

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
URBANO LEMOS JR**

**O DIGITAL DO IMATERIAL:
Documentário Transmídia, Patrimônio Cultural e
Preservação de Saberes**

**SÃO PAULO-SP
2022**

URBANO LEMOS JR

**O DIGITAL DO IMATERIAL:
Documentário Transmídia, Patrimônio Cultural e
Preservação de Saberes**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.

**SÃO PAULO-SP
2022**

L577d Lemos Junior, Urbano

Doutorado em comunicação / Urbano Lemos Junior – 2022.
235f.: 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Gosciola.

Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi
Morumbi, São Paulo, 2022.

Bibliografia: f. 184-201.

1. Comunicação. 2. Patrimônio Cultural. 3. Audiovisual.
4. Documentário Transmídia. 5. Som dos Sinos. I. Título.

CDD 302.2

URBANO LEMOS JR

**O DIGITAL DO IMATERIAL:
Documentário Transmídia, Patrimônio Cultural e
Preservação de Saberes**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola.

Aprovado em ----/-----/-----

Orientador: Prof. Dr. Vicente Gosciola
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

Prof. Dr. Denis Porto Renó
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Profa. Dra. Alexandra Fante Nishiyama
CENTRO UNIVERSITÁRIO INGÁ – UNINGÁ

Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

Profa. Dra. Tatiana Giovannone Travisani
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

AGRADECIMENTOS

Agradecer é antes de tudo reconhecer...

Reconheço o esmero do meu orientador, professor Doutor Vicente Gosciola, que como um maestro regeu cada parte do estudo com virtuosidade. Agradeço imensamente por conduzir-me de forma fecunda e mostrar-se sempre disposto a ouvir hipóteses e orientar metodologias.

Agradeço o professor Doutor Denis Renó que com os seus escritos me estimularam a pesquisar sobre documentário transmídia e novas narrativas.

À professora Doutora Flávia Toni que me guiou pelos caminhos dos estudos brasileiros, pela sonoridade e pela redescoberta de Mário de Andrade.

Agradeço à professora Doutora Maria Ignês Magno por suas orientações em sala de aula e pela atenção e generosidade sempre dadas à pesquisa.

Agradeço à Capes referente ao apoio recebido pela Instituição. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Reconheço ainda a compreensão da minha mãe, Regina, da minha irmã, Luciana, e dos meus amigos pelos momentos em que estive ausente dedicado aos estudos da tese. Obrigado!

*Dedico esta pesquisa à Regina,
por me ensinar a amar os livros,
por me encantar com as histórias
e por me envolver com a arte das narrativas...*

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção – Jacques Le Goff (1990, p. 410-411)

RESUMO

LEMOS, JR, Urbano. **O Digital do Imaterial: Documentário Transmídia, Patrimônio Cultural e Preservação de Saberes**, sob orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola. São Paulo, 2022.

A pesquisa parte da ideia encetada por Nichols (2012), de que o documentário se apresenta como uma representação do mundo para apresentar um histórico com as primeiras representações audiovisuais, sonoras e culturais e que tiveram um papel importante para a preservação dos patrimônios imateriais brasileiros. Essa tríade será explorada nos três primeiros capítulos e mostram a noção de patrimônio, a formação de uma identidade cultural brasileira e aproximações culturais com a presente pesquisa. Deste modo, o estudo tem como objeto projetos documentais transmídia que por meio da digitalização difundem saberes e expressões culturais de uma determinada comunidade. Para tanto, a pesquisa analisa dois projetos surgidos após o Iphan declarar que o *Som dos Sinos* e o *Ofício de Sineiro* são considerados patrimônios culturais imateriais. As plataformas *Som dos Sinos* e *Sinoâncias* servem como base para o entendimento do fenômeno estudado. O objetivo do estudo é analisar como a digitalização de patrimônios imateriais, por meio da elaboração de projetos documentais transmídia, permite a preservação e a difusão de bens culturais. A hipótese da pesquisa é que digitalização de projetos transmídia e, a subsequente divulgação no ciberespaço, asseguram a preservação de um patrimônio imaterial. Para perquirir sobre documentário transmídia utiliza-se os estudos dos pesquisadores Jenkins, Renó, Gosciola e Scolari. À luz da teoria da modernidade tardia o estudo ampara-se em Giddens e Luvizotto para dissertar sobre o caráter de continuidade de tradições que são reincorporadas e reinventadas no ciberespaço. A metodologia será amparada em pesquisas bibliográfica e documental, estudos de casos e entrevista com a presidente do Iphan, Kátia Bogéa. Entende-se que o documentário transmídia torna-se um repositório capaz de conservar e difundir os valores culturais de um patrimônio imaterial. A tese propõe novos olhares às práticas culturais dos diferentes sujeitos que coexistem na contemporaneidade marcada pela interculturalidade, hibridéz e pluralidade.

Palavras-chave

Patrimônio Cultural. Documentário Transmídia. Som dos Sinos. Audiovisual. Comunicação.

ABSTRACT

LEMOS, JR, Urbano. **The Digital of the Immaterial: Transmedia Documentary, Cultural Heritage and Preservation of Knowledge**, sob orientação do Prof. Dr. Vicente Gosciola. São Paulo, 2022.

The research starts from the idea initiated by Nichols (2012), that the documentary presents itself as a representation of the world to present history with the first audiovisual, sound, and cultural representations that played an important role in the preservation of Brazilian intangible heritage. This triad will be explored in the first three chapters and show the notion of heritage, the formation of a Brazilian cultural identity, and cultural approaches with this research. Thus, the study has as its object transmedia documentary projects that, through digitalization, spread knowledge and cultural expressions of a given community. Therefore, the research analyzes two projects that emerged after Iphan declared that *Som dos Sinos* and *Ofício de Sineiro* are considered intangible cultural heritage. The *Som dos Sinos* and *Sinoâncias* platforms serve as a basis for understanding the phenomenon to studied. The aim of the study is to analyze how the digitization of intangible heritage, through the preparation of transmedia documentary projects, allows the preservation and dissemination of cultural assets. The research hypothesis is that digitization of transmedia projects and subsequent dissemination in cyberspace ensure the preservation of intangible heritage. To inquire about the transmedia documentary, the studies of researchers Jenkins, Renó, Gosciola, and Scolari are used. In light of the late modernity theory, the study is supported by Giddens and Luvizotto to discuss the continuity character of traditions that are reincorporated and reinvented in cyberspace. The methodology will be supported by bibliographic and documentary research, case studies and an interview with the president of Iphan, Kátia Bogéa. It is understood that the transmedia documentary becomes a repository capable of preserving and diffusing the cultural values of intangible heritage. The thesis proposes new perspectives on the cultural practices of different subjects that coexist in a contemporaneity marked by interculturality, hybridity, and plurality.

Keywords:

Cultural Heritage. Transmedia Documentary. Sound of Bells. Audiovisual. Communication.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Frame do filme <i>Nannok, o esquimó</i>	26
Fig. 2: Foto de Luiz Thomaz Reis entre os indígenas.....	29
Fig. 3: Frame do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	33
Fig. 4: Frame do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	34
Fig. 5: Frame do filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	35
Fig. 6: Foto de indígenas Nambiquaras	47
Fig. 7: Foto de indígena da etnia Kwakiutl	52
Fig. 8: Abertura do livro <i>My Eskimo Friends</i>	53
Fig. 9: Foto de bumba-meu-boi em Belém.....	64
Fig. 10: Caderneta de campo digitalizada.....	68
Fig. 11: Registro dos Caboclinhos em Itabaiana.....	68
Fig. 12: Pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas.....	69
Fig. 13: Foto de Elsie Houston.....	72
Fig. 14: Capa do livro <i>Chants populaires du Brésil</i>	73
Fig. 15: Partitura de <i>Tayêras</i>	79
Fig. 16: Partitura de <i>Meu Barco é Veleiro</i>	79
Fig. 17: Foto de agogô.....	93
Fig. 18: Escravos em uma igreja mineira no século XIX.....	99
Fig. 19: Frame de reportagem sobre os sinos.....	104
Fig. 20: Frame de reportagem sobre os sinos.....	104
Fig. 21: Frame de reportagem sobre os sinos.....	104
Fig. 22: Frame do filme <i>O Corcunda de Notre Dame</i>	110
Fig. 23: Frame do filme <i>Cinema Paradiso</i>	111

Fig. 24: Frame do filme <i>Cinema Paradiso</i>	112
Fig. 25: Frame do filme <i>Cinema Paradiso</i>	112
Fig. 26: Frame do filme <i>Cinema Paradiso</i>	112
Fig. 27: Frame do filme <i>Cinema Paradiso</i>	113
Fig. 28: Frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	115
Fig. 29: Frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	115
Fig. 30: Frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	115
Fig. 31: Frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	116
Fig. 32: Frame do filme <i>O Pagador de Promessas</i>	116
Fig. 33: Print do <i>Quiz do Patrimônio Cultural</i>	124
Fig. 34: Print do <i>Quiz do Patrimônio Cultural</i>	124
Fig. 35: Print do <i>Quiz do Patrimônio Cultural</i>	124
Fig. 36: Manuscrito de <i>Insensatez</i>	125
Fig. 37: Obra <i>Angelus</i> do pintor Jean-François Millet.....	131
Fig. 38: Sino de bronze chinês	133
Fig. 39: Batalha dos Sinos em São João del-Rei.....	136
Fig. 40: Plataforma <i>Som dos Sinos</i>	153
Fig. 41: Sequência do documentário transmídia <i>O Universo das Torres</i>	154
Fig. 42: Sequência do documentário transmídia <i>O Universo das Torres</i>	154
Fig. 43: Sequência do documentário transmídia <i>O Universo das Torres</i>	154
Fig. 44: Aba <i>Descobrir os Sinos</i> do documentário <i>O Universo das Torres</i>	154
Fig. 45: Aplicativo <i>Som dos Sinos</i>	156
Fig. 46: Aba <i>Sons</i> da plataforma <i>Som dos Sinos</i>	158
Fig. 47: Aba <i>Projetos</i> da plataforma <i>Som dos Sinos</i>	158
Fig. 48: Abertura da plataforma <i>Sinoâncias</i>	160

Fig. 49: Personagens presentes na plataforma <i>Sinoâncias</i>	161
Fig. 50: Sineiro da plataforma <i>Sinoâncias</i>	161
Fig. 51: Execução do toque fúnebre.....	162
Fig. 52: Frame do documentário <i>Sinos</i>	166
Fig. 53: Aba VideoCartas do projeto <i>Som dos Sinos</i>	172

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Prancha n.º42 Debret	92
Ilustração 2: Litografia de Rugendas.....	96
Ilustração 3: Desenho do personagem Quasímodo.....	109

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Patrimônio Cultural no filme <i>Rituais e Festas Bororo</i>	37
Tabela 2: Características da representação documentária sobre patrimônios culturais.....	176

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema

CCSP – Centro Cultural São Paulo

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

IMS – Instituto Moreira Salles

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

INRV – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LAC – The Library & Archives of Canada

LACED – Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento

ONU – Organização das Nações Unidas

PNAS – Proceedings of the National Academy of Sciences

PNPI – Programa Nacional do Patrimônio Imaterial

SPHAN – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPI – Serviço de Proteção aos Índios

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

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

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Subindo no campanário.....	16
CAPÍTULO I – A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL	22
1.1 Documentário e a noção de patrimônio em solo brasileiro	23
1.2 Muito além de Flaherty	24
1.2.1 O documentário nasce no Brasil	27
1.2.2 O tratamento criativo, o registro neutro e a duração dos acontecimentos	31
1.2.3 Documentando a realidade	34
1.3 Patrimônio Cultural registrado.....	36
1.4 Documentário ou Documentário Etnográfico.....	39
1.5 Documentário e documentação: a preservação de memórias por meio da multiplicidade de registros	44
1.6 Registro etnográfico enquanto narrativa preservacionista	46
1.7 Múltiplos suportes narrativos: o documentários nasce como transmídia.....	50
CAPÍTULO II – EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA.....	55
2.1 O que era uma Comissão virou uma Comissão	56
2.2 Em busca de uma identidade brasileira	60
2.3 A Missão de Pesquisas Folclóricas	65
2.3.1 Dos registros culturais às possibilidades de preservação e difusão de bens culturais na contemporaneidade	67
2.4 O registro preservacionista para além do Brasil: é hora de falar sobre Elsie Houston	71
2.5 As influências e as similitudes em busca de uma identidade brasileira	75
2.6 Documentário sonoro e consciência preservacionista.....	77
2.7 A noção de bem cultural, a criação do Iphan e a salvaguarda de memórias na contemporaneidade	83
CAPÍTULO III – ORIGENS E APROXIMAÇÕES DOS TOQUES DOS SINOS.....	88
3.1 A leitura do passado a partir do presente	89
3.1.1 As origens dos toques dos sinos no Brasil.....	90
3.1.2 O sino na sociedade escravagista brasileira.....	91
3.1.3 A materialização da cultura, a imaterialidade do saber.....	97
3.1.4 As irmandades e a criação de igrejas dos negros.....	101
3.2 Os sinos soam e inspiram produções artísticas	103
3.2.1 O sino como símbolo de preservação do patrimônio material.....	106

3.2.2 O sino como marca religiosa e sinalizadora	111
3.2.3 A representação da fé e da intolerância religiosa.....	113
3.2.4 Os sinos na literatura e na composição musical.....	116
CAPÍTULO IV –PATRIMÔNIO CULTURAL E DOCUMENTÁRIO TRANSMÍDIA	122
4.1 O digital do patrimônio imaterial.....	123
4.1.1 A importância da digitalização de acervos históricos e novos repositórios.....	126
4.2 O sino como símbolo da história do mundo.....	130
4.3 O Processo de salvaguarda do toque dos sinos e do ofício de sineiro.....	134
4.3.1 O som dos sinos e o ofício de sineiro.....	138
4.4 Da tribo à aldeia: as novas formas comunicativas na contemporaneidade.....	141
4.4.1 Documentário, novas mídias e patrimônio cultural.....	147
4.4.2 Digitalizando sons e saberes: projeto <i>Som dos Sinos</i>	152
4.4.3 Definindo caminhos de navegação: projeto <i>Sinoâncias</i>	159
4.4.4 Patrimônio cultural e narrativa folkmediática transmídia.....	162
4.4.5 Novos horizontes possíveis: patrimônio humano e patrimônio originário.....	165
4.4.6 Documentário transmídia e preservação de saberes.....	169
CONSIDERAÇÕES	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	184
APÊNDICE A – Desafios e possibilidades na preservação do Patrimônio Cultural brasileiro: uma conversa com Kátia Bogéa	203
ANEXOS DA PESQUISA.....	214
ANEXO I – Parecer do Iphan sobre o duplo registro.....	215
ANEXO II – Certidão do Ofício de Sineiro.....	229
ANEXO III – Certidão do Toque dos Sinos.....	231
ANEXO IV – Relação dos diferentes toques dos sinos.....	233
ANEXO V – Resultado da 29ª edição do prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade.....	235

INTRODUÇÃO: Subindo no campanário

Esta tese lança um convite aos sentidos: é preciso ouvir os sons da história. É necessário ver e sentir para além da materialidade dos objetos. É hora de subir no campanário e conhecer mais sobre um dos meios de comunicação mais antigos do mundo. Os sinos guardam histórias milenares com significativos legados do passado que são manifestados no presente e ecoam a necessidade de serem preservados no futuro. O convite é subir no campanário, mesmo que seja de forma virtual, para ouvir a linguagem presente nos sons dos sinos tocados por quem guarda esse saber centenário passado de geração em geração. Deste modo, a tese propõe o debate do passado com o presente, no esforço de fundamentar o processo de digitalização que estamos inseridos na contemporaneidade. Neste cenário tecnológico, documentários que tratam sobre patrimônios imateriais devem ser pensados e formatados visando a salvaguarda de saberes e fazeres que podem se perder com o tempo. É preciso registrar, divulgar e, acima de tudo, salvaguardar a identidade cultural brasileira.

A pesquisa compreende que as potencialidades do ciberespaço possibilitam novas metodologias preservacionistas, além de ampliar a interlocução com comunidades detentoras de saberes tradicionais. Logo, o reconhecimento do patrimônio cultural na atualidade é um ponto de partida para compreender a importância dos seus significados “[...] nos processos de construção de identidades, que são subjacentes à formação de hegemonias e culturas nacionais, à construção de nações e, sobretudo, do pertencimento” (ARANTES, 2010, p. 53).

O objetivo geral da pesquisa foi buscar novos olhares sobre a elaboração de documentários transmídia e sobre processos de digitalização que singularizam e constituem temáticas sobre preservação de saberes centenários. Deste modo, o estudo buscou verificar e demonstrar de que forma a digitalização de patrimônios imateriais, por meio da formatação de projetos transmídia, contribui com a preservação e a disseminação de memórias históricas, visuais e sonoras, presentes em saberes e expressões culturais de uma comunidade.

A investigação partiu do pressuposto de que as novas linguagens e estruturas narrativas e participativas contribuem com o desenvolvimento de um documentário transmídia. No caso específico dos bens culturais imateriais, o estudo verificou como o digital do imaterial favorece a difusão de saberes e expressões culturais de um determinado grupo social.

Já os objetivos específicos da pesquisa foram investigar, identificar e também interpretar como a formatação de projetos transmídia atua na difusão de saberes e expressões culturais que poderiam se perder com o tempo. Esses propósitos se devem ao fato de que os projetos transmídia trabalham com múltiplos suportes midiáticos para transmitir importantes informações sobre patrimônio imaterial.

Neste sentido, a pesquisa observou como a narrativa transmídia é elaborada e desenvolvida exclusivamente para o ambiente virtual. Além disso, o trabalho averiguou a importância de elementos narrativos complementares e independentes apresentados nas plataformas. Desta maneira, a investigação buscou desvelar que ao formatar um projeto transmídia sobre uma temática que contemple conhecimentos populares e formas de uma comunidade se comunicar e se expressar, o novo pode se revelar como uma importante forma para a preservação do patrimônio imaterial, do conhecimento e, acima de tudo, um meio para realizações midiáticas sobre representações culturais brasileiras.

Para tanto, o objeto da pesquisa são projetos transmídia que por meio da digitalização promovem a difusão de saberes e fazeres presentes na linguagem dos sinos. Os projetos *Som dos Sinos* e *Sinoâncias* são os objetos da pesquisa e serviram como base para o entendimento do fenômeno estudado. Os dois projetos surgiram após o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) determinar em 2009 que a forma de expressão cultural presente no *Toque dos Sinos em Minas Gerais*, assim como os saberes do *Ofício de Sineiro* seriam reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil. O inventário teve como objetivo conservar a expressão cultural presente nos sons dos sinos em nove cidades históricas mineiras: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. De acordo com o Iphan, o toque dos sinos é uma forma de expressão que contribui com a promoção da sociabilidade, originalmente, relacionados à vida religiosa daquelas comunidades. Nos dias de hoje, essa ideia é ampliada, com novos sentidos e significados relacionados à identidade cultural onde ainda se mantém essa tradição secular.

Assim sendo, o estudo de caso de forma analítica contribui para o entendimento das reverberações que o documentário transmídia possibilita em temas que envolvam a preservação e o registro da memória histórica, visual e sonora, considerados patrimônios de um povo. A partir da linha de pesquisa Processos Midiáticos na Cultura Audiovisual, a investigação compreende as relações da cultura audiovisual com os processos comunicacionais na contemporaneidade.

Para tanto, a metodologia da pesquisa compreendeu inicialmente a análise das primeiras iniciativas brasileiras com o uso de câmeras, gravadores e recursos tecnológicos para assim, de certa forma, proteger o patrimônio cultural do país. O estudo localizou iniciativas realizadas por Luiz Thomaz Reis, Roquette-Pinto, Elsie Houston e Mário de Andrade que mostram a preocupação com a herança cultural brasileira ainda nos primeiros anos do século XX. Além disso, a fim de se aproximar do objeto de estudo, a investigação analisou algumas obras artísticas em que os sinos e os sineiros são representados. A amostragem serve para compreender as diferentes funções que os sinos desempenham: *percussão, religiosidade e sinalização* (MOREIRA, 2018).

A tese ainda recorreu a história dos sinos que surge como um instrumento musical na China, no século V a.C., e avança na história à medida que o homem desenvolve novas formas de comunicação e sociabilização. A metodologia do estudo ainda compreendeu entrevista com a então presidente do Iphan, Kátia Bogéa, para tratar sobre a importância da salvaguarda dos sinos e do ofício de sineiro como patrimônios culturais. Os procedimentos metodológicos para realizar este trabalho incluíram pesquisa bibliográfica em autores que tratam sobre patrimônio cultural, narrativa transmídia e digitalização. Já a pesquisa documental foi realizada em documentos oficiais do Iphan sobre o registro e o inventário de salvaguarda do patrimônio cultural de natureza imaterial. A consulta teve como finalidade aprofundar a discussão da importância de “garantir que os bens culturais registrados como patrimônio cultural brasileiro sejam efetivamente referenciais da identidade, da ação e da memória de todos os grupos sociais que se reconheçam como seus detentores” (BRASIL, 2009, p. 3), de acordo com o parecer do Ministério da Cultura¹.

Por fim, a metodologia da presente pesquisa recorreu ao estudo de caso de duas obras independentes (*Sinoâncias* e *Som dos Sinos*) e que têm os seus trabalhos intimamente ligados às novas tecnologias, além de explorarem a digitalização e a produção documentária transmídia. Deste modo, o estudo traz uma análise do conteúdo e do formato dos projetos transmidiáticos localizados.

Deste modo, a investigação apresenta as possíveis reverberações a respeito da preservação de um patrimônio cultural imaterial em ambiente virtual. O problema da pesquisa

¹ BRASIL. Parecer n° 27/GR/DPI/Iphan. Registro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais, Brasília, DF. Publicado em: 30 de set. 2009.

está diretamente ligado às formas de preservação e difusão de patrimônios culturais brasileiros nos dias de hoje. Importa à pesquisa mostrar que o documentário transmídia é mais que uma possibilidade tecnológica, mas uma possibilidade de adequação ao novo, que pode se apresentar como uma importante e eficiente ferramenta de digitalização, registro e difusão de saberes e fazeres. Além disso, a adoção de narrativas transmidiáticas possibilita a participação dos usuários no ciberespaço, que deixam de ser consumidores e passam a produzir conteúdos midiáticos.

Logo, a pesquisa se debruça em compreender como a elaboração de produções documentárias formatadas exclusivamente para o ambiente virtual pode reverberar saberes centenários e expressões culturais que são digitalizados em ambiente aberto, com interatividade e novas possibilidades comunicacionais.

Durante a redação da tese, algumas perguntas foram colocadas à prova com a finalidade de ter uma visão mais ampla sobre a digitalização de patrimônios imateriais, tais como: ao recorrer à digitalização de materiais sobre patrimônios imateriais consegue-se alertar para a importância da preservação e valorização cultural do mesmo? A digitalização promove a autonomia social e cultural dos usuários por meio de comunidades colaborativas? E quanto aos projetos, eles são concebidos com o intuito de preservar ou apenas utilizam a temática sobre patrimônio imaterial?

Os problemas levantados mostram a relevância do ciberespaço para a salvaguarda de patrimônios culturais. A investigação entende que a digitalização e a inserção de conteúdos em ambientes virtuais podem conferir uma nova dimensão de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, já que a admissão da narrativa transmídia para abordar o universo dos bens intangíveis viabiliza a adoção de diversos recursos midiáticos (textos, fotos, áudios, infográficos e mapas) que buscam complementar e aprofundar o tema apresentado. Deste modo, a hipótese da pesquisa foi compreender se a digitalização de projetos documentais transmídia assegura a preservação de um patrimônio imaterial cultural brasileiro.

A resposta nos faz retornar ao começo do século XX para constatar que a preocupação com o patrimônio cultural brasileiro sempre esteve em debate. Em 1936, ainda como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, Mário de Andrade alertava para a importância de salvaguardar nossa identidade cultural, responsáveis pelos nossos constituintes raciais. A pesquisadora Angela Maria Fanini (2010, p. 103), nos lembra que na obra poética de Mário de Andrade, “em inúmeras vezes, há um deslumbramento com o progresso técnico,

incluindo vários artefatos tecnológicos”. Neste sentido, Ângela Prysthon (2002, p. 148) lembra que o exercício de construção do moderno no Brasil se caracteriza pela “utilização simultânea do novo e do arcaico, do futuro (e da ruptura com o passado) e do reaproveitamento do passado”. A investigação deslumbra-se assim, novos olhares sobre processos de digitalização que singularizam e constituem temáticas sobre a preservação de bens culturais na contemporaneidade.

Sendo assim, os resultados do estudo servem como arcabouço para ampliar a discussão sobre a importância da digitalização de materiais sobre patrimônios culturais na contemporaneidade. Ao analisar a formatação de projetos digitalizados sobre patrimônios imateriais brasileiros também se investiga como se processam as práticas culturais de um determinado grupo social que coexistem na contemporaneidade marcadas pela interculturalidade, hibridez e pluralidade. À vista disso, a pesquisa depreende que digitalização pode contribuir com a memória social, a identidade e o multiculturalismo brasileiro. Portanto, a digitalização de bens culturais pode fortalecer e ampliar os conhecimentos sobre culturas tradicionais, além de conferir potencialidades na conservação, divulgação e difusão de bens culturais brasileiros.

Deste modo, a tese considera espaço ideal colocar em evidência a digitalização de materiais sobre patrimônios culturais e sua contribuição para a preservação e a disseminação de memórias históricas, visuais e sonoras, presentes em saberes e fazeres de uma comunidade. O filósofo francês Paul Ricoeur nos lembra da importância da memória como grandeza cognitiva e indica o “dever da memória” e o lugar do presente para salvaguardar o passado (RICOEUR, 2003, p. 1).

Já Winer e Rocha (2013, p. 123), ao falarem da Europeana, um dos projetos de digitalização mais importantes da Europa e que, disponibilizou em 2008, o patrimônio cultural e científico de 27 Estados-membros europeus, destacam que documentos antes “restritos à pesquisa física, que exigiam altos custos de deslocamento e estadia dos pesquisadores, se encontram agora na tela de seus computadores, enriquecendo e ampliando as fontes de suas pesquisas e a abrangência de suas abordagens”.

Portanto, conclui-se que a elaboração de plataformas transmidiáticas torna-se um repositório capaz de conservar e difundir os valores culturais de um patrimônio imaterial. Conforme destaca Ricoeur (2003, p. 6), é preciso esforços para constituir a memória não apenas como uma “matriz da história”, mas como uma “reapropriação do passado histórico por uma

memória que a história instruiu”, um “dever de memória” que se refere a uma reivindicação, um “dever de fazer memória [...] o dever de não esquecer”. Neste sentido, o digital do imaterial abre-se como uma possibilidade para ampliar as metodologias de preservação e conservação de bens culturais, uma significativa contribuição para o registro de memórias e a formação de identidades. O digital do imaterial é o dever do presente com o passado, o dever do hoje com o amanhã.

CAPÍTULO I

A NOÇÃO DE PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

1.1 Documentário e a noção de patrimônio em solo brasileiro

O cinema desenvolveu-se como registro e como arte rapidamente, pelos diversos cantos do mundo – Patrícia Monte-Mór (2004, p. 97)

Para perquirir sobre documentário como uma possibilidade para salvaguardar saberes e fazeres, considerados patrimônios imateriais, é preciso antes mergulhar em aspectos históricos sobre esse gênero cinematográfico. Desde o surgimento do cinema na década de 1890, o documentário se apresenta como uma representação do mundo em que vivemos (NICHOLS, 2012), um recorte sobre um determinado tema que se pretende abordar, levando ao espectador informação e conhecimento.

Sobre os filmes *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) de Louis Lumière, *L'arroseur arrosé* (1895) de Alice Guy² e Louis Lumière, *Repas de bébé* (1895) de Louis Lumière, *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1896) de Auguste Lumière e Louis Lumière, Bill Nichols diz que “essas primeiras obras serviram tipicamente como ‘origem’ do documentário” (NICHOLS, 2012, p. 117-118). A teoria do cinema consagrou como marco do gênero documentário o filme *Nanook of the North*, lançado em 1922 pelo cineasta estadunidense Robert Flaherty. No entanto, a história não é algo estático e definitivo, ela está sempre em processo de redescobertas e redefinições e é em busca de novos horizontes da historiografia do cinema documentário que trata esse capítulo.

Deste modo, o objetivo do capítulo é discutir algumas teorias sobre o nascimento do cinema documental que determinam que o marco documentário deu-se em 1922, além de estender a discussão e mostrar o legado preservacionista do documentário em solo brasileiro. Alicerçado em Pierre Jordan, que afirma que *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é o “primeiro filme etnográfico verdadeiro” (JORDAN, 1992, p. 52), a pesquisa vai além e assevera que a produção se estabelece como um genuíno documentário. Para tanto, a partir de Jordan, Gonçalves, Penafria e Nichols o capítulo reúne e apresenta as seis características fundantes que singularizam a obra e a insere como referência da gênese documentária. A pesquisa destaca que as características são: o distanciamento (JORDAN, 1995; GONÇALVES, 2019);

² O nome de Alice Guy foi incluído pelo IMDb, no ano de 2020 -até então só apresentava o nome de Louis Lumière como único diretor-, como codiretora de *L'arroseur arrosé* (1895): https://www.imdb.com/title/tt0000014/?ref_=nm_film_dr_452.

a observação prolongada (JORDAN, 1995); a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta (GONÇALVES, 2019); o tratamento criativo da realidade; o registro neutro e cuidadoso do outro (PENAFRIA, 2004), além da ideia de duração real dos acontecimentos (NICHOLS, 2012).

A investigação observa ainda que o filme *Rituais e Festas Bororo* antecede as primeiras discussões oficiais sobre a importância do registro como um instrumento de preservação do patrimônio cultural brasileiro, já que mesmo sendo realizado no início do século XX, por conta da digitalização audiovisual é possível nos dias de hoje ter acesso ao material realizado. E, em decorrência de tal observação, propõe que a digitalização de produções audiovisuais corrobora com a difusão de saberes e fazeres imateriais, contribuindo com o resguardo e o registro de conhecimentos que poderiam se perder com o tempo.

1.2 Muito além de Flaherty

Flaherty conseguiu produzir, muito bem, efeitos da realidade que levam o espectador a mergulhar na “vida-real” - Pierre Jordan (1999, p. 22)

Em 1898, três anos após os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière projetarem as imagens da primeira produção cinematográfica da história do cinema, o brasileiro Afonso Segreto, “irmão de Paschoal Segreto, dono de salas de cinema e teatro e um dos maiores promotores de entretenimento do Rio e São Paulo na época” (ALTAFINI, 1999, p. 3), flagra as primeiras imagens realizadas no Brasil com a entrada de um navio na baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, “com uma câmera de filmar que comprara em Paris. Nesse dia – domingo, 19 de junho – a bordo do paquete francês “Brésil”, nasceu o cinema brasileiro” (GOMES, 1980, p. 40). As tomadas realizadas por Segreto não qualificam o Brasil como precursor do cinema documentário, mas até 1903 os irmãos são “os únicos produtores de cinema” no país (MOURA, 1990, p. 18).

Tratando especificamente sobre documentário, é massivamente conhecido na história do cinema o legado deixado pelos cineastas Robert Flaherty (1884-1951) e John Grierson (1898-1972) ainda nos primórdios do pensamento e da produção de documentários no mundo. Em 1913, o norte-americano Flaherty deu início a uma expedição à costa oriental da baía de Hudson, no Canadá. Como resultado, quase dez anos depois, em 1922, *Nanook of the North*, passa a ser considerado o primeiro filme documentário de longa-metragem com uma

estética própria e capaz de manter uma linha narrativa. De acordo com a pesquisadora portuguesa Manuela Penafria (2004), “Flaherty tinha já ido muito para além da mera descrição de modos de vida ou apresentação de hábitos estranhos, que eram as marcas dos ‘filmes de viagem’” (PENAFRIA, 2004, p. 186).

Já Bill Nichols menciona o cineasta como o “pai do documentário”, mas reflete sobre a autenticidade da obra. Segundo o pesquisador, “Flaherty criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo” (NICHOLS, 2012, p. 120). De acordo com Marco Antonio Gonçalves (2019), o cineasta deixou um legado de dez filmes:

[...] que abordam os mais variados povos e culturas (inuits, polinésios, indianos, irlandeses e americanos) a partir de um método de produzir imagens que relaciona a antropologia e o cinema, a etnografia e a narrativa cinematográfica: a pesquisa intensiva para realização de seus filmes durava em torno de dois anos de permanência nas sociedades que pretendia filmar (GONÇALVES, 2019, p. 544).

Flaherty estava empenhado em executar e mostrar “personagens que corporificam as asserções no mundo” (RAMOS, 2013, p. 26). Já o cineasta John Grierson estava em busca de tornar o documentário um gênero independente. Grierson acreditava que o cinema era um importante instrumento de utilidade pública e, em 1926, cunha o termo documentário ao escrever um artigo para o jornal norte-americano *The New York Sun*. Para Nichols (2012), o cineasta vislumbrou naquele momento a possibilidade comercial do gênero e “estabeleceu uma base institucional para o que, no fim da década de 1920, se tornou conhecido como documentário” (NICHOLS, 2012, p. 118-119).

No entanto, antes deste período há registros de filmes etnográficos, “pensados como documentação audiovisual para a pesquisa de campo” (JORDAN, 1995, p. 15). Segundo o antropólogo francês Pierre Jordan, o primeiro registro etnográfico deu-se com uma expedição promovida pela Universidade de Cambridge para documentar a cultura dos aborígenes das Ilhas do Estreito de Torres, entre a Austrália e a Nova Guiné (JORDAN, 1995, p. 15).

A antropóloga Clarice Ehlers Peixoto (1999) lembra que a expedição foi organizada pelo antropólogo britânico Alfred Cort Haddon com o objetivo em “documentar as práticas culturais da população local, com registros em notas descritivas, desenhos, medições

antropométricas, fotografias e filmes feitos com uma câmara Lumière” (PEIXOTO, 1999, p. 93). A pesquisadora lembra ainda que essas foram as primeiras bobinas rodadas durante uma pesquisa de campo com a ideia de recolher o maior número de informações sobre a população dos aborígenes.

A experiência dessa expedição pioneira da antropologia visual está registrada nas imagens do filme *Aboriginals from Torres Strait* (1898) e nos seis volumes do relatório da expedição (HADDON, 1901-1903; 1904; 1907, 1908; 1912 e 1935) (PEIXOTO, 1999, p. 93). Contudo, Jordan enfatiza no artigo *Primeiros contatos, primeiros olhares* que foi preciso “esperar a chegada dos verdadeiros pesquisadores de campo para que a observação prolongada, o compartilhar do cotidiano misturados ao distanciamento, tornassem possível uma representação do *outro* isenta de etnocentrismo” (JORDAN, 1995, p. 11).



Fig. 1: Nanook intensifica a narrativa por meio da encenação
Fonte: Frame do filme *Nanook of the North* (1922)

Já Sarah Pink (2005, p. 64), ao analisar a agenda interdisciplinar na pesquisa visual, destaca que “embora Flaherty não fosse antropólogo, seu filme ganhou *status* na antropologia”, mesmo produzindo uma “realidade suplementar” por meio de artifícios de produção. Segundo ela, “*Nanook* usou idéias do realismo, mas ao buscar *representar* a vida cotidiana não pretendeu um registro objetivo da realidade vivida em tempo real [...]” (PINK, 2005, p. 66).

Neste sentido, uma das discussões que coloca o filme de Flaherty como precursor no gênero documentário para alguns pesquisadores é a questão da ênfase em quem é filmado “mostrando que o ‘Eu’ não é assim tão diferente do ‘Outro’, ainda que esse ‘Outro’ viva num

local distante e quase inacessível. O ‘Outro’ é apresentado na sua condição humana”, lembra Penafria (2004, p. 186). Nesta reflexão, destaca-se as seis características fundantes que singularizam o marco do cinema documental, são elas: o distanciamento, a observação prolongada, a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta aludidos por Jordan (1995) e Gonçalves (2019), o “tratamento criativo da realidade” que resulta no registro neutro e cuidadoso do “Outro” (PENAFRIA, 2004) e a ideia de duração real dos acontecimentos (NICHOLS, 2012). Assim, será apresentado a seguir que essas características podem ser encontradas em período anterior à Flaherty e em solo brasileiro.

1.2.1 O documentário nasce no Brasil

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria – Paulo Emílio (1980, p. 27)

A ideia de que o cinema documental nasceu no Brasil parece equivocada e, de certa forma, até pretenciosa, mas a presente pesquisa apresenta acontecimentos históricos e pressupostos teóricos que evidenciam a asserção como verdadeira. Em 1907, o Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon empreendeu a missão de instalar linhas telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas e, posteriormente, registrar os grupos indígenas entre os quais viveu longos meses. De acordo com a historiadora Rita de Cássia Melo Santos (2011), a expedição “não é a primeira experiência em termos de exploração territorial e mesmo de implementação de linhas telegráficas. Conhecer e explorar o território e as populações que nele habitam era um desafio que se colocava desde os tempos coloniais” (SANTOS, 2011, p. 19).

Com a finalidade de documentar o trabalho da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas, Marechal Rondon recrutou em 1910 o major Luiz Thomaz Reis para ser o fotógrafo oficial da Comissão. “Neste mesmo ano, foi criado o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), cujo presidente também era Rondon e que em 1967 se transformaria na atual Fundação Nacional do Índio (FUNAI)”, destaca Rafael Franco Coelho (2012, p. 760). Thomaz Reis passou a realizar, além do registro do trabalho da equipe, fotografias e vídeos de atividades cotidianas e cultural das tribos alcançadas pela Comissão.

A historiadora Mirian Rejane Guimarães Ferreira (2007), destaca que antes mesmo da contratação de Reis, Cândido Rondon já mostrava enorme interesse no uso da

cinematografia. Segundo a pesquisadora, “por volta de 1907, várias tentativas foram feitas, por pessoal especializado, ligado a Casa Muso, um conhecido estúdio fotográfico do Rio de Janeiro, porém, as tentativas não deram certo” (FERREIRA, 2007, p. 50). Já o antropólogo e pesquisador Fernando de Tacca destaca que Thomaz Reis demonstrava “conhecimentos técnicos avançados de cinema, entretanto, não freqüentava círculos no próprio meio cinematográfico” (TACCA, 2001, p. 2). Luiz Thomaz Reis valeu-se da experiência como fotógrafo para documentar em película o que encontrava no decorrer das expedições.

Em 1912, Rondon criou o serviço cinematográfico da Comissão e major Reis parte para Londres e Paris “com o objetivo de adquirir equipamento necessário” (JORDAN, 1995, p. 20). Nas palavras do próprio Thomaz Reis:

Um dia, me apresentei ao então cel. Rondon e me propuz a adquirir o material necessario à criação do nosso serviço, que eu me compromettia a executar. Com dez contos de réis (fôra o maximo que o Coronel Rondon pudera separar da verba: “material”), embarquei para a Europa, onde comprei, em Londres e Paris, o material indispensavel, naquele tempo o mais perfeito, e segui para o sertão com sete mil metros de films da marca “Lumière, tropical”, material que não existia no Rio. (REIS *apud* MAGALHÃES, 1941, p. 373).

Em 1913-14, é realizado a primeira produção intitulada *Os sertões de Mato Grosso*. O filme trata dos Paresí e Nambiquara e aparece nas telas em 1915. Mas é no ano de 1916 que Reis iniciou as filmagens de *Rituais e Festas Bororo* “com um raro senso ético e evitando filmar cenas que poderiam ser mal interpretadas [...]” (JORDAN, 1995 p. 20). O filme "associava precisão etnográfica e concepções estéticas" (JORDAN, 1995, p. 20).

Reis finalizou o filme *Rituais e Festas Bororo* em 1917 e, como resultado, é possível conferir um genuíno documentário com extenso rigor técnico e isenção etnocêntrica. A produção antecipou o filme realizado por Robert Flaherty que, com *Nanook of the North*, dá início a “um gênero particular: a etnoficção” (JORDAN, 1995, p. 21). Pierre Jordan (1995, p. 20) lembra ainda que o ofício empreendido em filmar os indígenas em solo brasileiro se estende por vinte oito anos “no quadro das atividades etnográficas da comissão”.



Fig. 2: Major Reis com sua câmera à corda usada com tripé
Fonte: Acervo do Museu do Índio

Conforme mencionado, o distanciamento tornaria possível uma representação do “outro” isenta de etnocentrismo. Além do distanciamento nas tomadas realizadas por Thomaz Reis, constata-se que a “observação prolongada” (JORDAN, 1995, p. 11) é outra característica primordial para a representação documentária com isenção e imparcialidade. Vale destacar que Jordan (1995, p. 20) considera *Rituais e Festas Bororo* “o primeiro filme etnográfico verdadeiro”, mas reconhece que Reis “escreve com a câmera” (JORDAN, 1995, p. 20), uma das premissas da linguagem cinematográfica (COUTINHO, 2007).

Outro autor que corrobora para o prosseguimento da ideia de distanciamento do antropólogo para representação documentária é o pesquisador Marco Antonio Gonçalves (2019, p. 549). Ao analisar o filme *Nanook of the North*, o antropólogo destaca que naquele momento, “cinema e antropologia estavam preocupados com o modo de pensar o outro com base na proposital contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta [...]” e segue reafirmando a questão da importância da construção de uma linguagem inovadora, capaz de representar o mundo (do outro), mesmo que para isso tivesse que recorrer à cenas “inventadas”, “encenadas”, “construídas”, conforme desempenhado por Flaherty (GONÇALVES, 2019, p. 549).

Mesmo reconhecendo a importância do filme para a filmografia, Jordan (1995, p. 20) se refere ao filme *Rituais e Festas Bororo* como primeiro filme etnográfico. No entanto, outros pesquisadores nem sequer mencionam a obra na história do cinema, como o teórico Bill Nichols, no livro *Introdução ao Documentário* (2012), por exemplo. Segundo o autor,

“nitidamente, o filme de Flaherty pode ser lido de muitas maneiras. Parte do desafio enfrentado pela história do cinema é compreender como as análises variam de acordo com a época e o lugar [...]”. Ainda assim, o teórico assente que há espectadores diferentes, com perspectivas diferentes e “que colocam em ação suas habilidades críticas para analisar determinado filme” (NICHOLS, 2012, p. 219).

Já o pesquisador brasileiro Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 26) diz que “o pioneiro de peso, que funda a descendência, é *Nanook of the North*”. Segundo o crítico, o documentário “aparece quando descobre a potencialidade de singularizar personagens”, mesmo ressaltando que “a solução encontrada por Flaherty foi encenar e preparar a ação” (RAMOS, 2013, p. 43).

Não obstante, a presente pesquisa vai além e afirma que o filme *Rituais e Festas Bororo*, produzido por Luiz Thomaz Reis é um genuíno documentário e, de acordo com a data de produção, 1917, trata-se do primeiro documentário produzido com extenso rigor técnico e isenção etnográfica, já que Reis era um fotógrafo contratado para documentar a expedição brasileira e não um antropólogo como Alfred Cort Haddon, presente na história com os primeiros registros etnográficos audiovisuais. Além disso, amplia-se a discussão encetada por Jordan (1995), já que o mesmo considera a relevância da obra para a história do cinema, mas a insere como um filme etnográfico, provavelmente por sua visão antropológica, mesmo reconhecendo a importância do distanciamento etnográfico. O olhar do pesquisador determina e classifica a obra.

Essa visão de filiação é aplicada de forma similar por outros pesquisadores ao elencar o fotógrafo Flaherty como pioneiro no cinema documentário. O norte-americano não possuía vínculos com estudos etnográficos, talvez por isso tenha alcançado o patamar e o reconhecimento no campo cinematográfico.

O contrato de *Nanook* foi assinado em 1920 com os Irmãos Revillon (Revillon Frères), grandes comerciantes de peles e artigos luxuosos, com postos comerciais nos Estados Unidos, Canadá e Europa. O contrato de 15 páginas determina que Flaherty receba a quantia de 13.000 dólares (hoje equivalente a 150.000 dólares) que incluía equipamentos, viagens e logística, e em troca produza dois filmes: um sobre a empresa Revillon e seus entrepostos de troca no Canadá, e outro que aborde o modo de vida dos Inuit (GONÇALVES, 2019, p. 545).

Contudo, vale destacar que, assim como Luiz Thomaz Reis, Robert Flaherty antes de mais nada estava desempenhando seu trabalho como fotógrafo em uma atividade de registro. Antes da realização do filme *Nanook of the North*, Flaherty atuava como um importante fotógrafo em Toronto. Logo, da mesma forma que os dois realizadores audiovisuais se aproximam, eles se distanciam pelo papel de cada um na historiografia do cinema. A representação do outro é a marca do trabalho dos diretores e esse também é um dos pilares da presente pesquisa, como veremos nos próximos capítulos.

1.2.2 O tratamento criativo, o registro neutro e a duração dos acontecimentos

Reis tenta superar as limitações do filme documentário não sonoro, anunciando visualmente ao final de algumas seqüências antes de anunciar nas cartelas o assunto a ser tratado na seqüência que virá em seguida. Por meio deste recurso de montagem, o filme ganha uma agilidade não explorada nos filmes documentários da época. Assim, a dimensão do tempo ganha sentido na narrativa fílmica e não na importância antropológica do evento – Fernando de Tacca (2002, p. 207)

Conforme apresentado na seção anterior, o distanciamento, a observação prolongada e a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta são algumas das características encontradas em *Rituais e Festas Bororo* e apresentadas também em uma realização documentária imparcial. Além dessas características, faz-se necessário debruçar-se em outros três elementos que singularizam e compõem o filme de Luiz Thomaz Reis. Nos últimos anos, inúmeros trabalhos se esforçaram na análise do filme sob o viés etnográfico, mesmo admitindo que a produção contemplasse uma narrativa peculiar para a época. O pesquisador Fernando de Tacca, por exemplo, observa a obra sem deixar de lado como a figura do indígena é retratada. No entanto, o autor enfatiza que a “análise centra-se na narrativa cinematográfica e sua contraposição com fotogramas publicados no volume I da série *Índios do Brasil*, assinada por Cândido Mariano da Silva Rondon e publicada em 1946” (TACCA, 2002, p. 187).

Deste modo, a pesquisa focaliza esse trabalho e considera emblemático já que analisa não apenas a película, mas fotografias publicadas em livros. Tacca destaca que o filme é “de expressiva importância para a história do filme etnográfico, pelo seu pioneirismo e pela proposta narrativa” elaborada pelo major Luiz Thomaz Reis (TACCA, 2002, p. 187). No entanto, o autor ao fazer a análise do filme ampara-se também em uma publicação assinada por

Rondon. Para ele, a imagem do indígena é retratada como “selvagem”, “pacificado” e “integrado” (TACCA, 2002, p. 196). Vale destacar que Cândido Mariano da Silva, seu nome de batismo, era descendente dos Guaná, Terena e Bororo e nasceu em Mimoso, próximo a Cuiabá (MT). Ele acrescentou o sobrenome Rondon em homenagem ao tio Manoel Rodrigues (FREIRE, 2009).

Fernando de Tacca enfatiza ainda que o filme reduz a dimensão temporal do ritual funerário. Segundo ele: “tudo parece acontecer de forma linear, constante e, até mesmo, em um só dia” (TACCA, 2002, p. 205). No entanto, essa característica faz parte da linguagem cinematográfica evidenciada no trabalho da montagem. Segundo Penafria (2004, p. 191), quando se trata de um documentário, há duas realidades: “a realidade fílmica e uma realidade mais real [...]. O cinema não tem a capacidade de nos dar a ver o nosso mundo ‘tal qual’, mas de um modo que só o cinema, com a sua capacidade de enquadrar, compor, interligar [...]”.

Mesmo assim, o autor manifesta clareza ao reconhecer a obra com significativos elementos documentários, tais como: “a posição e o ângulo de tomada da câmara são pensados em termos de uma ‘neutralidade’ ou ‘imparcialidade’ na medida em que procura não se ‘interferir’ nas ações” (TACCA, 2002, p. 206). O pesquisador ainda ressalta uma significativa marca cinematográfica na empreitada de Reis que “edita as informações visuais e até mesmo inverte seqüências para compor uma narrativa fílmica com mais dramaticidade [...] o olhar de Reis assume uma ‘imparcialidade’ e um distanciamento respeitoso dos acontecimentos” (TACCA, 2001, p. 6).

A pesquisadora Manuela Penafria (2004, p. 188), ao debater o visionamento de Grierson, fundador do movimento documentarista britânico dos anos 1930, destaca as características necessárias para o documentarista. A pesquisadora diz que compete ao documentarista o “tratamento criativo da realidade”, o que resulta no registro neutro e cuidadoso do outro. Ao se referir a Grierson, Penafria diz que compete ao documentarista “construir um filme apresentando determinado problema” (PENAFRIA, 2004, p. 188). No documentário *Rituais e Festas Bororo* o problema coincide com a urgência do registro, da necessidade de documentar imagens de uma festa tradicional indígena até então desconhecida por grande parte dos espectadores do filme.

Ainda sobre o tratamento criativo da realidade, vale destacar que o filme já inicia com intertítulos que explicam ao espectador o motivo da realização de uma tradicional festa na aldeia para marcar um significativo ciclo cerimonial fúnebre: “Depois das grandes cheias dos

rios, toda tribo celebra o Jurê, festa de alegria, começando por frequentes pescarias” (REIS, 1917, 50”). A partir daí, surgem as primeiras imagens com um grupo de indígenas pescando com utensílios elaborados por eles. Desta maneira, o tratamento criativo da realidade pode ser observado como uma significativa característica para compreender o filme brasileiro como um indicativo documentário.

Por fim, encontra-se em Nichols, a sexta característica documentária: a presença da câmera no momento em que as cenas ocorrem, dentro do “modo observativo” que proporciona a “ideia da duração real dos acontecimentos” (NICHOLS, 2012, p. 149) e assegura o “engajamento com o imediato” (NICHOLS, 2012, p. 150). Diferentemente do filme de Flaherty, em *Rituais e Festas Bororo* aparentemente nada parece ser interpretado ou mediado. Jordan (1995, p. 20), lembra que “a realização é assustadoramente moderna, a câmera dinâmica [...]”. Há uma fricção do encontro com o outro, com a descoberta do registro de um mundo distinto.



Fig. 3: Indígena faz utensílios de barro para a tradicional festa
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917)

Conforme externado acima, identifica-se no filme brasileiro seis características fundantes que o insere com proposições documentárias. Assim como Jordan (1999) reconhece a importância de *Rituais e Festas Bororo* para entender os primeiros olhares na história do cinema, Tacca (2001, p. 6) vai além e compreende a obra como um documentário etnográfico considerando o “distanciamento respeitoso dos acontecimentos” como imperativo para o registro. Além das propriedades documentárias encontradas no filme brasileiro, é possível verificar ainda uma atenção especial sobre o preservacionismo, como discutiremos a seguir.

1.2.3 Documentando a realidade

Totalmente desconhecido pelos antropólogos e ignorado pelos cinéfilos, o filme cai no esquecimento da mesma forma como seu autor desaparecerá à sombra de Rondon – Pierre Jordan (1999, p. 21)

A frase acima exemplifica o desprezo com o filme brasileiro. No entanto, Jordan (1995, p. 20), destaca que a realização de *Rituais e Festas Bororo* é “assustadoramente moderna”, tanto por utilizar as possibilidades tecnológicas disponíveis na época quanto por seguir uma linha narrativa com acentuado senso ético. O filme descreve as diferentes fases de um funeral indígena e explica por meio de imagens e intertítulos sobre a festa Jurê que começa ao pôr do sol e segue com significativos rituais para a aldeia. Um dos intertítulos presente no filme destaca que os cerimoniais fúnebres entre os Bororo são notáveis pela variedade de dança e práticas simbólicas. As mulheres fazem utensílios de barro e palha e os homens pescam e tecem redes e cintas com palha.

A neutralidade do cinegrafista para capturar o momento exato das danças é destacada por Fernando de Tacca (2002). Segundo o autor, em todos os movimentos de dança e ações do ritual, a câmera se posiciona de maneira não agressiva, “mantendo uma certa distância dos acontecimentos. Os próprios participantes do ritual aparentemente não se sentem importunados” (TACCA, 2002, p. 206) e até ignoram a presença da câmera.



Fig. 4: Plano geral mostra indígena tecendo redes de pescas
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917)

Ao mostrar um indígena tecendo uma rede, a câmera opera com exatidão de enquadramento. Primeiro a câmera mostra a imagem em um plano geral. Na sequência, a imagem corta e aparece o indígena em um plano mais fechado que cuidadosamente manipula

a fibra e demonstra bastante técnica artesanal. Neste momento, Reis demonstra excepcionais conhecimentos de composição e montagem, já que mostra o todo e depois as partes desse processo de tecitura.



Fig. 5: Detalhe do indígena com a técnica de tecitura da fibra
Fonte: Frame do filme *Rituais e Festas Bororo* (1917)

Até nos dias de hoje, o filme revela-se como um importante documento sobre os indígenas. Realizado muito antes das discussões oficiais sobre patrimônio imaterial em solo brasileiro, a obra inscreve-se com destreza sob a perspectiva da preservação da herança cultural indigenista. Além disso, devido as novas ferramentas de digitalização e exibição de filmes, o material é facilmente encontrado em canais de vídeos na Internet.

Uma das características marcantes na obra é a descrição do ritual na cultura dos indígenas. Em uma das passagens, por exemplo, Reis destaca por meio de intertítulos que as mulheres pintam seus maridos com tinta de urucum misturada com graxa de peixe e tatu-canastreae, para afugentar maus espíritos, eles dançam e fazem sons que imitam o canto de aves. Mesmo não tendo a tecnologia disponível para a captação de som, o documentário mostra a importância do som para a concepção da narrativa e descreve por meio de intertítulos essa prática que, seguida por imagens, estimula a imaginação do espectador.

O dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro categoriza o filme como documentário e destaca que a obra se utiliza de “câmeras à manivela, pois não haviam ainda surgido as versáteis câmeras à corda, muito leves, ele teve que valer-se de aparelhagens a serem usadas com tripé” (NORONHA, 2008, p. 354). Outro destaque da linguagem

cinematográfica presente no filme é o uso da perspectiva para compor os quadros. Os personagens do documentário são enquadrados em primeiro, segundo e terceiro planos, mostrando assim, peculiar conhecimento fotográfico. Vale destacar que Reis aos trinta e oito anos, mesma idade que Flaherty tinha ao filmar *Nanook of the North*, realiza *Rituais e Festas Bororo*, mas, segundo Noronha (2008, p. 345) “desde os primeiros tempos no Exército, dedicou-se à documentação fotográfica e posteriormente cinematográfica”.

O autor ainda lembra que a filmografia de Luiz Thomaz Reis contempla a produção de 10 filmes, incluindo *Rituais e Festas Bororo*. Número igual ao cineasta norte-americano Robert Flaherty. Reis faleceu em 1940, aos sessenta e dois anos, em um acidente ocorrido durante uma filmagem quando um bloco de pedra de uma demolição caiu sobre ele e a sua câmera (NORONHA, 2008, p. 345).

Outro ponto a ser destacado é o nome do documentário: *Rituais e Festas Bororo*. A denominação da obra indica algo para um público geral, não parecendo querer direcionar e limitar para antropólogos e pesquisadores etnográficos. A descrição expositiva sugere de antemão apresentar *quem e o que* serão tratados no documentário. No entanto, em relação ao filme de Flaherty, *Rituais e Festas Bororo* se diferencia pela duração da obra. *Nanook of the North*, tem 79 minutos e é considerado um longa-metragem. Já o filme brasileiro tem 30 minutos, sendo classificado como média-metragem, de acordo com a Ancine (2001). Esses princípios gerais da Política Nacional do Cinema servem apenas de parâmetros classificatórios, mesmo tendo uma duração menor em relação ao filme canadense, *Rituais e Festas Bororo* permanece como um documentário.

1.3 Patrimônio Cultural registrado

Obras, feitos e palavras, a continuidade do mundo humano está garantida por algo que transcende os indivíduos e está intimamente relacionado com o conceito de patrimônio cultural, material e/ou imaterial.
– José Luiz de Andrade Franco (2015, p. 160)

Mesmo antes das primeiras discussões acerca do que é patrimônio cultural brasileiro e porque preservá-lo, Luiz Thomaz Reis executou o registro de saberes, fazeres, celebrações e formas de expressão de povos originários. Nos dias de hoje, tais manifestações se entendem como bens de natureza imaterial e os direitos culturais, por sua vez, “pressupõem a especificação, [...] relacionados com a cultura, compreendida a partir de núcleos concretos

formadores de sua substância, como as artes, a memória coletiva e o fluxo dos saberes”, destaca o pesquisador da área de Direito Cultural, Francisco Humberto Cunha Filho (2015, p. 28-29).

Dentre os bens culturais que podem ser compreendidos como saberes e fazeres indígenas e que são retratados por Reis em *Rituais e Festas Bororo*, destaque para a pescaria com redes artesanais; a pesca com timbó (planta que atordoa os peixes); o uso do arco e flecha para caça; o costume de vestimentas, cocares e acessórios para festas feitos com penas de aves e palhas; a produção de utensílios de barro e palha pelas mulheres; a tecitura de cintas e redes feitas de palha de tucum pelos homens; a pintura corporal dos indígenas com tinta de urucum misturada com graxa de peixe; a representação do mutum, ave sagrada para os Bororo; a reprodução do canto da ave durante a representação do mutum; a preparação de pratos à base de peixes, tais como, caldo de peixe, peixe assado e cozido; a ingestão de caldo de cana azedo em cumbucas de barro como bebida típica; a prática de criar discos de madeira que são erguidos por alguns indígenas e a pintura corporal para simbolizar a onça.

Já os bens culturais que podem ser compreendidos como celebrações e formas de expressão e que são localizados no documentário, destaque para a realização da festa Jurê; os preparativos e a realização das danças pelos indígenas; as danças com arco e flecha; a Aidjê (representação da caça à onça) e o ritual funerário de uma indígena Bororo.

Tabela 1

PATRIMÔNIO CULTURAL REGISTRADO		
Filme: <i>Rituais e Festas Bororo</i> (1917)	Saberes e Fazeres	15 registros
	Celebrações e Formas de Expressão	06 registros

Fonte: Do autor

Na tabela acima, é possível observar 21 manifestações culturais dos indígenas registradas no documentário *Rituais e Festas Bororo*. Passados mais de 100 anos desde que o filme foi lançado, a cultura imaterial e distante das grandes cidades ainda alerta para a importância de conhecê-la e preservá-la. Os povos indígenas são detentores de saberes centenários e há muitos anos merecem atenção.

Desde 1917, quando foi finalizado o filme *Rituais e Festas Bororo*, o saber, o fazer, as celebrações e as formas de expressão indígenas clamam por proteção. As atuais políticas de

salvaguarda do patrimônio material e imaterial no Brasil, sistematizadas pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) desde sua criação em 1938, reconhecem a importância do legado cultural indígena, mas mesmo assim, há poucos registros específicos e reconhecidos pelo órgão.

O Iphan divide o patrimônio imaterial registrado pelo órgão em quatro livros: *Livro de Registro de Saberes*; *Livro de Registro de Celebrações*; *Livro de Registro de Formas de Expressão* e *Livro de Registro dos Lugares*. Na categoria de bens inscritos no *Livro de Registro de Saberes* estão os saberes e as práticas associados ao modo de fazer bonecas Karajá. O processo de confecção foi inscrito pelo Iphan em 2012. A etnia karajá tem uma população de aproximadamente 3000 indígenas, distribuído em quatro estados: Mato Grosso, Goiás, Pará e Tocantins. Há ainda o registro do sistema agrícola tradicional do Rio Negro, realizado em 2010.

Já no *Livro de Registro de Celebrações* está o ritual Yaokwa do povo indígena Enawene Nawe, etnia localizada na região noroeste do Mato Grosso. A cerimônia foi registrada pelo Iphan em 2010. A manifestação acontece na saída dos homens para a realização da pesca coletiva de barragem. Entre os bens inscritos no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, está a arte Kusiwa, que consiste na pintura corporal e arte gráfica Wajãpi. A prática foi registrada em 2002 e sintetiza a representação cultural dos povos indígenas do Amapá. Além disso, há o registro em 2012 do Rtxòkò, expressão artística do povo Karajá. O bem cultural consiste na pintura e decoração de cerâmicas que estão associados à pintura corporal da etnia.

No *Livro de Registro de Lugares* há o registro em 2006 da Cachoeira de Iauaretê, considerado um lugar sagrado dos povos indígenas dos Rios Uaupés e Papuri, na região do Alto Rio Negro, no Amazonas. Outro registro é a Tava, um lugar de referência para o povo Guarani e inscrito como patrimônio em 2014. Nas Tavas, é possível vivenciar o modo ser Guarani-Mbyá.

Além disso, entre os bens identificados e registrados como patrimônios culturais há diversas referências à cultura indígena, mesmo quando o bem tombado não está diretamente referenciado no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), como é o caso do saber fazer a farinha de mandioca, o Carimbó e os padrões gráficos de ornamentação das cuias de Monte Alegre e Santarém, no Pará. Constata-se que o estado paraense é o que mais detém patrimônios culturais ligados aos povos indígenas, como o registro da cultura dos povos

Tembé. Já no Pernambuco, há registros do ofício tradicional das parteiras indígenas e os Caboclinhos, já no Rio Grande do Norte, o inventário contempla o ofício da pesca artesanal.

Uma das particularidades marcantes na produção é a descrição do ritual na cultura dos Bororo. Em uma das passagens, Luiz Thomaz Reis ressalta por meio de intertítulos que as mulheres pintam seus maridos com tinta de urucum misturada com graxa de peixe e tatu-canastrea, para afugentar maus espíritos, eles dançam e fazem sons que imitam o canto de aves. Mesmo não tendo a tecnologia disponível para a captação de som, o documentário mostra a importância do som para a concepção da narrativa e descreve por meio de intertítulos essa prática que, seguida por imagens, estimula a imaginação do espectador e preserva saberes e fazeres da herança cultural indigenista.

Destarte, o filme brasileiro se revela na fronteira interdisciplinar entre cinema e antropologia e, acima de tudo, no encetamento de pensar imagens e repertoriar significados. Reis coloca-se assim como um significativo cineasta que busca entender os processos introdutórios do fazer documental, ao mesmo tempo que proporciona a intensidade do conhecimento humano, da herança cultural presentes nas partes de um todo.

1.4 Documentário ou Documentário Etnográfico

Defendo que, em qualquer projeto, um pesquisador cuide não apenas dos “significados” internos das imagens, mas também do seu modo de produção e de sua significação para os espectadores – Sarah Pink (2005, p. 72)

O título desse subcapítulo é uma problemática difícil de responder, mas faz com que o filme brasileiro produzido na aldeia dos Bororo, às margens do Rio São Lourenço, a cerca de 100 quilômetros de Cuiabá, em Mato Grosso do Sul, permaneça até hoje, 105 anos após a realização da obra, como um documentário etnográfico. A classificação do filme não altera em nada a relevância da produção para a história etnográfica no Brasil. No entanto, ao classificá-lo como um documentário etnográfico abre-se mão de escrever uma parte significativa da história do cinema: o surgimento do documentário.

Conforme mostrado acima, major Reis realizou *Rituais e Festas Bororo* cinco anos antes de Flaherty filmar *Nanook of the North* e, mesmo assim, o norte-americano é até hoje considerado o pioneiro na história do gênero documental no mundo. Nas seções anteriores, a

pesquisa debateu o que define um documentário a partir de autores e aferições entre as obras. Neste momento, o problema que desponta, por meio de uma classificação de gênero, é ampliado a partir da teorização. A ideia é compreender a seguinte indagação: o que faz com que um filme seja considerado etnográfico? O certo é que o filme brasileiro foi realizado muito antes de qualquer tipo de classificação, seja como documentário ou documentário etnográfico. Eis o texto de 1992, em que Pierre-L. Jordan afirma pela primeira vez o pioneirismo de Reis:

Sem dúvida, com "Rituais e festas Borôro", L.T. Reis realiza o primeiro verdadeiro filme etnográfico. Onde seus antecessores se contentavam em fazer imagens em movimento com uma câmera fixa registrando uma série de fotografias, L.T. Reis filma usando todas as possibilidades que lhe são oferecidas pelo tipo de material à sua disposição, ele escreve com sua câmera. Antecipando R.J. Flaherty, ele desenvolve e grava seus próprios filmes no local das filmagens, apesar dos insetos que às vezes se aglutinam no filme. [...] Novamente bem recebido pela crítica, o filme também é exibido em Nova York. Com efeito, L.T. Reis, a convite de Theodore Roosevelt, que conheceu durante a sua expedição ao Mato Grosso, deu em 1918 uma série de conferências no Carnegie Hall. (JORDAN, 1992, p. 55-58).

Em seu livro de 2000, *Anthropologie et Cinéma*, o antropólogo francês Marc-Henri Piault reiterou a definição de Jordan:

Em 1916, Reis filmou, entre os Borôro, *Rituais e Festas Borôro*, a primeira grande operação de registo de factos e situações etnográficas, cujo essencial está preservado. Até então, os filmes etnográficos eram uma simples filmagem sem muita atenção à natureza das imagens, à organização de sua sucessão, ou mesmo à sua qualidade fotográfica, e esse filme é uma tentativa de fazer a câmera mover-se e reunir a beleza da imagem para a precisão de uma descrição dinâmica. (PIAULT, 2002, p. 56).

Em um desdobramento teórico, os antropólogos Sylvia Caiuby Novaes, Edgar Teodoro da Cunha e Paul Henley, em publicação na revista *Visual Anthropology* de fevereiro de 2017, compreendem que o filme de Reis estaria na mesma condição de pioneirismo, mas atualizando para documentário etnográfico:

Embora raramente mencionado em textos de língua inglesa, *Rituais de Festas Borôro* há muito é reconhecido como uma obra-prima do cinema etnográfico antigo na literatura francesa e brasileira [...] Aqui, contrastamos este trabalho com outros filmes etnográficos do período e sugerimos que ele tem uma forte pretensão de ser visto como o primeiro documentário etnográfico no sentido

moderno do termo. Consideramos também as circunstâncias políticas que levaram à filmagem dessa forma particular, sua condição de relato etnográfico do funeral e seu lugar na filmografia pessoal de Luiz Thomaz Reis. (NOVAES, CUNHA, HENLEY, 2017, p. 105).

Novaes, Cunha e Henley relataram à Christina Queiroz, em artigo publicado em maio de 2017 na *Revista Pesquisa Fapesp*, que há uma pesquisa e teorização para que o filme realizado por Reis passe a ser considerado o primeiro documentário etnográfico.

Segundo ela, o filme de Reis contém um eixo narrativo, diferentemente dos filmes de viagem da época – como aqueles feitos por Silvino Simões Santos Silva ou Edgar Roquette-Pinto – nos quais os diretores organizavam as imagens conforme o desenvolvimento de suas viagens e não se detinham em filmar eventos pontuais. ‘Em *Rituais e festas Bororo*, Reis não faz referências à viagem que deu origem ao filme, centrando a narrativa na cerimônia funerária’, compara a pesquisadora. Outro aspecto importante que distingue esse filme de Reis dos filmes de viagem da época é sua abordagem documental aliada a uma forma narrativa já bem desenvolvida. ‘E, ainda, seu compromisso com uma descrição visual da cultura bororo visando um público mais amplo, o que permitiria sua filiação a uma tradição que depois veio a se chamar de filme etnográfico’, explica Cunha. Para Paul Henley, outra diferença é que os filmes de viagem feitos no mesmo período não tinham uma autonomia narrativa das imagens, necessitando muitas vezes da participação de uma pessoa que, no momento da projeção, ficava em frente a tela contextualizando as imagens que passavam como slides. ‘Já o de Reis faz um tratamento interno da narrativa, por meio da inclusão de legendas para explicar ou conectar situações’, esclarece o pesquisador britânico. Henley explica que, no mundo anglófono, o termo ‘documentário’ se consolidou no início dos anos de 1930 para se referir aos trabalhos de Robert Flaherty, em especial *Nanook of the North* e *Moana*, produzidos nos anos 1920. ‘Esses filmes envolvem a dramatização de acontecimentos, a invenção de situações e interferências constantes do diretor. Por causa disso, se feitos hoje, não seriam aceitos como documentários’, afirma. (NOVAES, CUNHA, PAUL HENLEY *apud* QUEIROZ, 2017, p. 83-84).

Ao mapear os primeiros registros fílmicos realizados, Jordan (1992) manifesta a importância de repensar a historiografia do cinema. Mesmo extinto da história do cinema, é indiscutível o precursionismo de Reis na concepção narrativa de *Rituais e Festas Bororo*. No entanto, se há uma reivindicação de antropólogos para que o filme seja reconhecido como um documentário etnográfico, o mesmo parece não acontecer com pesquisadores na área do cinema. De acordo com a pesquisadora Eliska Altmann (2009, p. 57), é preciso debater “certas diferenciações entre objetividade científica e subjetividade artística no pensar e no

fazer um filme etnográfico”. Para tanto, a socióloga propõe analisar três categorias: a *verdade*, o *tempo* e a *autoria*.

Supõe-se que quanto menor for a intervenção e a criatividade do antropólogo-cineasta, maior a legitimidade científica do material filmado; quem ganharia, no caso, seria a verdade captada por meio do tempo. O sujeito filmado poderia, então, mostrar-se como verdadeiramente é, comprovando o fato social pesquisado (ALTMANN, 2009, p. 66).

Para alargar o entendimento sobre o termo “filme etnográfico”, a autora cita Jean-Paul Colleyn (1999), que afirma que a realização de filmes não proporciona a cobertura integral do que está sendo mostrado. Neste sentido, o filme documentário garante fragmentos de uma determinada realidade. Deste modo, as denominações são empregadas para designar “os filmes que interessam aos antropólogos [...] o conjunto abrange desde qualquer filme que aborda formas de vida em sociedade aos filmes realizados por antropólogos profissionais ou com sua contribuição” (COLLEYN, 1999, p. 21 *apud* ALTMANN, 2009, p. 58).

Parece certo afirmar que o filme etnográfico precisa estar unificado em uma metodologia previamente estabelecida. No esteio dessa análise, o pesquisador Marcius Freire (2005) confirma a existência de uma linha tênue entre documentário e documentário etnográfico e a importância de procedimentos antropológicos. O autor recorre a André Leroi-Gourhan (1948), que afirma haver algumas indefinições sobre o que é um filme etnográfico. Segundo “Leroi-Gourhan, o caráter etnológico de um filme está mais na utilização que dele vai ser feita que nos propósitos que animaram seu realizador” (LEROI-GOURHAN, 1948 *apud* FREIRE, 2005, p. 109).

A metodologia de Reis era a força do registro por meio do distanciamento e do encadeamento de planos. Um realizador que empreendia uma missão e vivenciava o início de uma transformação na captação de imagens no mundo. Uma das contribuições para compreender a denominação do que é um filme etnográfico provém do antropólogo francês, Marcel Griaule, que realizou uma série de expedições etnográficas à África. Peixoto (1999, p. 96), destaca que o pesquisador é um dos “pioneiros no uso sistemático de filmes em etnologia”. Na década de 1930, em umas das expedições aos países africanos, Griaule elaborou uma tese sofisticada para a época que contemplava o uso de recursos audiovisuais. O estudo continha um disco com cantos e danças funerárias dos povos Dogon, na região central

do Mali, além de fotogramas com os movimentos das danças. O pesquisador entende o filme etnográfico como um significativo documento e o classifica em três categorias:

(a) o filme tem valor de arquivo e deve ser referido/classificado como uma ficha ou um objeto para fins de pesquisa; (b) o filme constitui um meio extremamente eficaz de ensino na formação de especialistas em pesquisa etnográfica; (c) o filme contribui, em sentido mais amplo, para o ensino público, podendo ser visto como um objeto de arte (GRIAULE, 1957, p. 45 *apud* PEIXOTO, 1999, p. 96).

Deste modo, Griaule (1957) reconhece a eficácia das imagens nas pesquisas antropológicas, mas mesmo incluindo cinegrafistas nas equipes das missões científicas, o material capturado tinha atribuição secundária, já que em “em nenhuma publicação analisou as imagens que produziu e nem todos os seus copíões se transformaram em filmes etnográficos”, lembra Peixoto (1999, p. 97).

O cineasta e etnólogo francês Jean Rouch é seguidor dos ensinamentos deixados pelo seu professor Marcel Griaule e propagou uma dinâmica de trabalho para a captação, análise e conservação de imagens com viés científico. Logo, Rouch se torna “o principal representante do cinema etnográfico de seu país” (PEIXOTO, 1999, p. 101). Há no olhar do cineasta, uma atenção em como o outro é retratado e “suas críticas aos filmes do período colonialista denunciavam a falta de autenticidade das cerimônias e rituais registrados, assim como a insensibilidade em relação aos problemas socioeconômicos dos povos africanos” (PEIXOTO, 1999, p. 101).

Desta forma, fica evidenciado que Rouch estava em busca de mostrar não apenas fragmentos, mas um contexto mais amplo do outro. Conclui-se, portanto, que o debate sobre o que define um filme como etnográfico é bastante complexo. Conforme lembra Clarice Ehlers Peixoto: “nem tudo depende de para quê e para quem filmamos e sim, em quê e como as imagens e os sons contribuem para a melhor compreensão do sujeito antropológico” (PEIXOTO, 1999, p. 106).

Averigua-se, assim, que um documentário etnográfico requer uma objetividade científica (ALTMANN, 2009) o que também pode ser compreendido por procedimentos antropológicos que devem ressaltar o valor científico e não o valor estético do filme (FREIRE, 2005). Esses procedimentos servem como bússola para a concepção documentária com finalidades etnográficas. O filme brasileiro favorece a subjetividade artística (ALTMANN,

2009) e, mesmo havendo pouca intervenção do realizador, há uma intencionalidade nas tomadas que se fragmentam no emprego da montagem. No entanto, constata-se que o caráter etnológico do filme, presente na utilização do mesmo ao longo dos anos (LEROI-GOURHAN, 1948) é bastante significativo. O filme tornou-se um relevante arquivo (GRIAULE, 1957), mesmo não sendo referido/classificado como uma ficha ou um objeto para fins de pesquisa.

1.5 Documentário e documentação: a preservação de memórias por meio da multiplicidade de registros

Quem sabe si mais tarde, um filho da Rondonia, bisneto de alguns desses que deixei com saudade em 1912, educado por um sucessor do Mestre, si o houver capaz de recolher a herança, não folheará estas notas, para ligá-las ao material conhecido e traçar, assim, a notícia completa do seu povo? – Edgar Roquette-Pinto (2005, p. 15)

Documentação e documentário são palavras parecidas, mas com significados distintos. Segundo a professora de Museologia Renata Cardozo Padilha (2014, p. 13), o conceito de documentação se refere a documento e pode ser compreendido como “qualquer objeto produzido pela ação humana ou pela natureza, independentemente do formato ou suporte, que possui registro de informação”. Normalmente, a documentação está diretamente ligada com instituições de informação, cultura e memória. Já o documentário é um gênero cinematográfico que, segundo Fernão Pessoa Ramos (2008), se caracteriza como uma narrativa “basicamente composta por imagens-câmera [...], em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa” (RAMOS, 2008, p. 22).

No Brasil, a documentação e, posteriormente, o documentário, contribuíram com o trabalho de pesquisadores ainda nos primeiros anos do século XX. Em 1912, foi realizado um dos mais importantes registros sonoros do país: os cantos e as músicas dos Paresí e Nambiquara, na Serra do Norte, em Mato Grosso. Naquele momento, a diversidade de registros realizados por Roquette-Pinto impressiona, foram mais de 300 peças destinadas ao Museu Nacional, entre fichas antropométricas, fotografias e registros audiovisuais.

Em busca de disponibilizar parte dos registros realizados por Roquette-Pinto, em 2000 foi criado por pesquisadores do Museu Nacional e da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), um movimento de revitalização do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional. Entre os projetos executados pelo LACED (Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura

e Desenvolvimento), destaque para a Coleção de Documentos Sonoros³ que traz gravações e informações musicais com ênfase nas músicas indígena, popular e folclórica.

Os responsáveis pela plataforma digitalizaram e organizaram os materiais existentes no acervo sonoro do Setor de Etnologia. Segundo informacões da plataforma, o objetivo é estimular a formação dialógica de arquivos, além de difundir parte dos registros sonoros disponíveis no Museu Nacional. Entre os projetos de digitalização está *Rondônia 1912*, com gravações históricas de Roquette-Pinto. O projeto foi realizado em 2008 e contempla um livreto e nove arquivos de áudios realizados pelo antropólogo. A disponibilização do material contou com a parceria do Phonogramm-Archiv do Museu für Völkerkunde, em Berlin, na Alemanha.

A captação de áudios realizada por Roquette-Pinto foi realizada em 1912 e, cinco anos após a coleta sistemática empreendida pelo pesquisador, é a vez do registro audiovisual. O então fotógrafo Luiz Thomaz Reis se juntou a Comissão Rondon com o objetivo de documentar por meio de fotos e película o trabalho da expedição. Deste modo, em 1917, foi produzido o documentário *Rituais e Festas Bororo*, que representa um marco na história do gênero e também em questões fundantes sobre a preservação de patrimônios culturais brasileiros.

Tanto Roquette-Pinto quanto Luiz Thomaz Reis nos auxiliam a reescrever páginas de uma narrativa, que mesmo sem o aparato tecnológico, contribuíram para a preservação de memórias por meio do registro. O cineasta Reis tinha no documentário a perpetuação de traços do passado, enquanto o antropólogo Roquette-Pinto difundiu a importância de conhecer nossas origens brasileiras por meio do registro, da documentação e da compilação de materiais audiovisuais.

No Museu Nacional, no Rio de Janeiro, Roquette-Pinto sistematizou coleções e concebeu a ideia de museu social com a finalidade de reunir estudos e pesquisas em diferentes áreas do conhecimento. Conforme veremos a seguir, esse episódio é bastante significativo já que mostra a importância da documentação, mesmo antes de qualquer denominação e classificação de gênero.

³ A Coleção de Documentos Sonoros funciona como uma biblioteca conservando e difundindo acervos existentes no Museu Nacional. Além do projeto Rondônia 1912, é possível acessar outras duas coleções digitalizadas: *Ile omolu Oxum com cantigas e toques para os Orixás* (2004) e *Magüta arü wiyægü com cantos tikuna* (2009). Disponível em: <<http://laced4.hospedagemdesites.ws/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>>.

1.6 Registro etnográfico enquanto narrativa preservacionista

Através do estudo etnográfico das manifestações étnicas, populares, folclóricas, artísticas e estéticas era possível elaborar não só um diagnóstico da realidade social brasileira, como também agir para transformá-lo no plano das mudanças institucionais – Jorge Antonio Rangel (2010, p.17)

Com o desenvolvimento tecnológico surgem significativas possibilidades de registro etnográfico. Neste cenário, a Antropologia Visual encontra espaço ideal para “introduzir os instrumentos de captação dessa informação nas pesquisas antropológicas” (PEIXOTO, 1999, p. 91). No esteio dessa discussão, a antropóloga e pesquisadora Sylvia Caiuby Novaes (2012), destaca que toda “nova tecnologia será apropriada pela Antropologia desde o início de nossa disciplina, no sentido de registrar as ocorrências do mundo e apreender a diversidade racial e social que avidamente os cientistas tentavam classificar” (NOVAES, 2012, p. 11).

Em solo brasileiro, uma das primeiras apropriações tecnológicas se deu na empreitada da Comissão Rondon. A equipe tinha como missão abrir clareiras na grande floresta para a instalação de linhas telegráficas. Para tanto, Rondon “elabora a cartografia e estabelece contato com grupos indígenas”, lembra Jordan (1995, p. 19). Além da exploração do território brasileiro, o que mais diferenciou a Comissão Rondon das outras comissões de linhas telegráficas “foi a importância dada ao desenvolvimento de atividades de pesquisa científica”, destaca Freire (2009, p. 66). A comitiva contava em uma das missões com o pai da radiodifusão no Brasil, Edgar Roquette-Pinto. Nesta época, o jovem pesquisador atuava como professor-assistente de antropologia no Museu Nacional, espaço vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Segundo o historiador Jorge Antonio Rangel (2010, p. 41), o ano de 1912 foi decisivo para Roquette-Pinto, “representando seu amadurecimento intelectual e sua inserção na corrente teórica contrária às proposições de uma visão negativa dos trópicos e de seus habitantes”. O radialista passou cinco meses em expedição nas regiões da Serra do Norte, do Mato Grosso e da selva amazônica com diversas populações indígenas, compreendendo sua produção cultural como material a ser conhecido e preservado. A excursão rendeu a coleta de 2000 amostras etnográficas de tribos até então desconhecidas, 52 fichas antropométricas, “mais de 100 fotografias e muitos metros de filme etnográfico” (ROQUETTE-PINTO, 1912 *apud* SANTOS, 2011, p. 69).

Naquele momento, Roquette-Pinto foi o primeiro cientista a fazer uso da fotografia com o registro dos Nambiquara. De acordo com Novaes (2012, p. 13), “é o uso documental da fotografia, sua possibilidade de registro que mais interessa à maioria dos antropólogos que dela fazem uso”. Essa possibilidade de registro estratégico permite capturar o que dificilmente o pesquisador procura descrever. Além da fotografia, Roquette-Pinto valeu-se da gravação fonográfica por meio de um fonógrafo Edison, portátil, de fácil manuseio e com a possibilidade de gravar e reproduzir sons.

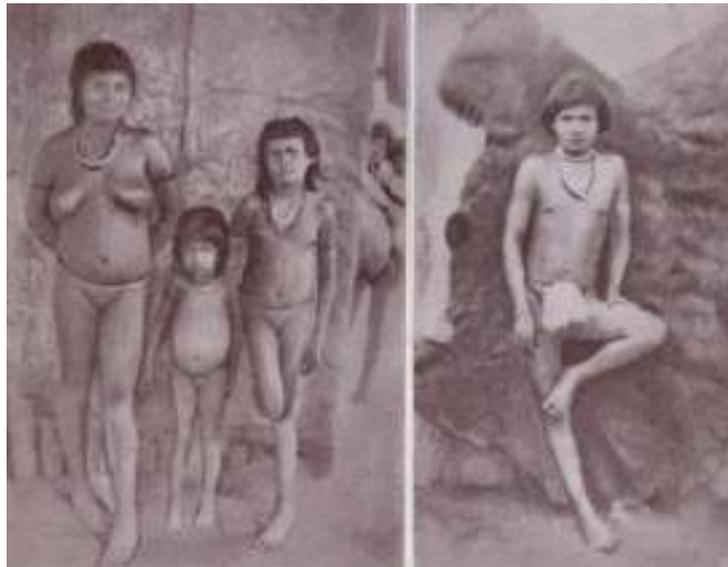


Fig. 6: Indígenas Nambiquaras – Mato Grosso – Serra do Norte
Fonte: Livro *Rondônia* (1917) / Archivo do Museu Nacional

Em 1910, dois anos antes de integrar a quarta fase da Comissão Rondon, Roquette-Pinto criou uma filмотeca especializada no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, “com registros das explorações geográficas, botânicas, zoológicas e etnográficas” (RANGEL, 2010, p. 110). Segundo Rangel, o pesquisador recebeu de Rondon “registros sobre a cultura material dos índios da Serra do Norte” e organizou “museologicamente a Sala D. Pedro II e a Sala Etnográfica Euclides da Cunha” (RANGEL, 2010, p. 127).

Roquette-Pinto estava imbuído em “interpretar a brasilidade” (RANGEL, 2010) e seus estudos indígenas desdobraram-se “em diferentes temas de pesquisa que se aglutinavam em torno das questões da mestiçagem, da imensidão do território brasileiro, da imigração, do hibridismo e da educação”. Deste modo, o pesquisador contribuiu para a “constituição de novos campos das ciências sociais no Brasil” (RANGEL, 2010, p. 14).

Fotografando, filmando e gravando aspectos das culturas material e imaterial das populações indígenas e sertanejas da região da Rondônia, Roquette-Pinto objetivou recuperar os traços, as minúcias, os contornos e as sombras dessas populações interioranas, em consonância com a ciência antropológica da época (RANGEL, 2010, p. 42).

Constata-se, portanto, um esforço desmedido em registrar e difundir referências etnográficas de forma interdisciplinar. O interesse de Roquette-Pinto não estava apenas no mapeamento, mas sobretudo, em preservar saberes e fazeres genuinamente brasileiros “a partir dos estudos e das pesquisas em diversas e diferentes áreas dos conhecimentos [...]”. O interesse estava na identificação, no registro e na coleta, não somente de amostras da “cultura material e imaterial dos indígenas e sertanejos”, mas também em “projetar um modelo social de proteção do patrimônio nacional” (RANGEL, 2010, p. 40).

Deste modo, o registro etnográfico contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais brasileiros sob a cominação de desaparecimento. A partir da expedição à Serra do Norte, em 1912, Roquette-Pinto reuniu materiais físicos e audiovisuais que, posteriormente, fizeram-se presentes em discursos, obras antropológicas e na concepção de espaços de pesquisa.

Os desenhos e as fotografias sobre a arte plumária, a cerâmica e demais adornos indígenas constituíram um espécie de diário das coleções no interior da obra *Rondônia*, como também sinalizariam a intenção da antropologia de Roquette-Pinto em realizar uma operação de passagem da noção de coleção para a de patrimônio cultural. O que implicou na disputa entre as memórias, da lembrança, do esquecimento, dos poderes e das resistências (RANGEL, 2010, p. 50).

O livro *Rondônia* foi publicado em 1917, cinco anos após Roquette-Pinto retornar da excursão realizada em companhia da Comissão Rondon. Na obra, o pesquisador estava inclinado em produzir “retratos falados das populações sertanejas do Brasil Central” (RANGEL, 2010, p. 42). Um Brasil desconhecido pela maior parte dos brasileiros. A obra apresentava ainda “um diário de campo com artefatos, vocábulos e canções daquele povo” (FREIRE, 2009, p. 68). Neste mesmo ano, ao apresentar uma conferência no Museu Nacional, Roquette-Pinto “propôs a denominação “Rondônia” para toda a região desbravada por Rondon, homenagem só institucionalizada em 1956” (RANGEL, 2010, p. 68).

A obra foi a concretização da pesquisa de campo, nele é possível encontrar transcrições de canções indígenas, sendo 7 dos Paresí; 2 dos Nambiquara e 3 de sertanejos cuiabanos. “São

transcrições bastante simples, que procuram indicar a linha do movimento melódico e rítmico, sem atender às demais inflexões e sutilezas de entoação”, destaca o sociólogo Leopoldo Garcia Waizbort (2014, p. 31).

Em 1926, o antropólogo foi nomeado para o cargo interino de diretor do Museu Nacional. Neste ínterim, o escritor desenvolveu a ideia de criar no Museu Nacional um espaço para o desenvolvimento de um Museu Educativo permitindo “o estabelecimento do domínio multifacetado de objetos colocados à exposição para o público” (RANGEL, 2010, p. 77). A ideia era expor os objetos com “novos significados de interpretação da história da nação, reinventando novas trocas de conhecimentos, experiências e colaborações” (RANGEL, 2010, p. 77).

Além de Roquette-Pinto, a Comissão Rondon contava com outros cientistas, dentre eles: o zoólogo Alípio Miranda Ribeiro; o cientista João Geraldo Kulhmann e o botânico Frederico Carlos Hoehne, todos pesquisadores do Museu Nacional. Segundo Freire (2009, p. 66), as atividades de pesquisa nas expedições “estavam relacionadas a atividades econômicas agrícolas preocupadas em avaliar a potencialidade dos solos”.

Os pesquisadores tinham no registro a possibilidade de preservação e difusão de saberes científicos. Para o historiador Vanderlei Sebastião de Souza (2012), este foi um dos primeiros trabalhos sistematizados sobre as populações do interior do Brasil, “uma vez que procurou conciliar a observação empírica com a coleta de informações de caráter etnográfico e de antropologia física” (SOUZA, 2012, p. 647).

Sendo assim, prefigura afirmar que, antes mesmo de qualquer política brasileira de caráter preservacionista, Roquette-Pinto estava imbuído em explorar, registrar e documentar temas que se relacionassem à formação da brasilidade. Neste sentido, “o Museu Nacional e suas coleções revestidas de caráter testemunhal validariam a tentativa de remontar o passado, produzindo um circuito de alta voltagem entre o objeto interpretado e o olhar interpretante” (RANGEL, 2010, p. 55).

Naquele momento, Roquette-Pinto vislumbrou na educação elementos constituintes para civilizar e, ao mesmo tempo, resguardar o passado. Durante a transmissão de inauguração do rádio, em 1922, “foi instituído pelo então presidente Artur Bernardes, as finalidades educativas da radiodifusão” (LEMOS JR, 2013, p. 23). Mas foi durante a primeira transmissão oficial, em 1923, que Roquette-Pinto anunciou ao microfone a fundação e objetivo da radiodifusão. Segundo ele, todos os lares espalhados pelo Brasil receberiam o conforto da

ciência e da arte pelo milagre das ondas misteriosas do rádio (LEMOS JR, 2013, p. 30). Assim entrou no ar a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

Conforme visto, a pesquisa de campo de natureza interdisciplinar e a difusão da ciência e da cultura pelas ondas radiofônicas permitiram a Roquette-Pinto escrever uma significativa parte da história brasileira. Além disso, o pesquisador participou de uma das experiências cinematográficas mais importantes: a criação e direção do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1936. Para o antropólogo, a educação era um meio para reafirmar a identidade nacional. Neste sentido, “o rádio e o cinema tornar-se-iam veículos potencializadores da transformação almejada pela educação” (RANGEL, 2010, p. 84).

A busca da documentação e do registro por Roquette-Pinto resultou em 13 de abril de 1938, na nomeação para exercer a função de membro do Conselho Consultivo do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), posteriormente chamado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). O órgão tinha como principais objetivos, a proteção e a preservação do patrimônio histórico brasileiro. Deste modo, acentua-se essa narrativa como substancial para um maior entendimento sobre os princípios de preservação e registro ainda nos primeiros anos do século XX.

1.7 Múltiplos suportes narrativos: o documentário nasce como transmídia

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade [...] teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos – Bill Nichols (2012, p. 47)

Ao longo dos anos, o conteúdo dos documentários passou a valorizar o imperceptível aos olhos. Se no primeiro momento, os profissionais eram grandes exploradores indo à lugares remotos para filmar acontecimentos culturais desconhecidos por grande parte das pessoas, hoje há uma atenção do cinema documental em regmonteistrar a memória histórica e visual, patrimônios de um povo. Com o desenvolvimento tecnológico, a elaboração de uma produção documentária foi se adequando às novas tecnologias que foram surgindo, como por exemplo, a gravação do som direto na gravação, a utilização de câmeras compactas e leves e, mais recentemente, a realização de documentários em vídeo digital.

Nos dias de hoje, por conta das possibilidades tecnológicas o documentário reinventou-se e busca novos suportes para o registro e a expansão de informações. Uma das possibilidades documentais da contemporaneidade é o documentário transmídia. Segundo Henry Jenkins, a narrativa transmídia integra o mundo da convergência das mídias e compreende o “fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídias” (JENKINS, 2013, p. 30). Logo, a narrativa transmídia é o emprego de diferentes plataformas que convergem com a ideia de contar uma história.

Entre os meios de comunicação tradicionais que se beneficiam com o uso da narrativa transmídia, destaque para fotografias, vídeos e áudios. Deste modo, o documentário transmídia é o emprego de múltiplas plataformas que se posicionam de forma complementar e independente. Denis Renó (2015, p. 210) destaca que a “mescla entre linguagens e formatos é uma marca do documentário” e lembra que o documentário ainda em suas origens era transmídia, já que os documentaristas após as expedições fotográficas preparavam exposições foto-documentais privilegiando a diversidade de plataformas de comunicação (RENÓ, 2013a).

Um dos exemplos dessa possibilidade transmídia⁴ pode ser encontrado no trabalho do fotógrafo norte-americano Edward Sheriff Curtis. O filme *In the Land of the Head-Hunters* (*Na terra dos caçadores de cabeça*), foi produzido em 1914 e retrata a cultura dos Kwakiutl, um povo indígena que vivia na costa oeste da Colúmbia Britânica, no Canadá. Mesmo optando pela encenação de hábitos e a reconstrução de cenários, o filme é um significativo registro daquele povoado. “Curtis descrevia seu filme como uma saga de não-ficção, uma tentativa de documentar (ou recriar) como era a vida marítima dos indígenas do Pacífico antes do contato com os brancos”. (EGAN; BICALHO, 2016, p. 37). Timothy Egan e Charles Antônio de Paula Bicalho ainda lembram que as filmagens se estenderam por três meses, “trabalhando todos os dias na longa luz do norte” (EGAN; BICALHO, 2016, p. 37).

Edward Curtis foi um dos mais renomados fotógrafos que retrataram a temática indígena americana. Curtis registrou mais de 80 tribos com cerca de 40 mil imagens em diferentes regiões dos EUA e Canadá. O resultado foi a publicação da obra *The North American Indian* composta por 20 volumes com fotografias e textos sobre os povos nativos norte-americanos. Os registros

⁴ Por mais que se possa falar que havia o uso de múltiplas linguagens e suportes para realizar a empreitada de documentação etnográfica, tal como esta foi conduzida no início do século XX, referir-se a este conjunto como transmídia só poderia acontecer enquanto analogia e não como equivalência, uma vez que a ideia da transmídia pressupõe também a possibilidade de navegação e passagem do espectador de uma mídia para a outra, o que tecnologicamente não seria necessariamente garantido no contexto da época.

foram realizados entre 1907 e 1930 e, mesmo com limitada tecnologia, possibilitava uma narrativa baseada em múltiplos suportes para contar uma história. Além do filme, o fotógrafo apresentou as fotos realizadas em exposições e também em publicações com textos sobre a cultura e os hábitos dos povos originários registrados.

As possibilidades dos recursos midiáticos da época podem ser compreendidas por meio da foto abaixo. O registro de um indígena Kwakiutl foi publicado no primeiro volume da obra *The North American Indian* (1907), sete anos depois o fotógrafo realizou o filme *In the Land of the Head-Hunters* retornando ao local para o registro fílmico.



Fig. 7: Imagem de um indígena da etnia Kwakiutl
Fonte: *The North American Indian* (1907)

As possibilidades do registro possibilitaram que o cineasta Robert Flaherty estudasse o filme de Curtis “frame por frame e passado uma tarde com Curtis, perguntando-o sobre seus métodos, suas ideias para locação, como trabalhar com o povo nativo” (EGAN; BICALHO, 2016, p. 42). O resultado desse encontro foi facilmente encontrado oito anos depois no filme *Nanook of the North*.

Da mesma forma que Curtis realizava o registro de povos originários do Canadá, Flaherty também se amparou na tríade do registro fotográfico, fílmico e expositivo para construção de uma narrativa de trabalho. Desde sua primeira expedição ao norte do Canadá, em 1910, Flaherty documentou em fotografias o modo de vida dos inuits. Segundo o pesquisador Zulay Jau Ting Chang (2010), dois anos após lançar o filme *Nanook of the North*, Flaherty

publicou o livro *My Eskimo Friends*⁵ (1924) com 138 fotografias do autor. O livro contava com a colaboração de sua esposa, Frances Hubbard Flaherty.



Fig. 8: Abertura do livro *My Eskimo Friends* (1924)
Fonte: Internet Archive (archive.org)

Atualmente, grande parte do acervo com fotografias e outros objetos de Robert Flaherty está em instituições públicas:

A Biblioteca e Arquivos do Canadá (LAC) possui a mais extensa coleção de objetos fotográficos de Flaherty no Canadá, são aproximadamente 1.500 negativos de placa de vidro e impressões fotográficas. (CHANG, 2010, p. 23).

Em solo brasileiro, essa proximidade com uma comunicação independente e ao mesmo tempo complementar pode ser encontrada no trabalho de registro da Comissão Rondon. Segundo o pesquisador Fernando de Tacca (2011, p. 206), após o término do trabalho de expansão e instalação das linhas telegráficas, o Coronel Cândido Mariano da Silva Rondon publicou três volumes com o título *Índios do Brasil*, entre 1946 e 1953. Os livros trazem imagens fotográficas e fotogramas cinematográficos coletados durante a expedição ao norte do Brasil.

Antes da publicação dos livros, Rondon compilou o material registrado durante a expedição em diversos álbuns fotográficos das atividades da Comissão e os enviava para as autoridades mais importantes do governo brasileiro. Além disso, Rondon maximizou a narrativa da expedição por meio da publicação de artigos nos principais jornais do país, sem falar das

⁵ O livro *My Eskimo Friends* (1924) está disponível em: <https://archive.org/details/myeskimofriends00unse>.

apresentações dos filmes realizados seguidas de conferências. Rondon alimentava o espírito nacionalista por meio de um “ponto de vista estratégico e simbólico: a ocupação do oeste brasileiro através da comunicação pelo telégrafo, pela visualidade da fotografia e do cinema mudo” (TACCA, 2011, p. 206).

Desta forma, ainda nos primórdios do registro documental é possível encontrar uma aproximação com o que hoje se configura como narrativa transmídia. A mudança de tecnologia é o que passou a impulsionar cada vez mais as possibilidades inventivas na realização de documentários. Na atualidade, as produções documentais podem se estruturar tendo a narrativa transmídia como mola propulsora. Essa estratégia contemporânea possibilita a construção de conteúdos em multiplataformas independentes, mas também complementares entre si e caracteriza a obra audiovisual como um documentário transmídia, conforme será mostrado no *Capítulo IV*.

CAPÍTULO II

EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

2.1 O que era uma Comissão virou uma Missão

O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa, mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava. De resto, trabalhos anteriores já tinham me dado certa prática desse pesadíssimo esforço de recolhedor – Mário de Andrade (1984, p. 387-388)

Como mostrado no capítulo anterior, o registro contribuiu com o trabalho de pesquisadores ainda nos primeiros anos do século XX. A concepção do documentário *Rituais e Festas Bororo*, em 1917, representa assim, um marco na história do gênero e também em questões fundantes sobre a preservação de patrimônios culturais brasileiros. A partir daquele momento, a representação audiovisual é iniciada tendo com premissa o registro de costumes, crenças, celebrações e ritos dos povos originários brasileiros.

Neste capítulo, partimos da realização de uma comissão de caráter oficial para a concretização de uma missão majoritariamente com finalidades de pesquisa. A partir da Comissão Rondon parte-se para a Missão de Pesquisas Folclóricas com a finalidade de mostrar a maturidade do registro e a concretude de uma consciência preservacionista em solo brasileiro. Em 1938, passados 22 anos desde os primeiros registros audiovisuais da Comissão Rondon, diversos temas passaram a ocupar lugar de destaque no pensamento de intelectuais e a cultura passou a ser vista como parte da identidade brasileira.

Neste cenário, importantes nomes da história brasileira, como major Luiz Thomaz Reis e Edgar Roquette-Pinto, auxiliam a reescrever páginas de uma narrativa, que mesmo sem o aparato tecnológico, contribuiram para a preservação de memórias. O cineasta Reis tinha no registro a perpetuação de traços do passado, enquanto o antropólogo Roquette-Pinto difundiu a importância de conhecer nossas origens.

No Museu Nacional, no Rio de Janeiro, Roquette-Pinto sistematizou coleções e concebeu a ideia de museu social com a ideia de reunir estudos e pesquisas em diferentes áreas do conhecimento. O objetivo naquele momento estava em identificar, registrar e coletar, “não somente amostras da cultura material e imaterial dos indígenas e sertanejos, mas também projetar um modelo social de proteção do patrimônio nacional” (RANGEL, 2010, p. 40). Esse episódio é bastante significativo para a pesquisa já que mostra a importância do

registro, mesmo antes de qualquer denominação e classificação de gênero. Além disso, o legado aponta a relevância de preservar conhecimentos em espaços de trocas de saberes. Deste modo, a partir de aspectos do passado, a pesquisa busca partes significativas que sinalizam a atenção com o intangível, com a salvaguarda do patrimônio cultural e a difusão do bem imaterial brasileiro.

A partir do lançamento do livro *Rondônia*, em 1917, Roquette-Pinto ocupa destaque como intelectual e busca compreender a etnografia brasileira a partir da pesquisa de campo. Numa época em que a comunicação era baseada no envio de cartas, o antropólogo troca diversas correspondências com o escritor paulista Mário de Andrade. O interesse de ambos em entender e preservar a brasilidade se entrecruza em muitas linhas escritas com diferentes trocas de conhecimentos. Há uma junção no pensamento dos pesquisadores com o objetivo de difundir e preservar o mais genuíno das representações nacionais. As considerações antropológicas nas pesquisas de Roquette-Pinto se desdobram na literatura de Mário de Andrade. De 1928 até os anos de 1940, os dois pesquisadores trocam cartas com regularidade e, além de fazerem diminuir a distância entre Rio de Janeiro e São Paulo, trocam experiências e a idealização de novos projetos. Em uma dessas cartas, por exemplo, Mário de Andrade enfatiza a admiração e o respeito por Roquette-Pinto: “mando três dos livros meus e me parece que os mais característicos. Você verá, se tiver tempo pra ler alguma coisa deles, que no *Clã do Jaboti* (lenda do Pai-do-Mato) e no *Macunaíma* bem que me aproveitei das pesquisas de você” (ANDRADE, 1928 *apud* GILIOLI, 2008, p. 54).

Segundo Renato de Sousa Porto Gilioli (2008, p. 55), Mário de Andrade se interessava nas iniciativas de Roquette-Pinto em conceber uma gramática de arte nacional em suas mais diversas manifestações. O poeta buscava alicerce nas pesquisas científicas que estavam em andamento sobre hábitos e costumes da população brasileira. Cada um deles, da sua forma, estava preocupado em registrar e resguardar traços da cultura genuinamente brasileira. “Tanto que em *Rondônia* vemos o lamento da perda da ‘autenticidade’ dos indígenas da Serra do Norte, antes isolados e que correriam o risco de se transformar em meros ‘sertanejos’” (GILIOLI, 2008, p. 95).

Deste modo, as pesquisas do antropólogo contribuíram com a escrita de Andrade dando suporte teórico para a ampliação de questões envolvendo a mestiçagem e a cultura brasileira. Em 1930, após uma visita ao Museu Nacional, Mário de Andrade publica uma crônica no *Diário Nacional*, destacando a importância do trabalho do pesquisador: “os estudos sobre os tipos antropológicos brasileiros, a seção de etnografia popular criada por

Roquette-Pinto dão ao Museu uma significação etnográfica especialíssima” (ANDRADE, 1976, p. 223-224 *apud* GILIOLI, 2008, p. 122).

Indiscutivelmente Roquette-Pinto colaborou com as pesquisas de Mário de Andrade sobre as raízes da cultura brasileira. No entanto, além da troca de informações sobre indígenas, músicas e etnografia ambos estavam imbuídos em preservar aspectos culturais que estavam sob risco de desaparecimento com a crescente modernização das cidades. A influência do antropólogo no trabalho de Mário Andrade fez-se presente não apenas na literatura, mas acima de tudo, na implantação de políticas culturais e educacionais.

Nos anos 30, Mário de Andrade criou e dirigiu o Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938) e, dentre as realizações, estavam projetos nos moldes de Roquette, como a implantação de cinema educativo e a tentativa de instalação da Rádio-Escola Paulista. Em 1936, ainda como diretor do órgão, Andrade já alertava para a importância de reconhecer, catalogar e salvaguardar nossa identidade cultural, responsáveis pelos nossos “caracteres raciais”. Ao falar sobre a Etnografia no Brasil, o escritor diz: “nós precisamos de moços pesquisadores que vão à casa recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnordeado pelo progresso invasor” (ANDRADE, 1936⁶ *apud* CARLINI, 1993, p. 20).

Isso não quer dizer que a ideia dos dois convergiam em todos os aspectos. Renato Gilioli (2008), lembra que “as motivações para criticar a música popular urbana eram diferenciadas para ambos” (GILIOLI, 2008, p. 146). Enquanto Mário acreditava na música como manifestação popular e que deveria encontrar pontos de convergência capazes de suprir todas as culturas, Roquette-Pinto privilegiava a música erudita como agente para transformar a educação. Desta forma, percebe-se que mesmo com algumas ideias divergentes, a questão do registro, aqui observado como fonográfico, estava presente no interesse de estudo dos pesquisadores.

Em virtude do que foi mencionado, constata-se uma confluência em ambos pesquisadores. Tanto Roquette-Pinto quanto Mário de Andrade estavam em busca de compreender e registrar, cada um qual da sua maneira, como se estabelece a identidade

⁶ ANDRADE, Mário de. A situação Etnográfica do Brasil, **Jornal Síntese**, Belo Horizonte, n. 1, out. 1936. *Apud* Carlini (1993).

brasileira. No entanto, um outro nome figura-se como imprescindível no âmbito preservacionista. A cantora e pesquisadora Elsie Houston ainda na década de 1920 mostra atenção especial às manifestações populares expressas nas melodias brasileiras. Para tanto, Elsie se ampara, além da pesquisa de campo, nas gravações dos indígenas Paresí e no livro *Rondônia* de Roquette-Pinto. Como veremos, o resultado foi a compilação de um documentário sonoro com total rigor estético e científico.

Deste modo, o capítulo se debruça em compreender a partir do registro do passado, as novas possibilidades preservacionistas na contemporaneidade. Para tanto, a pesquisa parte da realização da Comissão Rondon para a ocorrência da Missão de Pesquisas Folclóricas, sublinhando neste íterim, o esforço de Elsie Houston com o registro fonográfico e documental de canções folclóricas brasileiras. No entanto, o estudo aponta a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas como o amadurecimento e a sistematização do registro etnográfico. A Missão foi idealizada por Mário de Andrade e, mesmo com poucos recursos tecnológicos, tinha como prática o registro de manifestações culturais brasileiras em sua totalidade. Além de fotografar e realizar pequenos filmes, a equipe ainda documentou por meio de cadernetas de campo o que testemunharam pelas cidades em que estiveram.

O objetivo do capítulo é apresentar a importância de iniciativas de registro do patrimônio cultural brasileiro. A proposta é ampliar o debate sobre as metodologias de preservação e conservação de bens culturais nos espaços virtuais o que podem resultar em museus abertos. Para tanto, a metodologia empregada é endossada com a análise da digitalização das cadernetas de campo, disponibilizadas em DVD, além de explorar o desenvolvimento de um site com parte dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas. A pesquisa recorre ainda aos escritos de Caroline Kraus Luvizotto que, a partir da modernidade tardia, considera as potencialidades apresentadas pelas tecnologias comunicacionais para a preservação das memórias. Para a pesquisadora, a tradição deve ser entendida como algo dinâmico e uma possibilidade de guiar o tempo futuro. Esse tempo futuro, de certa forma, está efetivado nos escritos de Roquette-Pinto a partir da sua pesquisa de campo em uma comissão ao Norte do Brasil e, posteriormente, na preocupação de Mário de Andrade na concepção de políticas de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro como veremos.

2.2 Em busca de uma identidade brasileira

A manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo – Mário de Andrade (1928)

Conforme apresentado, desde a década de 1910, as discussões sobre a identidade brasileira passaram a ser debatidas com maior afinco por intelectuais e artistas. As particularidades culturais de cada região do país passaram a ser debatidas a fim de entender o mais genuíno em cada manifestação popular. Ao refazer o percurso com os primeiros registros sobre o patrimônio nacional, encontra-se no escritor petropolitano Alceu Amoroso Lima as primeiras inquietudes. No ano de 1916, Amoroso Lima e o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade viajam à Minas Gerais e anunciam a necessidade de preservação do passado arquitetônico. Lima publica na Revista do Brasil o artigo *Pelo Passado Nacional* (1916) que, segundo “estudos da professora Maria Cecília Londres da Fonseca”, é “[...] a primeira alusão à cidade de Ouro Preto como relíquia nacional” (FONSECA, 1997⁷ *apud* MAGALHÃES, 2001, p. 191). No artigo, Amoroso Lima enfatiza que somos responsáveis pelo nosso passado, “[...] mas não poderemos levar adiante a nossa missão se desprezarmos o que nos constitui o passado da pátria”. O autor conclama ainda que a “[...] perspectiva das origens é um elemento primordial dos povos em formação, é pela memória que deve começar a obra de construção nacional” (LIMA, 1916⁸ *apud* LUCA, 1999, p. 89).

De acordo com o sociólogo Pedro Rocha de Oliveira, em 1919, o escritor Mário de Andrade realiza a “coleta de composições populares no interior paulista” (OLIVEIRA, 2011, p. 105) e em viagens às cidades históricas de Minas Gerais “o que resultará nas conferências que compõem a obra *A arte religiosa no Brasil*⁹ (1920), na qual já demonstra uma preocupação na preservação do patrimônio cultural, especialmente o arquitetônico” (OLIVEIRA, 2011, p. 105).

Para Mário de Andrade, “após as primeiras décadas da febre aurífera [...] pôde a Igreja reinar com mais autoridade e liberdade, bem como implantar um estilo arquitetônico original,

⁷ FONSECA, Maria Cecília Londres da. **O patrimônio em processo**. Trajetória da política de preservação no Brasil: Rio de Janeiro, UFRJ, Iphan, 1997, p. 99. *Apud* Magalhães (2001).

⁸ LIMA, Alceu Amoroso. *Pelo Passado Nacional*. **Revista do Brasil**, volume 3, nº 9, p. 14, set. 1916. *Apud* Luca (1999).

⁹ O estudo foi publicado como crônica na Revista do Brasil, volume 14, nº 54, do ano de 1920. *Apud* Natal (2007).

próprio, de acordo com suas condições materiais e técnicas” (ANDRADE, 1993 *apud* NATAL, 2007, p. 198).

A preocupação com o patrimônio brasileiro e a necessidade de “[...] conhecer as origens de uma tradição nativa” ganharam força a partir das mensagens nacionalistas emitidas pelo movimento modernista¹⁰ e, posteriormente, pela Caravana Modernista (1924), comandada por Mário de Andrade que retorna ao estado de Minas Gerais “ciceroneando um grupo de intelectuais”.

Faziam parte da caravana: Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteadó, o advogado Goffredo Telles e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Oswald batizou a excursão de *Viagem de descoberta do Brasil*, numa clara referência aos bandeirantes paulistas do século XVII, os quais chefiaram as primeiras expedições ao então ignoto território. A viagem dos modernistas objetivava "conhecer" as origens de uma tradição nativa a partir da qual se deveria sustentar a inovação estética por eles almejada. (NATAL, 2016, p. 169).

Os vanguardistas viram no barroco mineiro um símbolo valioso do passado. O escritor Mário de Andrade se posiciona com preocupação em conhecer as raízes culturais brasileiras. Segundo Alfredo Bosi, crítico e historiador da literatura brasileira, o trabalho dos modernistas marcou “a melhor poesia e a melhor narrativa brasileira ao longo dos anos 50 e 60” (BOSI, 2003, p. 237). O autor lembra ainda que “foi o Modernismo, em sentido lato, que primeiro acendeu o interesse pelo Brasil popular, embora cultivasse a tendência de estetizá-lo lúdica ou miticamente” (BOSI, 2003, p. 237). Deste modo, Mário de Andrade logo se interessa em apreender os processos de “[...] constituição e reinvenção dos elementos que compõem a memória coletiva informadores de nossas matrizes européias, africanas e ameríndias”, diz o historiador Antonio Nogueira (2007, p. 258).

Entre os anos de 1928 e 1929, Mário de Andrade realiza ainda uma expedição etnográfica ao Nordeste do país e passa a evidenciar em seus trabalhos as diversas manifestações culturais brasileiras. O escritor viaja desacompanhado e chama a expedição de “viagem etnográfica”. Naquele momento, Andrade consta a necessidade realizar o registro

¹⁰ O marco do movimento modernista foi a realização da Semana de Arte Moderna (1922). O movimento reuniu escritores, poetas e artistas, como, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Victor Brecheret, Paulo Prado, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, entre outros. Os dois últimos tiveram importante papel na preservação do patrimônio cultural. Segundo o portal do Iphan, foi durante a Semana de Arte Moderna que Mário de Andrade se manifestou pela primeira vez acerca da dimensão imaterial do patrimônio.

mais sistemático do folclore musical da região. Segundo José Tavares Correia de Lira (2005, p. 143), “a imagem eleita para descrever o que vira pelo Nordeste certamente repercute o estágio de campo desta viagem etnográfica feita com total disponibilidade e pouco método, de colheita paciente e sem preconceitos”. Cabe destacar que, em agosto de 1927, o escritor paulista desembarca na Amazônia a convite da milionária Olívia Guedes Penteadó com a ideia de “[...] reescrever o *Macunaíma*, iniciado em fins de 1926”, destaca Lira (2005, p. 146). O livro é publicado em 1928 e é considerado um dos principais romances modernistas por retratar as características do povo brasileiro a partir de histórias das tradições indígenas do norte da Amazônia.

Além da literatura, o escritor “traça um caminho de pesquisa sistemática da composição artística, ligado desde cedo a sua atuação como jovem professor do Conservatório de Música de São Paulo” (OLIVEIRA, 2011, p. 107). Mário de Andrade mostra interesse tanto na pesquisa quanto no registro das manifestações culturais presentes nos ritmos, nas melodias e na instrumentação. Em consequência, publica o livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), que, segundo Flávia Camargo Toni (1990), teria o objetivo de sintetizar uma estética da música nacional. Deste modo, durante sete anos dedicados à pesquisa amadurece a figura do musicólogo e “conhecedor do cantar popular do Brasil e revigora a crença na necessidade do registro das manifestações que o progresso coloca em risco de desaparecimento, gravando, fotografando e filmando” (TONI, 2008, p. 26).

O historiador Caion Natal (2016, p. 164) diz que o *modernismo marioandradiano* surge enquanto meio de reconhecimento do universo sociocultural brasileiro em que “[...] o fator ideológico já estava embutido no âmbito estético e que ambos figuravam simultaneamente no pensamento de Mário de Andrade” (NATAL, 2016, p. 164). Segundo o autor, o pensamento do poeta não se limitava à literatura, mas “compreendia o anseio maior de interpretar a identidade da nação” (NATAL, 2016, p. 164).

Por conta da aproximação com Minas Gerais e com as culturas brasileiras, o escritor paulista torna-se conselheiro do jovem mineiro Carlos Drummond de Andrade que, assim como ele, voltava seus interesses para ideias sobre nacionalismo, alteridade e arte. A recorrência de assuntos na poesia de ambos se desdobra em temas que versam sobre cultura e conhecimentos populares. Os dois escritores trocam inúmeras cartas e, em uma delas,

Carlos Drummond de Andrade fala ¹¹ da falta de informações sobre o patrimônio arquitetônico mineiro:

Estou positivamente desolado com o que acaba de suceder. Você me pede fotografias, datas de construção e mais informes sobre igrejas mineiras e eu lhe contesto com quase nada, pois quase nada me arranjaram. O resultado da pesquisa é desolador: Acabei verificando que não havia nada, e que a tradição em Minas é uma blague (como eu já suspeitava, aliás) (ANDRADE, 2003, p. 341-342).

É importante lembrar que, desde 1929, Drummond ocupava uma posição proeminente como funcionário público em órgãos mineiros e, posteriormente, como auxiliar de gabinete da Secretaria do Interior de Minas, o que contribuiu para sua formação modernista e também nas primeiras empreitadas a serviço do patrimônio brasileiro. A Secretaria era dirigida por Gustavo Capanema, um antigo amigo do poeta de Itabira.

Em 1934, Capanema é nomeado pelo presidente Getúlio Vargas para ocupar a pasta do Ministério da Educação e Saúde e passa a reunir um grupo de alto nível, articulando um sistema que envolvia os campos da educação, da música e do patrimônio histórico e artístico. Já em São Paulo, “Fábio Prado assumiu a prefeitura de São Paulo e seguindo as tendências do governo federal, convidou Paulo Duarte para apresentar um projeto para o Departamento de Cultura do município”, afirma Patrícia Cecilia Gonsales (2013, p. 55).

A consolidação de uma Secretaria de Cultura era um projeto antigo de Mário de Andrade que, ao lado de um grupo de amigos, se reuniam para discutir “[...] cultura, identidade brasileira e preservação do patrimônio histórico brasileiro”, lembra Gonsales (2013, p. 56). Nesse período, Mário de Andrade é convidado para ser o diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938) e logo passa a apresentar diversas propostas com o “conceito de arte patrimonial” (NOGUEIRA, 2007, p. 257).

No ano de 1936, Mário de Andrade foi solicitado a preparar um projeto para a criação de uma instituição nacional de proteção do patrimônio. Esse documento foi usado nas discussões preliminares sobre a estrutura e os objetivos do Serviço de Patrimônio Histórico

¹¹ Carta datada de 1 nov.1928 e remetida de Belo Horizonte. Documento preservado pelo Arquivo-Museu de Literatura Brasileira.

e Artístico Nacional (Sphan), criado por decreto presidencial em 1937. O novo órgão passa a realizar o tombamento de patrimônios materiais brasileiros. O Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Ouro Preto é um dos primeiros a ser reconhecido como patrimônio nacional, tombado em 20 de janeiro de 1938. Nesse mesmo ano, a instituição realiza o tombamento arquitetônico e urbanístico de 234 bens, em 10 estados, dentre eles, os conjuntos arquitetônicos e urbanísticos das cidades mineiras de Diamantina, Mariana, São João del-Rei, Serro e Tiradentes, além da criação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto.

A atuação do Sphan serviu como referência para as várias definições conceituais e para o tratamento dado aos conjuntos urbanos tombados que consolidou preceitos que balizam a ação institucional desde então. O patrimônio arquitetônico passa a ocupar lugar de destaque em políticas preservacionistas, nesse ínterim, Mário de Andrade mostra preocupação também com o patrimônio cultural, presente nos saberes e fazeres das comunidades tradicionais, constitutivos da cultura e identidade nacional. Nesse sentido, o escritor adverte que: “a maior conquista das artes contemporâneas está em reencarnar a inteligência dentro do compromisso constante da entidade humana, coisa rara mesmo nos maiores gênios do passado” (ANDRADE, 1984, p. 359).



Fig. 9: Pesquisa oral e fotográfica sobre o Bumba-meu-boi em Belém, Pará
Fonte: Centro Cultural São Paulo (CCSP)/Acervo de Pesquisas Folclóricas (2010)

Nessa mesma época, o tema Folclore e Educação alcança relevância na ocasião do Congresso Internacional de Folclore, realizado em 1936, em Paris. Segundo Luiza Angélica Paschoeto Guimarães (2012), (2012), a temática sobre o Folclore passou a ser vista com atenção por pesquisadores por conta das relações com diversas áreas do conhecimento, tais como, Antropologia e História, além das possibilidades de penetração no campo do ensino.

Já no Brasil é no ano de 1938 que Mário de Andrade empreende uma das mais importantes expedições culturais brasileiras. O escritor promove a Missão de Pesquisas Folclóricas enviando ao “Norte e ao Nordeste do país uma equipe de pesquisadores que, de fevereiro a julho de 1938, fez gravações de música popular de tradição oral *in loco* em diversos pontos de Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará” (SANDRONI, 2008, p. 275). Essa foi a primeira documentação sobre o folclore brasileiro realizada em diferentes estados. A Missão de Pesquisas Folclóricas estabeleceu métodos e critérios para os registros folclóricos brasileiros, como veremos a seguir.

2.3 A Missão de Pesquisas Folclóricas

Durante os meses de viagem, a expedição documentou 48 manifestações folclórico-musicais entre os seguintes gêneros: cantos de trabalho (carregadores de piano, aboios, carregadores de pedra), Cantos de Pedintes, Danças Dramáticas (Reis de Congo, Bumba-Meu-Boi, Nau Catarineta, entre outras), Cantos puros não ligados a dança (Embolada, Desafio, Martelo, Quadrão, Repente, entre outros), Cantos de Feitiçaria (Xangô, Catimbó, Babassuê, Tambor-de-Mina, entre outros), Danças rituais de núcleos indígenas civilizados (Praiá e Toré), Danças coletivas (côcos de várias modalidades), Danças solistas (carimbó), Jogos Infantis (Rodas) e de Música Instrumental Pura (solos de viola) – Álvaro Carlini, (1994, p. 43)

Conforme apresentado, há mais de 80 anos um grupo de pesquisadores deu início a um dos projetos preservacionistas mais importantes no Brasil: a Missão de Pesquisas Folclóricas. Em 1938, Mário de Andrade verifica a necessidade de registrar as manifestações populares sob o risco de desaparecer com a crescente urbanização do país. A expedição visitou dezoito cidades na Paraíba, cinco em Pernambuco, duas no Piauí, uma no Maranhão, uma no Ceará e uma no Pará. A equipe composta por quatro pesquisadores “[...] registrou em discos, fotografou, filmou e anotou em cadernetas de campo as manifestações populares encontradas

nessas regiões”, destaca o sociólogo, José Eduardo Azevedo (2000, p. 13), na introdução do Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade.

A equipe tinha no registro o objetivo principal da missão e, além de recolher centenas de objetos etnográficos, os pesquisadores anotavam versos da poética popular, rascunhavam desenhos e colhiam dados sobre a arquitetura das cidades onde visitaram. O grupo era composto pelo arquiteto Luís Saia, que era o chefe da expedição; pelo músico e maestro Martin Braunwieser; pelo técnico de gravação Benedicto Pacheco e o auxiliar geral Antonio Ladeira. Eles “[...] estavam preparados para gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais” que encontrassem, ressalta Toni (2008, p. 29).

Nos dias em que não gravava ou filmava manifestações musicais, a Missão de Pesquisas Folclóricas dedicava-se a outros temas e pelas cadernetas de campo que, no final da viagem, somaram 3.878 páginas manuscritas, percebe-se que tais apontamentos eram feitos principalmente pelo chefe do grupo. Os dados registrados revelam os interesses do autor em escultura e técnicas de fabrico de vários utensílios populares (TONI, 2008, p. 32-33).

Os pesquisadores estavam em busca de registrar na íntegra os formadores da cultura brasileira. Ângela Prysthon lembra que a modernização tecnológica se apresenta para os modernistas como um conjunto inédito, possibilitando novas maneiras de organizar o discurso (seja visual, sonoro ou verbal) (PRYSTHON, 2002). Segundo a autora, esse “[...] repertório, associado ao reprocessamento das origens indígenas e africanas do brasileiro, forma a base de uma estética nova, de uma profunda reestruturação na cultura brasileira” (PRYSTHON, 2002, p. 147).

Mesmo não estando presente durante a expedição, Mário de Andrade pretendia que os pesquisadores registrassem e, de certa forma, salvaguardassem a gênese da identidade brasileira. Desde as primeiras incursões do movimento modernista, até a criação de um instituto para debater e proteger o patrimônio material brasileiro, constata-se uma preocupação do escritor não apenas com a documentação, mas, também, com a difusão e a preservação das nossas raízes, um empenho em apreender saberes e fazeres brasileiros.

O material coletado durante a Missão de Pesquisas Folclóricas ficou por muitos anos sem o conhecimento do público. “Decorridos mais de sessenta anos após essas expedições a coleção foi sendo organizada, tombada e restaurada, tendo seu catálogo publicado” (AZEVEDO, 2000, p. 10). O material coletado foi estruturado durante quinze anos por

Oneyda Alvarenga, ex-diretora da Discoteca Pública Municipal, que também organizou o fichário folclórico.

2.3.1 Dos registros culturais às possibilidades de preservação e difusão de bens culturais na contemporaneidade

Faz-se necessário e cada vez mais que conheçamos o Brasil. Que sobretudo conheçamos a gente do Brasil – (Mário de Andrade, 1936)

Por muitos anos, os registros realizados pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas não foram divulgados. Foi somente em 1990 que os “registros sonoros foram finalmente digitalizados e José Saia Neto encarregou-se de decifrar as cadernetas utilizadas por seu pai, Luís Saia e os outros membros da missão” (GONSALES, 2013, p. 64).

Após 15 anos de organização do material, o resultado divulgado foi o legado de uma coleção “composta por 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 800 peças catalogadas e 258 não catalogadas de objetos folclóricos” (BOLSONI, 2000, p. 15). As cadernetas de campo foram catalogadas como documentos textuais. Foram mais de 20 cadernetas e um total de 3.878 páginas com anotações e desenhos dos pesquisadores durante os seis meses da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Em 2006, o Sesc lança uma coletânea com parte do material reeditado em seis discos e um livro com textos de pesquisadores e colaboradores do projeto. O material digitalizado contém fonogramas de manifestações culturais como acalantos, aboios, cantos com viola, coco, xangô, bumba-meu-boi, entre outras.

Mas foi em 2010, setenta e dois anos após a expedição, que o material foi reconhecido pelo Conselho Consultivo do Iphan e aprovado em um financiamento para recuperar os registros produzidos na Missão de Pesquisa Folclórica. A iniciativa assistida pela Caixa Econômica Federal disponibilizou um livro e um DVD com parte do conteúdo das cadernetas de campo, além de contar com gravações de áudios e fotos digitalizadas.

O projeto de digitalização das cadernetas foi coordenado pela socióloga Vera Lúcia Cardim Cerqueira. Segundo a pesquisadora, essa ação deu visibilidade aos registros realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, “[...] gerando, portanto, uma demanda pela

consulta do material e seu uso em exposições externas e em publicações e estudos de diversas áreas do conhecimento” (CERQUEIRA, 2016, p. 148).

O material foi publicado em DVD e contempla a digitalização de 642 fotografias, 92 áudios, 30 recortes de jornais da época, 21 cadernetas de campo, 21 minidocumentários, além de correspondências e documentos. O material original permanece como parte do Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga armazenado no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Cerqueira (2016, p. 127), lembra ainda que o material coletado pela Missão de Pesquisas Folclóricas foi redescoberto e, setenta anos depois “de a equipe de pesquisadores ter realizado os trabalhos”, foi inscrito no livro de Tombo Histórico do Iphan, em fevereiro de 2008.



Fig. 10: Caderneta de campo digitalizada mostra Caboclinhos em Itabaiana, Paraíba
Fonte: Centro Cultural São Paulo/Acervo de Pesquisas Folclóricas (2010)



Fig. 11: Registro fotográfico dos Caboclinhos em Itabaiana, Paraíba
Fonte: Centro Cultural São Paulo/Acervo de Pesquisas Folclóricas (2010)

A importância da digitalização é tamanha que parte do acervo também está disponível em uma *homepage*¹² que apresenta o projeto, traz informações técnicas da Missão de Pesquisas Folclóricas e reúne fotografias, vídeos, documentos e quatro cadernetas de campo. A barra de navegação situada na parte inferior da tela representa as capas de cada caderneta, de acordo com a ordem estabelecida pelos pesquisadores da Missão. O menu superior contém as demais opções de navegação e conteúdo do projeto multimídia com as abas: *Texto*, *Audiovisual* e *Cadernetas*.



Fig. 12: Abertura do site com a foto dos quatro pesquisadores
Fonte: Site Caderneta Missão (2011) / Centro Cultural São Paulo

Na foto acima, os pesquisadores Martin Braunwieser, Luís Saia, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira. A imagem foi realizada no Teatro Santa Izabel, em Recife, Pernambuco, em março de 1938. Conforme retratado, a Missão de Pesquisas Folclóricas teve como enfoque o mapeamento “[...] sob a mira da preservação de um patrimônio cambiante, a ser radiografado de tanto em tanto para pesquisas de toda ordem” (TONI, 2008, p. 26). Deste modo, verifica-se que tanto a formatação de um produto físico quanto o desenvolvimento de uma página web são possibilidades significativas para a preservação e a difusão de bens culturais na contemporaneidade. Tais projetos auxiliam na busca de uma consciência preservacionista a fim de compreender e salvaguardar a diversidade cultural brasileira.

¹² A plataforma *Caderneta Missão* foi lançada em 2011 com a finalidade de difundir por meio *online* trabalhos documentais utilizados em consulta local, transcrições de cadernetas, materiais audiovisuais, anotações de campo, entre outros. A página da internet está disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao>.

Na contemporaneidade, esse patrimônio cambiante requer além da investigação, identificação e interpretação, ferramentas que auxiliem na difusão e, consecutiva preservação. Deste modo, a preservação de patrimônios culturais passa a ser instituída em novos meios e com a tecnologia como pano de fundo para a construção de linguagens midiáticas e novos formatos narrativos.

Segundo Caroline Luvizotto, por meio da digitalização e da inserção de conteúdos em ambientes virtuais é possível criar, inventar e reinventar tradições preservando a memória individual e coletiva (LUVIZOTTO, 2015). A autora ainda destaca que a infraestrutura de conectividade da internet facilita a comunicação no processo de difusão de elementos da tradição “[...] objetivando manter vivo aquilo que se apresenta como origem de um povo em seus aspectos culturais e históricos” (LUVIZOTTO, 2010, p. 125).

Já o sociólogo Anthony Giddens (2000, p. 87), ressalta que a modernidade tardia é uma espécie de revigoramento do passado por meio da reflexividade e interpretação do mundo contemporâneo. Segundo o autor, “vivemos de modo muito mais reflexivo do que as gerações passadas. [...] A radicalização da modernidade significa ser obrigado a viver de modo mais reflexivo, enfrentando um futuro mais incerto e problemático. ”

Neste sentido, a criação de uma plataforma web e a digitalização de materiais sobre patrimônios culturais proporcionam ao usuário a escolha de novos caminhos para obter novas experiências e, assim, consolidar novos conhecimentos. Constata-se, portanto, desmedida relevância científica e preservacionista já que busca explorar as potencialidades da tecnologia e sua contribuição com a preservação de saberes e expressões de uma determinada comunidade. Conforme salienta o antropólogo Antonio Augusto Arantes (2004, p. 16-17), é destacado na atualidade “a urgência sempre evocada pelos pesquisadores, de registrarem e conservarem o patrimônio [...] como que numa tentativa de fixar no tempo as artes e ofícios difusamente desenvolvidos pelo engenho humano”.

Desta forma, a formatação de projetos sobre patrimônios brasileiros exigem ponderar sobre as potencialidades da digitalização de saberes, fazeres e expressões culturais que poderiam se perder com o tempo. A digitalização e o desenvolvimento de uma plataforma web endossam a importância de movimentos contemporâneos que dialoguem com o passado, vislumbrando um futuro que proteja as memórias e os saberes do seu povo.

2.4 O registro preservacionista para além do Brasil: é hora de falar sobre Elsie Houston

A cantora deixou numa pequena coleção de discos um repertório padrão da autêntica maneira de interpretar as canções afro-brasileiras, em que insinuava com exemplar sobriedade um dengue, uma malícia, uma ingenuidade de enfeitiçar – Manuel Bandeira (1957, p. 161-162)

O nome da cantora e pesquisadora Elsie Houston ainda é pouco conhecido no Brasil, mas representa um marco na história do registro preservacionista e da música folclórica. Filha de uma brasileira com um norte-americano, Elsie nasceu no Rio de Janeiro em 1902 e, aos 26 anos, já demonstrava interesse pela cultura brasileira. Segundo Isabel Bertevelli (2015, p. 307), a primeira demonstração dos interesses de Elsie Houston pela música brasileira foi a comunicação¹³ *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*, de 1928. “Nesse trabalho a autora mostrou numa rápida exposição, os nomes de diversas danças, instrumentos e canções do Brasil”. Bertevelli lembra que, embora convidada, a cantora não compareceu ao congresso realizado na cidade de Praga, na República Tcheca. De acordo com Flávia Camargo Toni (2016, p. 174), Houston foi a única pesquisadora brasileira selecionada para representar o país.

A pesquisa foi solicitada pelo Instituto de Cooperação Intelectual da Liga das Nações com a finalidade de um estudo sobre a música popular brasileira. Bertevelli ressalta que uma tradução da comunicação foi publicada em forma de artigo em 1933, na revista *O Homem Livre*. No texto, Elsie dissertava sobre a personalidade do país presente em cada gênero musical e que constituem o fundo do nosso folclore, tais como “a modinha, coco, coco de embolada, chula, toada, lundus, jongo, samba e o maxixe; além de outros, como a congada, bumba-meu-boi, pastoris, nau catarineta e o cateretê” (BERTEVELLI, 2015, p. 308).

Elsie era uma cantora que nutria sua arte com intenso rigor de pesquisa e observação cuidadosa dos constituintes da gênese brasileira. Ainda nos anos 20, se mudou para Europa, onde se casou, em 1927, com o poeta surrealista francês Benjamin Péret. “Em maio de 1928, gravou seis canções brasileiras para os *Archives de la Parole*, laboratório experimental para

¹³ HOUSTON, Elsie. *La musique, la danse et les cérémonies populaires du Brésil*. In: Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès international des arts populaires (Prague, 1928), Paris: Éditions Duchartre, 1931.

estudos de fonética da Sorbonne coordenado pelo linguista Hubert Pernot com apoio da fábrica de discos Pathé” (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 15).

No ano seguinte, Elsie lançou seu primeiro disco em Paris com melodias brasileiras. Uma das canções selecionadas foi *Estrela do Céu é Lua Nova* que, segundo a intérprete, era um canto de macumba aprendido com uma jovem no Pará. Ainda em 1929, o casal desembarcou no Brasil com interesse nas repercussões oriundas do movimento modernista iniciados em 1922. Mesmo não ingressando no movimento, Benjamim Péret passou a pesquisar e escrever no *Diário da Noite* sobre o movimento negro amparado nas noções de cultura de matriz africana.



Fig. 13: Elsie Houston posa para foto de Man Ray
Fonte: Acervo Tinhorão, Instituto Moreira Salles (IMS-RJ)

Já Elsie Houston passou a se dedicar com maior afinco ao universo da música folclórica brasileira. Além de ser uma das principais expoentes para difundir a música no exterior por meio do seu canto lírico, a intérprete traçou um caminho sistemático de pesquisa. De acordo com Bertevelli (2005, p. 309), em 1929, o casal viajou “para o norte e nordeste brasileiro para colher temas de canções do folclore e estudar um pouco mais sobre as manifestações culturais do povo”.

A pesquisadora se deslumbrou com os cantos tradicionais dos povos indígenas e afro-brasileiros. Essa coleta e pesquisa de campo serviram de base para o segundo trabalho de Elsie, o livro *Chants populaires du Brésil*, editado em Paris pela Biblioteca Musical do Museu da Palavra e do Museu Guimet, em 1930. Segundo Binazzi e Evangelista (2019, p. 24), o livro integrava uma “série dirigida pelo linguista Hubert Pernot e pelo musicólogo Philippe Stern e

dedicada à ‘música dos países longínquos’”. Os pressupostos metodológicos e teóricos couberam aos dois pesquisadores, mas Elsie Houston realizou a pesquisa das melodias e apresentou “para o mundo uma paisagem sonora diversificada” (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 25). Na capa do livro está escrito em francês: *recueillie et publiée*, ou seja, coletado e publicado por Elsie Houston-Péret.

As melodias do *Chants* são fruto de leituras, viagens e principalmente uma poderosa rede social de amigos compositores, músicos e intelectuais que também estavam interessados em conhecer as melodias tradicionais do país. (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 15).

O livro não teve edição brasileira, tampouco foi traduzido para o português. No entanto, segundo Binazzi e Evangelista (2019, p. 34), há duas versões impressas do livro no Brasil, uma pertence ao acervo do Instituto Moreira Salles (IMS-RJ), outra ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP), com dedicatória da pesquisadora para Mário de Andrade, além de uma versão digital, disponível no site da Biblioteca Nacional da França¹⁴.

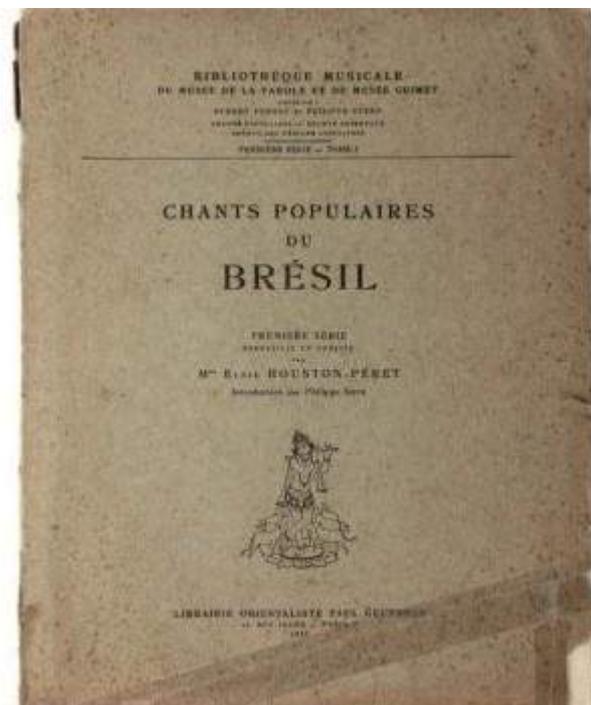


Fig. 14: Capa do livro *Chants populaires du Brésil*, 1930
Fonte: Acervo Tinhorão, Instituto Moreira Salles (IMS-RJ)

¹⁴ A versão digital do livro *Chants populaires du Brésil*, está disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97378342.texteImage>.

A obra traz uma compilação do cancionário popular que estariam sob o risco de desaparecer como, emboladas, lundus, temas de macumba, cantigas de desafio, modinhas, canções infantis e cantos indígenas. A publicação apresenta 42 composições de diferentes regiões do Brasil e ainda mostra o timbre, a pronúncia e as intenções das canções, destacam BINAZZI e EVANGELISTA (2019, p. 25). Já Bertevelli ressalta que Elsie descreveu no livro a origem e as características das canções populares brasileiras. A musicista possibilitou um modo de perpetuar a tradição oral do cancionário popular.

A idéia inicial baseou-se na tentativa de situar as canções publicadas entre os três pólos da cultura brasileira. Para tanto, os gêneros apresentados nesse trabalho foram divididos nesses três grupos ou pólos: o negro, o ibérico e o índio (BERTEVELLI, 2005, p. 310).

O primeiro grupo presente na publicação foi dedicado às canções de origem africana, com destaque para emboladas, cocos, chulas, temas de macumba, tiranas e lundus. Já a sessão dedicada ao grupo ibérico traz cantigas de desafio e modinhas. A publicação ainda contempla canções de acalanto que, segundo Bertevelli (2005, p. 317), é uma “melodia usada pelas mães para acalantar e adormecer seus filhos”, além de um espaço para canções infantis. O livro traz ainda dois temas incompletos e dois cantos dos indígenas Paresí a partir de gravações realizadas por Roquette-Pinto durante a Comissão Rondon, em 1912.

Vale lembrar que em 1917, cinco anos após Roquette-Pinto retornar da excursão em companhia da Comissão Rondon, ele publicou o livro *Rondônia*. Na obra, o pesquisador estava inclinado em produzir “retratos falados das populações sertanejas do Brasil Central” (RANGEL, 2010, p. 42). A obra apresentava “um diário de campo com artefatos, vocábulos e canções daquele povo” (FREIRE, 2009, p. 68). A publicação influenciou diversos pesquisadores, entre eles Elsie Houston. Deste modo, o registro etnográfico contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais brasileiros sob a cominação de desaparecimento.

2.5 As influências e as similitudes em busca de uma identidade cultural

Mais conhecida como cantora, Elsie Houston gravou discos que se celebrizaram de imediato e publicou os resultados de duas pesquisas importantes, mas estas não lhe trouxeram o reconhecimento devido – Flávia Camargo Toni (2016, p. 191)

Conforme apresentado, assim como Elsie Houston foi diretamente influenciada pela pesquisa de campo e pelo registro sonoro realizados por Roquette-Pinto, algo parecido aconteceu com o compositor Heitor Villa-Lobos que ficou completamente tomado pelos fonogramas de Roquette-Pinto. “Os relatos dizem que ele não se cansava de ir ao Museu Nacional para ouvi-los, chegando a gastá-los de tanto escutá-los”, lembra Leopoldo Garcia Waizbort (2014, p. 32).

Dois anos após Roquette-Pinto publicar o livro *Rondônia*, Villa-Lobos lançou *Nozani-ná* (1919), baseada numa melodia dos Paresí. Havia um interesse de Villa-Lobos nas melodias coletadas por Roquette-Pinto e, assim como Elsie, Villa-Lobos idealizava um projeto de estudo para a construção da nacionalidade brasileira. O músico procurava dar às suas composições um caráter genuinamente brasileiro reconhecendo a importância da música popular indígena, negra e europeia.

Da mesma maneira que Elsie Houston, outros artistas e estudiosos buscaram conhecer melodias e cantos brasileiros e entre os compositores praticamente nenhum o fez com a finalidade de Villa-Lobos: construir uma obra didática para a musicalização pelo canto orfeônico. Segundo Cristina Iuskow (2001, p. 62), “a música, e em especial o canto coletivo torna-se um forte canalizador e propagador de idéias necessárias à construção da brasilidade”.

Por falar em influência, algo parecido aconteceu com o escritor Mário de Andrade. Além do entusiasmo com a empreitada da pesquisa de campo promovida por Roquette-Pinto, o trabalho de Elsie Houston passou a influenciar as pesquisas do escritor em temas como música popular e língua nacional. Segundo Andrade, Elsie possuía um jeito peculiar de cantar, o timbre da voz da cantora interpretava com exatidão a maneira coloquial do povo brasileiro.

A história da preservação do patrimônio brasileiro encontra em Mário de Andrade o registro sistemático de manifestações culturais folclóricas em múltiplos suportes, tais como sonoro, audiovisual, cadernetas de campo, objetos, entre outros. De acordo com César Roberto Castro Chaves (2014, p. 1), “as políticas de patrimônio foram iniciadas no Brasil a partir das décadas de 1920 e 1930”, mas só foram instituídas com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), após a publicação do Decreto Lei 25/1937.

Deste modo, as preocupações com a salvaguarda dos constituintes culturais brasileiros estavam presentes no pensamento de intelectuais ainda no início do século XX, antes mesmo da oficialização de um departamento dedicado ao espólio material e imaterial. Elizabeth Travassos dedicou parte dos seus estudos à etnografia das músicas de tradição oral e destaca

que as viagens de coleta musical pelo país foram diretamente influenciadas por incursões na Europa desde o final do século XVIII. Segundo ela, “escritores, poetas e músicos dedicaram-se ao colecionamento de canções da tradição oral. Elas ensinavam sobre o passado remoto da música ou a história de culturas específicas” (TRAVASSOS, 1997, p. 7).

Assim sendo, mesmo vivendo em Paris, Elsie Houston foi diretamente influenciada por trabalhos etnográficos de coletores de canções populares. A musicista teve contato com a etnomusicóloga Marguerite Béclard d'Harcourt, “referência em cânticos indígenas da América do Sul, que a inspirou em sua busca pelas origens da música brasileira” (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 15). Além disso, nessa mesma época aconteceu no Brasil a ebulição cultural decorrente do movimento modernista. De acordo com Travassos (1997, p. 11), “os encantos da arte primitiva e da pluralidade de realizações dos povos foram percebidos em meio à insatisfação com as doutrinas e realizações dominantes na Europa”.

Mário de Andrade demonstrava grande admiração pelo trabalho de Elsie Houston. Em 1943, o escritor publicou um obituário no jornal *Folha da Manhã* ressaltando a importância da pesquisadora. O texto foi a última homenagem do poeta para a cantora:

A sua dedicação mais fecunda foi ela ter se posto ao serviço do canto nacional. Elsie Houston possuía um conhecimento da nossa música popular pelo menos bem mais largo e menos regional que o dos nossos compositores. E muito abalizado, como provam os “*Chants Populaires du Brésil*”, onde são poucos os enganos e nenhum de importância grave. Mas tomo esses cantos lindos, deturpados pela deficiência da grafia européia, ficam longe da maneira com que Elsie Houston os cantava. (ANDRADE, 1943 *apud* BERTEVELLI, 2005, p. 311).

Deste modo, além da pesquisa de campo e da gravação de canções populares, a musicista dinamizou suas explorações em publicações científicas. O que mais chama atenção no legado deixado por Houston é a primazia do registro atrelado a dedicação em difundir manifestações populares por meio da ciência, algo pouco comum para as mulheres da época. Desta maneira, parece certo afirmar que, mais importante do que a maneira que Elsie cantava, está no que ela interpretava com sua voz. A força do registro de canções populares sob risco de desaparecimento foi impressa pela cantora e difundida com extrema seriedade científica.

A cantora e pesquisadora buscou apreender e difundir a identidade brasileira presente nas canções de origem popular. Uma busca no site do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) revela a ausência da pesquisadora nos registros da instituição. No entanto, o legado deixado por Elsie Houston mostra que ela é umas das maiores referências brasileiras

em busca de uma consciência preservacionista em um momento que o patrimônio cultural brasileiro ainda não era observado como essencial para a formação dos povos. Deste modo, falar de Elsie é preconizar música, pesquisa e dedicação ao arcabouço cultural brasileiro.

2.6 Documentário sonoro e consciência preservacionista

Os cantos populares são aqueles atribuídos ao povo, de caráter anônimo, ou que tiveram autores próprios e caíram no gosto popular, se mantendo por tradição essencialmente oral – Isabel Bertevelli (2015, p. 311)

Em uma época em que a urgência do registro cultural confrontava-se na insuficiência de recursos tecnológicos, a captação da realidade dependia exclusivamente das possibilidades da gravação sonora. Deste modo, trazer o nome de Elsie Houston para o debate é trazer à tona a importância da documentação sonora, já que a pesquisadora documentou parte significativa da cultura brasileira por meio da coleta e da gravação de canções populares. No entanto, a presente pesquisa vai além da documentação sonora e mostra os desdobramentos dos registros sonoros realizados pela musicista, contribuindo hoje com a ideia de documentário sonoro já que uma das definições sobre documentário é a representação da realidade. O termo documentário foi usado pela primeira vez em 1926 pelo cineasta John Grierson ao publicar um artigo sobre o filme *Moana* (1926), do cineasta Robert Flaherty. Manuela Penafria lembra que o nome foi usado inicialmente como adjetivo, só mais tarde foi utilizado como uma possibilidade artística. Segundo a pesquisadora, o documentário pode ser entendido como uma interpretação do mundo com a capacidade de “agir sobre a sociedade, de ser um instrumento ao serviço de ideais” (PENAFRIA, 2004, p. 187).

Sendo assim, a pesquisa destaca o registro fonográfico de tradição oral como uma forma de documentário sonoro, uma forma criadora de significados e sentidos que emanam da história e dos contextos socioculturais. Segundo o historiador e musicólogo José Geraldo Vinci de Moraes, a partir de uma perspectiva interdisciplinar é possível ampliar o entendimento sobre as relações entre cultura e música popular. Para ele, é a viabilidade do historiador tratar a canção popular “como uma fonte documental importante para mapear e desvendar zonas obscuras da história, sobretudo aquelas relacionadas com os setores subalternos e populares” (MORAES, 2000, p. 203).

Vale destacar que Elsie Houston não projetou sua carreira tendo em vista uma dimensão imagética, uma projeção de algo que seria consubstanciado muitos anos após a coleta e o registro empreendidos pela musicista. No entanto, as canções que foram interpretadas e difundidas por Elsie são significativas fontes documentais e nasceram a partir do encontro com o outro, do registro e da necessidade de documentação. Nos dias de hoje, esses registros servem de arcabouço sonoro sobre a cultura popular brasileira de três grupos sociais: os negros, os ibéricos e os indígenas. Uma possibilidade de legitimar vozes silenciadas, promover o diálogo e “legitimar outras formas de experiência e expressão estéticas” (AMARAL, 2015, p. 39).

O registro de Elsie corrobora com a ideia de patrimônio cultural em uma época marcada pela busca da identidade nacional. De acordo com o historiador Antonio Gilberto Ramos Nogueira (2007, p. 257), a prática preservacionista é “signo das narrativas modernistas de construção da brasilidade, [...] articulada às ‘viagens de (re)descoberta do Brasil’”. Mário de Andrade foi um dos principais expoentes em busca de conhecer e revelar a gênese cultural do país. Em 1924, juntamente com amigos, também modernistas, Andrade empreendeu sua primeira viagem para descobrir o Brasil a partir das cidades históricas de Minas Gerais. O escritor demonstrava preocupação com o patrimônio arquitetônico e nos saberes e fazeres das comunidades tradicionais brasileiras.

Da mesma forma, em 1929, Elsie encontrou na pesquisa de campo pelo Norte e Nordeste o combustível para o registro de canções do folclore brasileiro. Neste sentido, a pesquisa e o registro fonográfico da musicista representam uma possibilidade preservacionista, já que “na sistematização da coleta musical a proposta era aliar o registro mecânico [...] ao registro não mecânico (anotação direta)” (NOGUEIRA, 2007, p. 263). Essa possibilidade de registro preservacionista é encontrada na idealização de Mário de Andrade em suas viagens etnográficas e mostra a “orientação para o uso dos multimeios como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica” (NOGUEIRA, 2007, p. 263).

Ao ouvir as canções que foram registradas por Elsie Houston cria-se um movimento de reconstrução e reivindicação da história que busca, acima de tudo, “recuperar processos, experiências e eventos significativos” para movimentos sociais invisibilizados das narrativas dominantes” (AMARAL, 2015, p. 13). Deste modo, a perspectiva documentária é identificada por meio das experiências dos sujeitos, do imaginário das culturas e da dialogia das artes e linguagens. Além da força do registro sonoro, Elsie garantiu que esse documento pujante da tradição oral fosse eternizado na coleta e publicação científica. Mesmo não tendo imagens, é

possível entender o contexto das canções que são amparadas em uma leitura minuciosa em aspectos culturais, sonoros e linguísticos.

Ao observar os dados históricos, constata-se que tanto o legado registrado por Elsie Houston, em visita ao Norte e Nordeste do Brasil, em 1929, quanto as gravações oriundas da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, comportam valiosos documentos sonoros culturais. Mesmo sem imagens, é possível recuperar traços do passado, além de autenticar significativos símbolos culturais brasileiros. No caso das gravações realizadas na Missão, elas só foram digitalizadas e disponibilizadas em 1990, 52 anos após a expedição. No caso de Elsie, as gravações tiveram um suporte para a produção do projeto e foram “realizadas pela Columbia (1929), Gramophone (1929), RCA Victor (1941), além de outras duas gravações, uma para a Columbia e outra para a Gramophone, ambas sem identificação do ano”, lembra Bertevelli (2005, p. 318).

Entre as canções que foram executadas por Elsie, destaque para Taieiras que foi gravada pela musicista em 1941, nos Estados Unidos. Segundo Binazzi e Evangelista (2019, p. 47), as Taieiras são grupos de mulheres que, “identificadas com as festividades da congada, cantam e dançam para louvar Virgem do Rosário e São Benedito, padroeiros dos negros no Brasil desde os tempos coloniais”. Uma amálgama entre devoção, ancestralidade e herança cultural. A canção foi harmonizada por Luciano Gallet e relembra os africanos escravizados no Brasil. Um canto popular presente em diferentes lugares do Brasil.



Fig. 15: Partitura de Tayêras no *Chants populaires du Brésil*

Fig. 16: Partitura do lundu *Meu Barco é Veleiro*

Fonte: Biblioteca Nacional da França

Outro exemplo da documentação sonora é a gravação de cantos de trabalho que serviam para diminuir o esforço e aumentar a produtividade. O canto era um atenuante das rotinas do trabalho de lavadoras, estivadores, carregadores, pedreiros, remadores, entre outros trabalhadores. Segundo Mário de Andrade, em um artigo originalmente publicado na *Ariel: Revista Mensal de Arte e Atualidades* (1926), o ritmo organiza os movimentos físicos do trabalho e “facilita e fecunda o mutirão” (ANDRADE; TONI, 2020, p. 272).

Neste sentido, o destaque é *Meu Barco é Veleiro*, um lundu pernambucano conhecido como um canto executado pelos carregadores de piano de Recife. O instrumento chegava no porto da cidade e um grupo de carregadores colocavam o piano na cabeça e iam cantarolando nas ruas de paralelepípedo. “Com mais de trezentos quilos de piano na cabeça, os carregadores de Recife davam ritmo, embalo e força à caminhada entoando esse e outros cocos tradicionais” (BINAZZI; EVANGELISTA, 2019, p. 74). Elsie documentou esse canto no livro *Chants populaires du Brésil* e, posteriormente, a Missão de Pesquisas Folclóricas conseguiu capturar o canto popular, em 1938.

Destarte, faz-se necessário flexionar as canções que foram gravadas pela musicista como um significativo suporte de memória. Uma parte valiosa para a história do registro preservacionista nos primeiros anos do século XX. Neste sentido, a coleta e a documentação realizadas por Elsie tornaram-se um significativo documentário sonoro, um considerável suporte para formação de identidades e imaginários sociais, já que conforme lembra o sociólogo austríaco Michael Pollak (1992, p. 5), “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”. No esteio dessa discussão, a produção fonográfica representa a memória “tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5). Um significativo modo de documentar a realidade, de ecoar histórias silenciadas e registrar o tempo para futuros tempos.

A memória é uma das garantias de um grupo social e os bens culturais são efetivamente referenciais da identidade, da ação e do conhecimento de todos os indivíduos que se reconheçam como seus detentores. Neste sentido, ao se referir à memória, o filósofo francês Paul Ricoeur (2003, p. 1) afirma a importância de uma “reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu”. Para ele, a memória é matriz da história e do reconhecimento e “nenhuma outra experiência dá a este ponto a certeza da presença real da ausência do passado. Ainda que não estando mais lá, o passado é reconhecido como tendo estado” (RICOEUR, 2003, p. 8).

O filósofo destaca ainda que as narrativas são “incapazes de tudo narrar”, mas contribuem com a “representação do passado” com “modos de expressão não escrita”, por meio de “fotos, quadros e, sobretudo, filmes” (RICOEUR, 2003, p. 5-6). Essa “representação do passado” na atualidade significa incorporar novas possibilidades informativas por meio das narrativas conectando conteúdos a partir de elementos visuais e sonoros.

As canções populares que foram coletadas e interpretadas por Elsie Houston representam mais que elementos fonográficos, elas reproduzem uma significativa forma de resguardar saberes tradicionais de um determinado grupo social brasileiro. Segundo o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 223), é preciso se declinar em busca de uma antropologia musical, já que “música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade”. Neste sentido, a música de origem popular se insere como uma manifestação rica de possibilidades documentais.

De acordo com o autor, a pesquisa de campo exige um talento especial para lidar com pessoas, além do manejo de equipamentos de gravação. O pesquisador destaca ainda que a documentação das canções populares pode ser compreendida por meio das abordagens musicológica e antropológica. No caso específico do registro realizado por Elsie Houston constata-se uma aproximação com o enfoque antropológico já que ultrapassa o caráter exclusivo do registro musical. A abordagem antropológica prevê a investigação de campo e “caracteriza-se pela postura do pesquisador, que vê a música inserida no seu contexto cultural” (PINTO, 2001, p. 251). Neste sentido, a atenção é na dinâmica cultural da música.

Vale destacar ainda que havia uma preocupação de Elsie com a preservação de canções populares brasileiras. Deste modo, o registro fonográfico contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais sob a cominação de desaparecimento com a crescente modernização das cidades. Em 1936, Mário de Andrade atuava como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo (1935-1938), e já alertava para a importância de reconhecer, catalogar e salvaguardar nossa identidade cultural, responsáveis pelos nossos “caracteres raciais” (ANDRADE, 1936¹⁵ *apud* CARLINI, 1993, p. 20).

Além do caráter preservacionista presente no pensamento de intelectuais e artistas a partir da década de 1920, o reconhecimento e a institucionalização de espaços com propósitos

¹⁵ ANDRADE, Mário de. A situação Etnográfica do Brasil, *Jornal Síntese*, Belo Horizonte, n. 1, out. 1936. *Apud* Carlini (1993).

arquivísticos de materiais sonoros tradicionais se concretizou no início dos anos 30, pouco tempo depois que Elsie Houston retornou da expedição pelo Norte e Nordeste do Brasil em busca de canções do folclore do país.

Arquivos sonoros de música de tradição oral instalados em departamentos universitários nasceram a partir da década de 1930. É o caso do arquivo de música folclórica da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, cujo diretor, Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) pode ser considerado o primeiro etnomusicólogo moderno do Brasil. (PINTO, 2001, p. 261).

Constata-se, portanto, uma preocupação de Elsie com a música popular enquanto arquivo e registro da identidade nacional. Um documento sonoro rico em melodias e histórias das raças que constituem o povo brasileiro. De antemão, a pesquisadora vislumbrou a possibilidade de coleta, registro e preservação das músicas de origem popular. Esse trabalho minucioso de pesquisa desencadeou na publicação científica do livro *Chants populaires du Brésil*, em 1930.

O livro de Elsie Houston pode ser comparado a um roteiro de uma produção documentária já que possibilita ao leitor compreender as 42 canções populares de acordo o timbre, a pronúncia e as intenções das músicas. O pesquisador Sérgio José Puccini Soares (2007, p. 21) ao definir a importância do roteiro destaca que “a atividade de roteirização em documentário é a marca no papel desse esforço de aquisição de controle de um universo externo, da remodelação de um real”. Neste sentido, roteirizar significa “recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim” (SOARES, 2007, p. 21).

Deste modo, o espólio de Elsie Houston é um significativo documento sonoro que contribui para entender aspectos sociais e culturais do país ainda no início do século XX. Assim como um documentário requer um “tratamento criativo da realidade” (GRIERSON *apud* PENAFRIA, 2004, p. 188) e a ênfase no outro, o registro fonográfico realizado pela musicista possibilita inserir e sistematizar as canções populares em grupos: canções de origem africana, ibérica, indígena e explorar as paisagens sonoras e a diversidade musical de cada grupo.

Um importante ponto de aproximação com os estudos sobre documentários imagéticos se refere as definições conceituais de proposição assertiva e indexação. O primeiro designa o campo documentário como aquele onde discurso é carregado de enunciados que possuem a “característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade” (RAMOS, 2013, p. 5). As asserções nos auxiliam a ampliar o entendimento

também para as canções populares interpretadas por Elsie Houston, haja vista que partem de “um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa” (RAMOS, 2013, p. 5).

Já o segundo conceito é parte da “visão logico-analítica do documentário” e pode ser definido como “indexação”. Essa ideia se refere a um “saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (RAMOS, 2001, p. 6). Analisando as canções interpretadas por Elsie Houston é possível compreender a definição de indexação apontada pelo pesquisador ao verificar o contexto social na qual a “narrativa concretamente se insere” (RAMOS, 2001, p. 7). A indexação nas canções pode ser compreendida como as intenções em retratar e documentar parte de um universo de um determinado grupo social, um registro diligente de algo particular e regional.

Desta forma, a perspectiva documentária presente nas canções populares que foram coletadas e gravadas por Elsie emana primeiramente do procedimento do registro. Assim como um documentário imagético que, segundo Bill Nichols (2012, p. 76), “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”, em um documentário sonoro o ponto de vista determina a narrativa e, consecutivamente, a canção que será escutada, no caso particular das gravações de Elsie um documento sobre as culturas dos povos africanos, ibéricos e indígenas.

2.7 A noção de bem cultural, a criação do Iphan e a salvaguarda de memórias na contemporaneidade

Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do
Passado antes que o Tempo passe tudo a raso – Cora
Coralina (2012, p. 15)

Antes de falarmos sobre a criação do Iphan faz-se necessário dissertarmos sobre a ideia de cultura. Para perquirir sobre a noção de bem cultural, as pesquisadoras Maria Tarcila Ferreira Guedes e Luciana Mourão Maio (2016) citam a Conferência de Haia, em 1907, que estabelecia regras internacionais para a conduta de guerra. Os regulamentos de proteção de edificações religiosas, artísticas e científicas serviram de alicerce para a elaboração da Convenção para a Proteção de Bens Culturais em Caso de Conflito Armado, em 1954. Segundo as Convenções Internacionais, o *bem cultural* é “entendido como aquele bem que

deve ser protegido, em virtude de seu valor e de sua representatividade para determinada sociedade” (GUEDES; MAIO, 2016, não paginada). Já Flávio Carsalade destaca que:

[...] qualquer bem produzido pela cultura é, tecnicamente, um bem cultural, mas o termo, pela prática, acabou se aplicando mais àqueles bens culturais escolhidos para preservação – já que não se pode e nem se deve preservar todos os bens culturais –, fazendo com que, no jargão patrimonial – e por força de convenções internacionais –, a locução bem cultural queira se referir ao bem cultural protegido. (CARSALADE, 2016, p. 14).

No Brasil, o conceito de “bem cultural” passou por transformações ao longo do tempo. De acordo com Guedes e Maio (2016), até os anos setenta, o termo era utilizado no “sentido de *bem protegido*”. No entanto, a nomenclatura é repensada a partir de 1979 por Aloísio Magalhães “que inseriu a cultura no âmbito das políticas sociais” (GUEDES; MAIO, 2016). Aloísio assume a direção do Iphan e procura recuperar ideias de Mário de Andrade sobre preservação cultural e políticas de patrimônio. Magalhães vislumbra o fomento de um arquivo da identidade brasileira por meio da criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), em 1975.

Segundo o filósofo Álvaro Vieira Pinto (1969, p. 121-123), a cultura é uma criação do homem, “[...] resultante da complexidade crescente das operações de que esse animal se mostra capaz no trato com a natureza material, e da luta a que se vê obrigado para manter-se em vida”. Trata-se de um processo social “pelo qual o homem acumula as experiências”, convertendo-as em ideias, que são resultados da atividade humana sobre a natureza. Segundo o autor, “[...] a cultura é um produto do existir do homem, resulta de vida concreta no mundo que habita e das condições, principalmente sociais, em que é obrigado a passar a existência” (PINTO, 1969, p. 135).

Alinhado a ideia de cultura, o historiador José Luiz de Andrade Franco ressalta que a noção de patrimônio está relacionada com “aquilo que é transmitido como herança” (FRANCO, 2015, p. 164). Um processo social “[...] constitutivo de memória e da identidade”, assegurando a perpetuação do patrimônio e uma “[...] vontade social de criar conexões e fortalecer a ideia de pertencimento à nação e constituição de uma identidade nacional” (FRANCO, 2015, p. 166).

Em solo brasileiro, a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937, foi uma das primeiras medidas em defesa do patrimônio visando proteger

o bem cultural. O principal objetivo da instituição estava em preservar o patrimônio cultural em uma época em que o progresso já era observado como ameaça a conjuntos arquitetônicos importantes, progresso esse “[...] consubstanciado em extensas operações de modernização e embelezamento urbano, realizadas a partir do arrasamento das áreas mais antigas das cidades brasileiras”, lembra a pesquisadora e arquiteta Maria Lucia Bressan Pinheiro (2017, p. 13).

A instituição teve entre seus idealizadores um grupo de intelectuais conduzidos por Mário de Andrade e pelo advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em 1936, o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, aprova o projeto de Mário de Andrade para criação do Sphan. Andrade dirigia o Departamento de Cultura do município de São Paulo e indica o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade para a direção do Sphan. Rodrigo assume a presidência do órgão em 1937 e permanece no cargo até 1967.

A instituição é pioneira na preservação do patrimônio cultural na América Latina. Naquele momento, o objetivo estava em facilitar o acesso ao conhecimento dos bens nacionais a partir de objetos, documentos, edificações e conjuntos urbanos de valor histórico, paisagístico, artístico e arqueológico. A partir da Constituição Federal de 1988, o campo do patrimônio se amplia com a inserção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, que passa a considerar os bens portadores de referência, ação, identidade e memória dos diferentes grupos que formam a sociedade brasileira.

O novo agrupamento configura-se como patrimônio material, patrimônio imaterial, patrimônio arqueológico e patrimônio natural. Além disso, o artigo 216 da Constituição Federal de 1988 conceitua patrimônio cultural como sendo “[...] 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” (BRASIL, 1988).

Em entrevista¹⁶, a historiadora Kátia Bogéa¹⁷, então presidente do Iphan, destaca a importância da Constituição de 1988 que ganhou uma nova dimensão imaterial do patrimônio reconhecendo “[...] a inclusão no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com

¹⁶ A entrevista com Kátia Bogéa, então presidente do Iphan consta como *Apêndice 1* da presente pesquisa.

¹⁷ Kátia Bogéa está há mais de 30 anos na instituição, atuando na Superintendência do Instituto no Maranhão. A historiadora assumiu a presidência do Iphan em junho de 2016, permanecendo no cargo até dezembro de 2019. Atualmente, a presidente interina do instituto é a turismóloga Larissa Peixoto.

a sociedade” (LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 6). Segundo a pesquisadora, essa medida tirou “[...] o foco de uma história nacional única, para a ideia de diversidade cultural como base formadora da nacionalidade a partir do direito à diferença e da convivência e tolerância entre culturas distintas” (LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 6).

No final da década de 1990, o órgão concretiza as propostas enunciadas na Carta Constitucional de 1988 e amplia o papel a ser desempenhado com o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. Já no ano de 2000 é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial¹⁸ (PNPI), pelo Decreto 3.551/2000 (BRASIL, 2000) com a proposta de viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. Instituído em quatro de agosto de 2000, o programa completa duas décadas em vigor atuando na preservação de bens culturais que expressam as identidades do povo brasileiro. Segundo o Iphan (2000), “[...] é um programa de fomento que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estadual e municipal, universidades, organizações não-governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa”.

Passados vinte anos desde a implantação da Política de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, temas ligados a preservação e a difusão de bens culturais ainda merecem atenção. O antropólogo Antonio Augusto Arantes que presidiu o Iphan de 2004 a 2006 destaca a “necessidade de diálogo dos agentes públicos de preservação com áreas de conhecimento que têm sido consideradas, até agora, menos relevantes do ponto de vista do patrimônio, como é o caso das Ciências Sociais e do audiovisual” (ARANTES, 2010, p. 53). Essa consideração é significativa, pois indica a premência de estudos interdisciplinares a fim de atender a demanda acerca da preservação de patrimônios imateriais considerando as possibilidades comunicacionais contemporâneas. Segundo o pesquisador:

De um ponto de vista interno à cultura e à experiência social, produto e processo são indissociáveis. As coisas feitas testemunham o modo de fazer, e o saber fazer. Elas abrigam também sentimentos, lembranças e sentidos que se formam nas relações sociais envolvidas na produção e assim, o trabalho realimenta a vida e as relações humanas. (ARANTES, 2004, p. 17).

¹⁸ O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) está disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/folPnpiE.jsf>> e traz informações sobre patrimônios registrados e instrumentos para salvaguarda.

Assim como as relações sociais realimentam a vida, conforme observa Arantes (2004), as diversas manifestações culturais também ganham força com a adoção de novas metodologias e abordagens interdisciplinares. O material coletado na Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, ao ser digitalizado possibilita significativas abordagens sobre nossa cultura e identidade brasileira. Um legado que nos permite compreender a importância do patrimônio imaterial e da dimensão cultural que estão ligados ao espaço, tempo e representações simbólicas “[...] que os indivíduos e os grupos fazem de sua inserção na sociedade e da sociedade como um todo” (PELEGRINI, 2006, p. 62).

No momento em que vivemos, o registro e as representações simbólicas são possibilidades a mais para o fortalecimento e a valorização das culturas tradicionais. Destarte, a inserção de conteúdos em ambientes virtuais pode conferir uma nova dimensão de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, realimentando e reafirmando as relações sociais e a formação de identidades.

CAPÍTULO III

ORIGENS E APROXIMAÇÕES DOS TOQUES DOS SINOS

3.1 A leitura do passado a partir do presente

Não se escapa do passado. Ele é construído a partir de conceitos que nós empregamos para lidar com o dia a dia do mundo físico e social – Peter Lee (2011, p. 20).

Mergulhar no passado é reavivar saberes e fazeres. Essa proposição é a mola mestra para compreensão temporal da noção de patrimônio cultural, haja vista, que para maior entendimento do termo é preciso olhar o passado com olhos do presente. Conforme ressalta o professor de Antropologia, José Guilherme Cantor Magnani (1986, p. 62), é preciso analisar cada um dos componentes da expressão “patrimônio cultural”. O primeiro é o conceito de cultura, que é um “processo de aprendizado dos sistemas simbólicos que, sob a forma de regras e normas”, regem a conduta coletiva. Já a ideia de patrimônio é entendida como a “exterioridade da cultura”. Essa exteriorização incide por meio de “objetos, técnicas, espaços, edificações, crenças, rituais, instrumentos, costumes” e “constituem os suportes físicos, as formas particulares e tangíveis de expressão dos padrões culturais” (MAGNANI, 1986, p. 63).

Deste modo, é indivisível pensar em patrimônio cultural sem refletir sobre passado e presente. A pesquisadora Circe Bittencourt destaca que a forma de apresentação dos conteúdos históricos influencia na constituição da aprendizagem histórica, “porque é com base em uma concepção de história que podemos assegurar um critério para uma aprendizagem efetiva e coerente” (BITTENCOURT, 2011, p. 140). O ponto de partida é como interpretar a história para compreender as transformações humanas ao longo dos séculos. A história está diretamente relacionada ao tempo passado a partir do presente. Segundo a autora, conhecer o passado é, “por princípio, uma definição de história, e aos historiadores cabe recolher, por intermédio de uma variedade de documentos, os fatos mais importantes, ordená-los cronologicamente e narrá-los” (BITTENCOURT, 2011, p. 140).

Já o historiador francês Michel de Certeau (2000, p. 34), destaca que para entender o passado é necessário partir do presente, pois “uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente”. Essa consideração mostra que a representação que fazemos de algo do passado é o “desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente” (CERTEAU, 2000, p. 57).

Deste modo, é em busca desse desvelamento do passado que será tratado neste capítulo. O objetivo é mostrar que antes mesmo de qualquer ação política de reconhecimento e proteção dos sinos enquanto manifestação cultural, eles estavam presentes no curso da história brasileira. Além disso, a ideia é mostrar algumas significativas aproximações dos sinos em dez diferentes produções artísticas, haja vista que as artes podem servir como lupas para compreender uma determinada realidade presente, possibilitando indicações para o futuro.

3.1.1 As origens dos toques dos sinos no Brasil

A ordem estabelecida era a ordem definitiva. A obra colonizadora era querida pelo rei e, portanto, era obra de Deus. Tudo que se operasse estaria justificado. A catequese dos índios, da forma como entendia a sociedade portuguesa de então, atenderia necessariamente aos intentos da colonização, intentos de uma sociedade sagrada – José Maria de Paiva (2002, p. 18)

Os sinos que tocam nas cidades históricas do Brasil guardam traços significativos do passado. Do alto do campanário, eles acompanharam o desenvolvimento de vilas em cidades, da exploração portuguesa na busca por minérios preciosos, do trabalho forçado dos escravos, entre outros acontecimentos. Edificar uma igreja era um símbolo de poder entre as irmandades e mostrava a influência do colonizador em terras brasileiras.

Os sinos fazem parte de um sistema de comunicação religiosa presente em diversos países. No Brasil, desde o início da colonização portuguesa eles estiveram presentes. Segundo o *Dossiê Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais*, elaborado pelo Iphan e organizado por Yêda Barbosa (2016), os primeiros registros que fazem referência aos sinos marcam a chegada de D. Pero Sardinha, primeiro bispo a assumir a diocese de Salvador, em 1552. “Segundo essa documentação, o bispo trouxera consigo sinos, alfaias para os serviços eclesiais e demais ornamentos para o serviço do culto divino” (BARBOSA, 2016, p. 51).

Logo, os toques dos sinos passam a exercer diversas funcionalidades em terras brasileiras. Por meio deles, a Corte Portuguesa se comunicava com os moradores dos arraiais e das vilas, além de servir para convocar os fiéis para as missas. De Portugal para a América portuguesa, os sinos com finalidades eclesiais percorreram um caminho iniciado na Europa e que se propagou como símbolo de devoção e fé.

No entanto, junto com a colonização portuguesa vieram medidas para escravidão do povo africano nas terras do Novo Mundo, a partir da década de 1530. Deste modo, antes mesmo da chegada do primeiro bispo em terras brasileiras, a escravidão fazia-se presente. Foram quase 400 anos do período da escravidão no Brasil e, os sinos, além de marca do poder eclesiástico do colonizador, também esteve presente na realidade histórica local dos cativos que foram ressignificando saberes e fazeres e reincorporando o instrumento como símbolo de celebração, fé e resistência cultural, conforme veremos a seguir.

3.1.2 O sino na sociedade escravagista brasileira

[...] os africanos e seus descendentes construíram, de forma significativa e inegável, nosso país, em termos materiais e culturais – Liana Maria Reis (2006, p. 11)

Com a chegada do colonizador português em terras brasileiras, o sino passou a ser um eficaz elemento de comunicação e negociação com os indígenas. A inserção do sino no Brasil ocorreu de forma bastante natural, “visto que o índio era conhecedor da comunicação através de sinais sonoros, e há indício de que instrumentos metálicos fossem de seu agrado, sobretudo guizos e campainhas obtidos nas negociações de troca”, lembra Maria do Carmo Vendramini (1981, p. 48). Além disso, o objeto auxiliava no processo de catequização dos indígenas, já que carregava os simbolismos da doutrina católica europeia.

A bandeira da Cristandade se mostrava como uma das possibilidades para conquistar a nova terra e “um instrumento para usos e costumes portugueses” (PAIVA, 2002, p. 33). A catequese era anunciada como o caminho da salvação e incluía toda ação pastoral da igreja. O objetivo era aporuguesar os indígenas, situando-os dentro da sociedade portuguesa. No entanto, ele logo passa a ser utilizado em outras funções. Com a chegada dos escravos ele assume atribuição material e propósitos em benefício da exploração. Em uma das atribuições, o sino aparece como um elemento de sinalização.

Segundo um artigo do historiador Flávio Gomes para a Folha de S. Paulo¹⁹, o sino era uma forma de se comunicar e acordar os cativos. “Nas grandes propriedades, o início do dia de trabalho podia ser anunciado por um sino que soava estridente por todo o terreiro” (GOMES, 2003). Além desse episódio histórico, vale destacar o instrumento com outra serventia para a sinalização. Os feitores de escravos colocavam gargalheiras nos pescoços dos escravos com a ideia de vigiá-los e puni-los. O instrumento servia para avisar a localização e evitar fugas dos escravizados. O objeto consistia em uma haste de ferro com uma sineta na ponta. O acessório objetivava “indicar que aquele escravo era um fugitivo em potencial, facilitando a vigilância da sociedade sobre o mesmo, além de servir como peça de humilhação pública”, alerta a historiadora Sharyse do Amaral (2007, p. 94).

São raros os documentos da época sobre o uso do objeto de vigilância, mas há significativos registros artísticos, como os realizados pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret que, a convite da corte portuguesa, integrou a Missão Artística Francesa (1816). Debret e outros artistas tinham o objetivo de ensinar artes plásticas no Brasil e acabaram documentando aspectos da sociedade brasileira no início do século XIX. Ao retornar para à França, o pintor publica *Viagem Pitoresca e História do Brasil* (1834). O livro é dividido em três volumes e traz um retrato da vida cotidiana no país por meio de desenhos dos indígenas, dos negros e da corte brasileira.

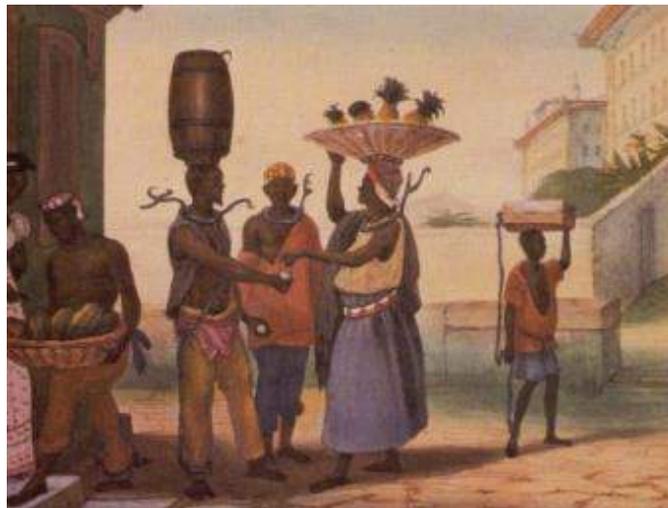


Ilustração 1: Prancha Nº 42 de Debret, “O colar de ferro, castigo dos negros fugitivos”. (DEBRET, 1989, Prancha nº 42, p. 253)

¹⁹ O historiador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Flávio Gomes descreve o dia de trabalho de um escravo em uma fazenda no interior de São Paulo, no século XIX. Texto: *O Cotidiano de um escravo*. Folha de S. Paulo, Mais! 24 de ago. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2408200306.htm>>. Acesso em: 30 de abr. 2021.

Se o sino era utilizado como um instrumento de sinalização pelo colonizador e religiosidade para a igreja católica, em outra cultura ele assume outra funcionalidade e é empregado como objeto de percussão. Por meio de memórias da ancestralidade, grupos de escravos encontram no sino um modo de resistência e identidade cultural. Os cativos, além da força física para o desempenho do trabalho, trouxeram elementos na bagagem cultural que por meio de instrumentos se repercutiam em cantos e sonoridades.

Flávio Gomes (2003) destaca que os “rítmos do trabalho não tinham somente os sons do chicote e da gritaria imposta pelos feitores”. Eles cantavam os vissungos, as cantigas africanas praticadas por escravizados. “Sob formas de versos cifrados, repetidos refrões e com significados simbólicos, [...] por meio das quais resenhavam suas vidas e expectativas e mesmo avisavam uns aos outros sobre a aproximação de um feitor”, lembra Gomes (2003).

Os vissungos eram seguidos por diversos instrumentos como a cuíca, o caxixi, o gunga²⁰, o agogô²¹, entre outros. De acordo com o historiador Amailton Magno Azevedo (2016), os modos de tocar os “instrumentos no Brasil se mantiveram dentro de uma estrutura rítmica que se remete à região de Congo-Angola” (AZEVEDO, 2016, p. 247). O pesquisador destaca ainda que essa tradição são rastros da cultura rítmica que permaneceram; “apesar do tráfico, travessia, escravidão e exclusão social após a abolição” (AZEVEDO, 2016, p. 247).



Fig. 17: Agogô com duas campânulas e vareta de ferro
Fonte: *Dossiê Iphan Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira* (2014, p.111)

²⁰ A gunga é um instrumento de percussão amarrado nos tornozelos dos dançantes. O objeto utiliza latas com furinhos e sementes.

²¹ Já o agogô é um instrumento formado por uma ou até quatro campânulas de ferro, percutida com uma vareta de madeira ou ferro. A palavra agogô é proveniente do Iorubá e significa sino (BARROS, 2000, p. 50).

Os agogôs lembram muito a dinâmica mecânica dos sinos. Ao invés de ter um badalo que golpeia a parte interna da bacia para gerar o toque, o instrumento emite o som quando se bate do lado de fora das campânulas. Ele é usado em ritos e celebrações de origem africana para acompanhar a música e a dança. Da mesma forma que eles se aproximam pela similaridade, eles também se distanciam pelo contexto cultural. Contudo, foram muitas as contribuições dos africanos para a formação cultural brasileira.

Neste contexto, os sinos são reincorporados e ressignificados. Eles deixam de ser utilizados apenas como um objeto que remetia à servidão e passam a ser instrumentos de celebração, fé e resistência cultural. A historiadora Liana Maria Reis (2006) lembra que os escravos trouxeram saberes que, com o tempo, foram sendo absorvidos pelos brasileiros. Dentre as contribuições, destaque para o folclore e a cultura religiosa, “componentes de nossa mesclada, diversa e difusa identidade nacional” (REIS, 2006, p. 12). A autora diz ainda que os saberes foram trazidos, compartilhados e propagados ao longo do tempo. O conhecimento dos africanos trazidos ao Brasil se propagou na culinária, na alimentação, no vocabulário, na religião, entre outras áreas (REIS, 2006, p. 12).

Vale destacar que a palavra folclore vem do inglês *folk lore*, onde *folk* significa povo e *lore* tradição ou sabedoria. A tradução de folclore fica algo como sabedoria popular. A noção de folclore é, portanto, um produto histórico, uma ação cultural que integra as distintas relações sociais. Logo, o ato folclórico realizado pelos escravos era resultado de resistência e da identidade cultural às representações enquanto povo africano.

Segundo Edison Carneiro (1977), a concepção folclórica é resultado direto da comunicação e das relações pessoais. A ação está diretamente relacionada com a língua, com o sentimento religioso, com a ideia de nação, educação e cidadania. E se tratando de um processo social, “o povo atualiza, reinterpreta e readapta constantemente os seus modos de sentir, pensar, agir em relação aos fatos da sociedade e aos dados culturais ao seu tempo” (CARNEIRO, 1977, p. 2). Deste modo, o etnólogo evidencia que folclore é sempre uma acomodação, um comentário, uma reivindicação cultural.

Em 1967, o jornalista e pesquisador Luiz Beltrão defendeu sua tese de doutorado²² na Universidade de Brasília (UnB) e cunhou o termo Folkcomunicação. Nela, Beltrão propôs “um novo olhar sobre os processos de comunicação que ocorrem em grupos marginalizados ou com

²² O resultado da pesquisa foi a publicação do livro *Comunicação e folclore: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de ideias*. A obra foi lançada em 1971 pela editora Melhoramentos e conta com a apresentação do prof. Dr. José Marques de Melo.

aqueles que se situam nas margens da escala social” (OLIVEIRA, 2012, p. 185). À medida que desenvolvia sua pesquisa, ele verificava a existência de marginalizados sociais e culturais na história brasileira. Para ele, o folclore significa, acima de tudo, um “processo de intercâmbio de informações” (BELTRÃO, 1971, p. 15), onde os integrantes de diferentes grupos sociais precisam se comunicar, haja vista, que a comunicação é um bem de subsistência cultural, social e econômica.

A reivindicação evidenciada pela concepção folclórica ganha corpo por meio da comunicação já que no período escravocrata, os cativos se comunicavam por meios informais, muitas vezes, agrupados diretamente ao folclore. A comunicação se estruturava por meio de instrumentos, da religião e das práticas sociais. Deste modo, a ação folclórica pode ser compreendida com a cultura imaterial, os saberes dos cativos em solo brasileiro. Contudo, “nem todas as contribuições dos africanos para a nossa formação sociocultural podem ser mensuradas”, lembra Reis (2016, p. 13). A autora sinaliza ainda atenção a notoriedade da cultura material:

As mais evidentes pertencem à cultura material, expressas nas edificações de igrejas, fortes e casarões ou na fabricação de esculturas, imagens de santos, artesanato variado, adornos pessoais, instrumentos musicais, ritmos e música, cestos de palha e técnicas de mineração e siderurgia. (REIS, 2006, p. 13).

No contexto religioso, a contribuição material dos escravos é evidenciada tanto na edificação de igrejas quanto na mineração. Os escravos eram grandes conhecedores no setor mineralógico, “provavelmente trazidos dos campos auríferos da África ocidental” (REIS, 2006, p. 15). A autora diz que os africanos trouxeram duas importantes técnicas que foram bastante utilizadas na mineração nas Minas Gerais do século XVIII: o cadinho e o trabalho em fornos.

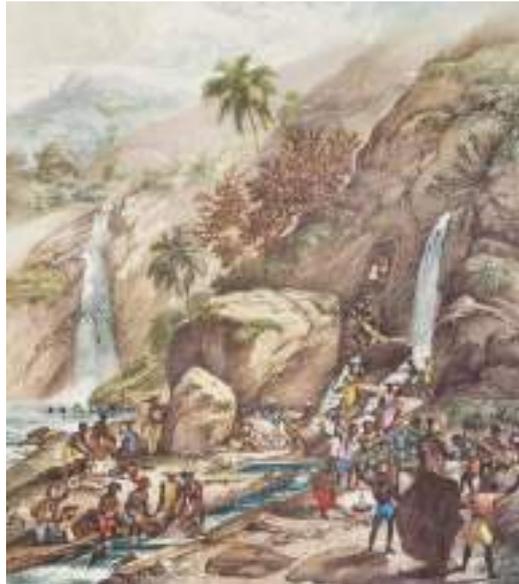


Ilustração 2: Lavagem do ouro por escravos no Itacolomi, em Ouro Preto (MG) - 1835
Fonte: Litografia publicada em *Rugendas: um cronista viajante* (2019, p.71)

A ilustração acima foi desenvolvida pelo pintor alemão Johann Moritz Rugendas e mostra a quantidade de escravos nas atividades de mineração em Ouro Preto. Em 1821, ele desembarcou no Brasil para integrar uma expedição comandada pelo barão e médico Von Langsdorff. O objetivo naquele momento era documentar por meio de desenhos a flora, a fauna e os diferentes grupos sociais brasileiros. A Expedição Langsdorff durou até o ano de 1829 e percorreu seis estados brasileiros. No entanto, Rugendas retorna em 1825 e passa a se dedicar ao livro *Voyage Pittoresque dans le Brésil*. Angela Ancora da Luz (2019), curadora da exposição *Rugendas: um cronista viajante*²³, realizada pela Caixa Cultural, enfatiza que a obra de Rugendas é “a mais significativa documentação iconográfica do Novo Mundo no século XIX, sendo uma das principais fontes de pesquisa para o conhecimento dos costumes, dos povos e raças” (LUZ, 2019, p. 11).

A ilustração corrobora com a ideia da exploração aurífera no país, principalmente na região de Minas Gerais. O ouro que era coletado nas minas pelos escravos era destinado aos donos das terras e dele uma quinta parte era enviado a Coroa portuguesa para pagamento de impostos. O trabalho escravagista na mineração é a mola propulsora para a construção de

²³ A exposição *Rugendas: um cronista viajante* ocorreu em 2019 na Caixa Cultural com curadoria de Angela Ancora Luz. A mostra contou com a publicação de um livro sobre as obras apresentadas. Disponível em: <<http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Rugendas%20-%20O%20Cronista%20Viajante.pdf>>. Acesso em: 05 de mai. 2021.

igrejas, já que o processo de lavrar o ouro e o diamante custeou tais edificações religiosas que “serviam para apaziguar os conflitos sociais e as tensões de uma situação política opressiva, quando prestavam assistência material e espiritual aos irmãos”, enfatiza o historiador Francisco Eduardo de Andrade (2007, p. 153-154).

Na verdade, as explicações da criação das capelas – e dos arraiais – hesitam entre uma situação econômica tendente aos ganhos, que conferiu uma ocupação espontânea (ou livre) do espaço, e os atos fundadores decorrentes de uma vontade religiosa e política dos agentes, calculando os interesses econômicos. Todavia, vale notar que as ações colonizadoras tanto se apresentavam condicionadas ou marcadas por disposições imperativas, quanto obedeciam às estratégias ou táticas, nas mais diversas situações. Havia, de fato, um agudo senso de oportunidade (ou de ocasião) regendo os agentes coloniais, tanto em relação aos meios de vida, quanto no que se referia aos poderes da organização administrativa (eclesiástica e civil) e jurídica. (ANDRADE, 2007, p. 153).

A mão de obra empregada tanto nas atividades mineradoras quanto na construção das igrejas era um elemento primordial para o estabelecimento do poder eclesiástico nos arraiais e nas vilas. No esteio dessa atividade, os sinos surgem como ponto de intersecção entre a exploração escravagista e a organização eclesiástica. A labuta na mineração e a consequente construção de igrejas no período colonial podem ser compreendidas como saberes materiais trazidos pelos africanos ao Brasil. No entanto, esse saber se estende para a cultura imaterial, como veremos a seguir.

3.1.3 A materialização da cultura, a imaterialidade do saber

O toque dos sinos – é reconhecida e apropriada pela população sendo vetor e produto de identidades que podem ser definidas a partir de uma determinada territorialidade – Yêda Barbosa (2016, p. 64)

Se engana quem pensa que o trabalho dos escravos era desempenhado apenas em fazendas, nos engenhos, como carregadores ou como serviçais domésticos. A força física era um componente importante para o colonizador, mas após a descoberta de ouro e diamante pelos bandeirantes no interior do Brasil, os cativos passaram a laborar na mineração e na siderurgia, contribuindo também de forma intelectual, já que muitos africanos que foram transformados em escravos no Brasil desempenhavam funções significativas na África. Eles eram “líderes

políticos, religiosos, intelectuais e mão-de-obra especializada que, para ocupar esses lugares na estrutura social africana, detinham saberes, trazidos para o Brasil” (REIS, 2006, p. 16).

Os africanos enviados a região aurífera de Minas Gerais detinham saberes técnicos “para viabilizar o projeto do colonizador” (REIS, 2006, p. 16). Naquele momento, a mineração era a atividade mais rentável para a Coroa Portuguesa. Até os séculos XVI e XVII, os povoamentos constituídos pelos portugueses estavam situados na região da costa marítima do país (FONSECA, 2011).

Logo, surgem os arraiais e as vilas como uma forma de organização da população com opção de comércio, serviços e sociabilidade tipicamente urbana. “A formação de vilas, no período colonial, objetivava aumentar o controle metropolitano sobre as populações ali concentradas, pois implicava na implantação de órgãos administrativos e a criação das câmaras” (BOTELHO; REIS, 1998, p. 30).

Cláudia Damasceno Fonseca (2011) lembra as diferenças entre os arraiais e as vilas. Segundo a autora, a principal característica é de caráter político. As vilas consistiam no “núcleo urbano principal, onde se reúne a câmara” (FONSECA, 2011, p. 29). Já os arraiais, eram povoamentos com a ideia de “terras conhecidas e colonizadas” (FONSECA, 2011, p. 33). No esteio dessa análise, a criação das vilas exigia que as “Irmandades do Santíssimo Sacramento” fossem obrigatórias. Elas representavam a autoridade suprema da corte celestial” (BARBOSA, 2016, p. 62).

Ao mesmo tempo que os escravos desempenhavam seu trabalho nas minas de mineração, alguns outros estavam envolvidos em aspectos cotidianos no desenvolvimento das vilas. Nas fazendas, o catolicismo era obrigatório e, mesmo frequentando as missas, os cativos mantinham suas tradições religiosas e “a instituição Apostólica Romana teve que aprender a conviver com outras formas de religiosidade” (COMAR, 2008, p. 13).



Fig. 18: Escravos em uma igreja na cidade de Patrocínio, Minas Gerais (1860)
Fonte: *A História da Vida Privada no Brasil*, vol. 2 (1997, p. 227)

O registro acima é uma rara exposição da importância da religiosidade para os cativos. Parece certo afirmar que a lamentável realidade em que estavam inseridos, fizesse com que encontrassem na devoção elementos de resistência e afoiteza. Um dos exemplos mais significativos é a relação que estabeleceram com os sinos. Nas cidades mineiras coloniais, o ofício de tocar os sinos “na América portuguesa ficava, na maioria dos casos, a cargo da escravaria”, esclarece o *Dossiê Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais* (BARBOSA, 2016, p. 38). A publicação ainda destaca a forte ingerência de ritmos de matriz africana em diversos toques de sinos durante o período colonial no país. Essa relação parte da materialidade do objeto empregado em uma cultura majoritariamente católica, para a imaterialidade do saber e do fazer que os cativos efetivaram.

Podemos atestar a veracidade dessa ilação nos remetendo às denominações de alguns dos toques de sinos [...]: Barravento – nome homônimo de toques ou ritmos de terreiros de candomblé e capoeira –, Batucada e Batuquinho, por exemplo. (BARBOSA, 2016, p. 38).

Conforme apresentado acima, a influência da musicalidade do povo negro foi logo incorporada aos toques dos sinos. A maneira e a forma com que os sinos eram tocados nas cidades históricas de Minas Gerais estão diretamente relacionados com a adoção de diversos ritmos, sobretudo de matriz africana. Além disso, há significativas referências populares aos nomes dos toques dos sinos, como *repique de cabeça* (ANDRADE, 1989, p. 437), *feijão com molho e mocotó sem sal* (BARBOSA, 2016, p. 39).

Deste modo, para compreender a linguagem dos sinos é necessário entender a origem dos mesmos em solo brasileiro. Para tanto, é imprescindível recorrermos a chegada do colonizador no país, observando tanto a materialidade, quanto a imaterialidade presente no bem cultural. A materialidade dos sinos é estanque, mas a imaterialidade dos toques é um processo cultural dinâmico e com múltiplas possibilidades.

Quando se fala na linguagem por meio dos toques dos sinos, impreterivelmente, fala-se da atividade dos sineiros. Mesmo sendo uma tradição católica europeia que foi incorporada à liturgia religiosa brasileira, vale lembrar que não existia um método para tocar os sinos. Eles eram tocados por conta do conhecimento sonoro e da transmissão oral e eram atribuídos a eles novas referências. Naquele momento, se fosse mantido os sinos e afastado os sineiros, o sino por si só seria apenas um objeto. Claro que o sineiro sem sino também não existiria.

No entanto, a atividade envolvia um saber, um fazer e, acima de tudo, compreendia a troca desse saber para outros membros da irmandade. A imaterialidade dessa atividade advém, sobretudo, dessa atividade ser herdada de cidadão para cidadão. Uma transmissão de saberes e fazeres. Conclui-se, portanto, que a linguagem presente nos sons dos sinos teve grande influência dos africanos trazidos para o Brasil e extrapola as finalidades eclesásticas católica, servindo com um significativo meio de comunicação, uma notável forma de expressão e um possível meio de representação cultural. “A atividade de sineiro é uma prática e uma arte que envolve criação e aprimoramento dos toques, indo além, portanto, da mera repetição de um repertório”, enfatiza Márcia Genésia de Sant’Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan, em Certidão²⁴ de Registro do Saber do Ofício de Sineiro (2009).

Já a materialidade do sino é preservada pelo seu caráter histórico e seus elementos culturais desenvolvidos ao longo do tempo. Conforme afirma Aloísio Magalhães, criador do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), é preciso considerar que o patrimônio cultural não está exclusivamente no que é visível aos olhos, nos monumentos de “pedra e cal”. Deste modo, “o bronze dos sinos são elementos materiais fundamentais e indissociáveis do bem material”, ressalta Barbosa (2016, p. 31).

Portanto, entre o tangível e o intangível os sinos se inscrevem na história do país e se colocam como um significativo patrimônio cultural brasileiro, seja na composição da arquitetura das cidades históricas, seja na paisagem sonora onde ainda ressoam saberes e fazeres centenários.

²⁴ A Certidão do Ofício de Sineiro foi registrada no dia 03 de dezembro de 2009 e consta como *Anexo II* da tese.

3.1.4 As irmandades e a criação de igrejas dos negros

Tanto hoje como outrora, os espaços das torres são espaços de liberdade. Liberdade de criação, inclusive – Yêda Barbosa (2016, p. 39)

A força de trabalho dos cativos no ofício de tocar os sinos assegurava o andamento das diligências eclesiásticas. Logo, a mão de obra escrava “se constitui num dos elementos conformadores daquela sociedade e da expressão dos toques dos sinos” (BARBOSA, 2016, p. 17). Essa possibilidade de legitimação foi possível por conta da organização dos cativos em confrarias, como veremos a seguir.

De acordo com o *Dossiê do Iphan*, há diversas ocorrências do emprego dos escravos como sineiros: “em Recife, até o Oitocentos, a maior parte dos sineiros eram escravos. Na Bahia, há referência ao escravo Mestre Florêncio. [...] Há notícias de que no Rio de Janeiro escravos africanos e mestiços também tangiam os sinos” (BARBOSA, 2016, p. 38).

A edificação das igrejas eram marcas do poder que envolvia a exploração aurífera. Proprietários de terra e de escravos costumavam fundar e/ou instituir capelas, “ou então dotá-las, determinando um patrimônio em terras e rendimentos para manutenção dos ofícios sagrados nos lugares onde houvesse a necessidade de assistência espiritual” (ANDRADE, 2007, p. 155). A igreja funcionava como um espaço de sociabilização e amortecimento das reivindicações da comunidade.

Mesmo a igreja sendo um espaço de sociabilidade, a estruturação eclesiástica ficava a cargo dos habitantes das vilas. Eles eram conduzidos pela religiosidade e por um “forte espírito associativo”. Deste modo, os fiéis criavam irmandades, construíam capelas e “remuneravam os religiosos que ali celebravam os ofícios. Algumas destas capelas foram, em seguida, promovidas pelos bispos a igrejas matrizes, ou seja, sedes paroquiais” (FONSECA, 2011, p. 85).

Mesmo frequentando as missas e participando dos ritos religiosos, os escravos passam a se organizar em irmandades, assumindo compromisso com a fé e na promoção cultural. A organização das irmandades aparece como elemento ordenador no processo da sociedade mineradora e se inseria para além da função de ordem espiritual. As irmandades leigas de negros eram espaços de “devoção, sociabilidade e expressão” da diversidade intercultural (COMAR,

2008, p. 12). Entre os movimentos de esperança provenientes desse período está no processo de ressignificar a realidade.

No campo religioso, os africanos também tiveram de reinventar suas crenças. Surge assim o sincretismo religioso, forma de manter os rituais religiosos de origem e o culto de suas divindades camufladas sob os nomes de santos portugueses. O candomblé, primitivamente um baile africano, tornou-se no Brasil um conjunto de cultos e religiões, podendo ser percebido como uma ressignificação da crença nas divindades dos ancestrais africanos. (REIS, 2006, p. 18).

O surgimento das irmandades é uma ação importante para os cativos, já que os grupos sociais começaram a se organizar “com o objetivo de construir e adornar as igrejas para os cultos, assistir mutuamente seus irmãos, preparar uma boa morte, providenciar sepultura em local digno, auxiliar enfermos, dentre outros” (BARBOSA, 2016, p. 69). Neste cenário, os sinos e, conseqüentemente, os toques dos sinos empreendidos pelos sineiros em situação de escravidão, ganham liberdade para ressoarem com pujança criativa.

As irmandades consagravam medidas e posições políticas dos fiéis. Havia um sentido de representação social e espiritual, “contribuindo de forma notável inclusive para o engrandecimento da arquitetura religiosa através da construção de muitas igrejas” (COMAR, 2008, p. 63). Deste modo, as irmandades contribuem com a socialização e a reconstrução de identidades individuais e coletivas em terras mineiras.

Durante os eventos religiosos, por exemplo, a comunidade negra podia trazer suas referências religiosas e culturais para o interior da igreja. As confrarias negras significavam um espaço de criação e “reinterpretação de identidades, sobretudo, como espaço de solidariedade e sociabilidade”, lembra a historiadora Cassia Farnezi Pereira (2011, p. 2). Logo, os negros passam a construir suas próprias igrejas em devoção aos santos católicos negros, entre elas, destaque para a igreja Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigênia, São Benedito, entre outras. Mesmo nesses novos espaços, a representatividade dos sinos fazia-se presente.

Desta maneira, parece certo afirmar que o caminho percorrido pelos cativos em solo brasileiro foi marcado por vestígios do passado e ressignificação cultural. A importância da herança cultural foi uma das contribuições mais significativas para o fortalecimento de irmandades, reinterpretação de identidades e representação da história. Por meio dos sons sinos, da fé e da celebração, eles se comunicaram e projetaram um futuro em comunhão.

3.2 Os sinos soam e inspiram produções artísticas

Fatos não se explicam com fatos, fatos se explicam com fábulas. A fábula é o desabrochar da estrutura, arquétipo em flor. [...] Sob as espécies da fábula, pensa-se o impensável, invade-se o proibido, viola-se o interdito, há uma lenda que diz, um dia, tudo vai ser dito. As histórias sozinhas, se contam entre si. – Paulo Leminski (1994, p. 21-23)

A arte se inspira em cenas cotidianas da vida para contar histórias e retratar personagens. E é em busca desse olhar de inspiração que trata esse subcapítulo. Há muitos anos, os sinos tocam e ressoam na literatura, no teatro, no cinema e na música. Se os sinos tocam na arte, faz-se necessário compreender algumas produções artísticas que se aproximam da presente pesquisa. De acordo com o manual *Entendendo os Sinos*²⁵, elaborado pelo Iphan, os sinos têm três funções principais: a *percussão*, a *religiosidade* e a *sinalização* (MOREIRA, 2018). Além dessa tríade, o órgão destaca²⁶ que a junção entre sineiro, toque e sino formam uma “trindade mediadora entre o humano e o divino” (BARBOSA, 2016, p. 31).

Durante o enfrentamento à Covid-19, essa trindade mediadora foi demonstrada em três momentos. A primeira celebração²⁷ aconteceu no começo da pandemia. No dia 21 de maio de 2020, comemorado o Dia Mundial da Diversidade Cultural²⁸, artistas de 13 países tocaram ao mesmo tempo a música *Healling Bells (Sinos que Curam)*, autoria da americana Pamela Ruitter-Feenstra e da holandesa Jet Schouten. Músicos de várias nacionalidades tocaram o carrilhão ao mesmo tempo, como uma forma de se comunicar com o maior número de pessoas por meio do som universal dos sinos. No Brasil, a apresentação contou com a presença da Catedral da Sé. A composição começa de forma mais intensa e depois a sequência vai ficando mais suave, uma menção ao vírus da Covid-19 e também a esperança de dias melhores.

²⁵ O manual *Entendendo os Sinos* foi lançado em agosto de 2018, durante o III Encontro de Sineiros de Minas Gerais, na cidade de Congonhas (MG). O material foi organizado por Corina Rodrigues Moreira. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Entendendo_os_Sinos.pdf>.

²⁶ O texto foi apresentado no *Dossiê 16: Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais*, tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. A publicação foi coordenada por Yêda Barbosa. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie16_toquedossinos.pdf>.

²⁷ Reportagem disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8570246/>>.

²⁸ O Dia Mundial da Diversidade Cultural para o Diálogo e Desenvolvimento foi instituído pela Organizações das Nações, Unidas (ONU), em 2002.

O segundo²⁹ evento aconteceu no dia 15 de agosto de 2020 e foi organizado pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) com os sinos de todas as igrejas do país tocando ao mesmo tempo. Só na Catedral da Sé, em São Paulo, foram 61 sinos tocando juntos. Foi um dia oração e homenagem às vítimas e aos profissionais da saúde. Os sinos foram tocados para além da fé, uma representação do tempo/espaço e uma significativa forma de se comunicar mesmo com pessoas que não são católicas.



Fig. 19: Diretor de música da Catedral da Sé, Delphim Porto, toca o carrilhão que controla os sinos

Fig. 20: Sinos da Catedral Basílica de Nossa Senhora Aparecida

Fonte: Jornal Hoje /Rede Globo de Televisão (2020)

E no dia 13 de maio de 2021³⁰ os sinos de oito igrejas de Salvador tocaram ao mesmo tempo para homenagear as vítimas da Covid-19. O badalar dos sinos na cidade marcaram a triste marca de 430.596 vidas perdidas para a doença no Brasil. Os sinos da Igreja do Senhor do Bonfim voltaram a badalar depois de mais 30 anos. Já os 16 sinos da Igreja da Conceição da Praia tocaram a Ave Maria.



Fig. 21: Os sinos da Igreja do Senhor do Bonfim voltam a tocar depois de 30 anos

Fonte: Jornal Nacional /Rede Globo de Televisão (2021)

²⁹ A celebração contou com a participação de igrejas e catedrais de todo país e homenagearam as 106 mil vítimas da Covid-19. Reportagem disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8779580/>>.

³⁰ Reportagem disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/05/13/sinos-de-oito-igrejas-de-salvador-tocam-juntos-em-homenagem-as-vitimas-da-covid.ghml>>.

Deste modo, percebe-se que os sinos e o ofício de sineiro são representados em diferentes tempos e com distintas funcionalidades. Além disso, as produções localizadas foram realizadas antes de qualquer medida de reconhecimento e proteção acerca desses bens culturais. Deste modo, a pesquisa busca compreender por meio da análise de dez produções artísticas como o toque dos sinos ou o ofício de sineiro são representados. O estudo recorre a filmes, livros e composições musicais a fim de entender como esses bens culturais são representados a partir das funções que os mesmos desempenham, além da repercussão na escolha imagética do objeto mecânico.

Em um primeiro momento, o artigo localizou três produções europeias em que é possível verificar a linguagem dos sinos e a utilização do objeto com diferentes funcionalidades e em anos de realização distintos. Entre as produções estrangeiras escolhidas está o livro *O Corcunda de Notre Dame* (Hugo, 1831). Estudamos também os filmes *O Corcunda de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame)*, (Worsley, 1923) e *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*, (Tornatore, 1988) Certamente que há outros filmes com o uso de sinos, tais como *Le rêve de Noël (O sonho de Noel)*, (1901) de Georges Méliès, *The Scarlet Empress (A Imperatriz Vermelha)*, (1934) de Josef von Sternberg, *It's a Wonderful Life (A Felicidade Não se Compra)*, (1946) de Frank Capra, *Ivanovo detstvo (A Infância de Ivan)*, (1962) de Andrei Tarkovsky, *Repulsion (Repulsa ao Sexo)*, (1965) de Roman Polanski, mas optamos por *O Corcunda de Notre Dame* e *Cinema Paradiso* porque neles os sinos têm maior relevância narrativa.

Já no Brasil, o estudo recorreu a sete produções artísticas. Além do cinema, analisou-se a funcionalidade do sino e a figura do sineiro em poesias e em uma composição musical. As produções analisadas são: o filme *O Pagador de Promessas* (Rangel, 1962), quatro poesias de Carlos Drummond de Andrade: *Anoitecer*, (ANDRADE, 1945), *Visão 1944* (ANDRADE, 1945), *A Máquina do Mundo* (ANDRADE, 1951) e *Sino* (ANDRADE, 2002), além da composição musical *Paixão e Fé* (Moura; Brant, 1975). É largamente sabido que há diversas outras produções em que a representação dos sinos ou o ofício de sineiro fazem-se presentes. No entanto, o trabalho agrupa dez produções artísticas como uma amostragem das funcionalidades do sino em diferentes países e abordagens.

A ideia de intermedialidade contribui para entender como as representações artísticas representam a noção de patrimônio cultural. Segundo Ana Luiza Ghirardi, Irina Rajewsky e Thaís Diniz (2020), a intermedialidade é um processo de reconfiguração e significa a superação das fronteiras midiáticas. Essa dinâmica está diretamente relacionada com a articulação entre as mídias, uma “forma midiática de articulação” referindo-se a uma outra mídia, seja

“tematizando, evocando ou imitando/simulando certos elementos, técnicas ou estruturas de outra mídia, utilizando seus próprios meios e instrumentos específicos para fazê-lo” (GHIRARDI; RAJEWSKY; DINIZ, 2020, p. 19).

Desta forma, a pesquisa considera que a linguagem presente no toque dos sinos é uma eficaz possibilidade midiática, já que conforme apresentado, vale-se de três funções para estabelecer comunicação por meio de “estratégias de constituição de sentido” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Além disso, a intermedialidade inclui referências, valendo-se das potencialidades do meio para “novas camadas de sentido” (GHIRARDI *et al.* 2020, p. 20). A intermedialidade é uma referência para maior entendimento do fenômeno a ser estudo, “pois o envolvimento de outra mídia aqui se dá apenas de maneira coberta ou indireta: por meio de significantes e algumas vezes também de significados que a ela apontam” (WOLF, 2005, p. 254 *apud* GHIRARDI *et al.* 2020, p. 19).

3.2.1 O sino como símbolo de preservação do patrimônio material

Quando um sineiro toca o sino, seu corpo é expressão de toda uma memória social, todo um processo social perdido, para muitos, em tempos imemoriais – Ana Lúcia de Abreu Gomes (2017, p. 91)

A primeira análise parte da literatura direto para o cinema com o filme *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*); (Worsley, 1923). A obra traz como personagem principal Quasímodo, um sineiro responsável por badalar os sinos da Catedral de Notre-Dame de Paris. Mesmo de forma ficcional, o filme é um dos maiores representantes da tradição dos sinos encontradas no cinema, além disso, é possível constatar a importância dos sinos para a cidade de Paris do século XV.

No entanto, muito antes da realização da primeira versão do filme, em 1923, a narrativa sobre a Catedral de Notre-Dame ganhou projeção e importância cultural. A história original, sob o título *Notre Dame de Paris, 1482*, foi publicada em 1831, pelo escritor francês Victor Hugo e trazia como protagonista da história a própria Catedral de Notre-Dame já que na década de 1790, durante a Revolução Francesa, a catedral foi bastante danificada.

O escritor dedicou dois longos capítulos do livro à descrição dos principais detalhes da catedral. O livro denunciou as condições de degradação em que a igreja se encontrava servindo para alertar os leitores sobre a importância da construção. Segundo Leandra Alves dos Santos

(2011), “a crítica do autor é completamente voltada às restaurações, mutilações e destruições pelo desejo de mudança característico do homem” (SANTOS, 2011, p. 62). O literário francês além de denunciar o estado de conservação da catedral, ainda contribuiu com a noção de patrimônio cultural nos primeiros anos do século XIX.

Uma exposição virtual criada pelo Centre des Monuments Nationaux ³¹ traz monumentos franceses que influenciaram a escrita de Victor Hugo, dentre eles, destaque para a Notre-Dame de Paris, o Pantheon e a Coluna da Grande Armée. Deste modo, constata-se que o escritor estava imbuído em retratar e, de certa forma, resguardar o patrimônio material francês. O sucesso do romance teve grande influência na opinião pública e se consolidou em medidas para salvaguardar o patrimônio ³². Na obra, o escritor estabelece a noção de monumento arquitetônico como um “Livro de Pedra”. Segundo ele:

[...] o pensamento humano, mudando de forma, mudaria de modo de expressão; a ideia capital de cada geração não se escreveria mais no mesmo suporte nem da mesma maneira, e o livro de pedra, tão sólido e tão durável, cederia vez ao livro de papel, ainda mais sólido e mais durável. [...] a arquitetura foi o grande livro da humanidade, a principal expressão do homem em seus diversos estádios de desenvolvimento, tanto no plano da força quanto no da inteligência. (HUGO, 2013, p. 213).

A historiadora francesa Françoise Choay destaca no livro *Alegoria do Patrimônio* que a determinação do monumento histórico está diretamente ligada ao advento da era industrial. A autora assevera que escritores, pintores e outros artistas foram mobilizados “a uma tomada de consciência de uma mudança de era histórica, de uma ruptura traumática do tempo” (CHOAY, 2000, p. 144). Neste sentido, artistas como Victor Hugo estavam inseridos no caminhar da história, na ideia de progresso e na perspectiva de futuro que “determinam o sentido e os valores do monumento histórico” (CHOAY, 2000, p. 146).

Choay lembra que Victor Hugo estava em busca da criação de uma “lei para o passado” com o que uma nação tem de mais sagrado, “depois do futuro” (HUGO, 1829 *apud* CHOAY,

³¹ A exposição *Victor Hugo: um monumental escritor francês* está disponível em: <<https://artsandculture.google.com/exhibit/victor-hugo-um-monumental-escriptor-franc%C3%AAs-centre-des-monuments-nationaux/JAICJ0v06UG5JQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

³² A legislação francesa específica para proteção do patrimônio arquitetônico é posterior ao lançamento do livro de Victor Hugo. Ela foi consolidada em 1887, sendo complementada em 1889. Segundo Claudia Rodrigues de Carvalho (2005, p. 83), nesta época surge a ideia de tombamento “investida na autoridade do Estado, propiciando uma atuação integrada e definindo com clareza e racionalidade uma política de preservação do patrimônio.”

2000, p. 146). Essa ideia é retomada pela autora que faz referência a um artigo³³ escrito por Victor Hugo sobre a importância de eternizar os monumentos arquitetônicos:

Se é verdade, como todos acreditamos, que a arquitectura, sozinha entre todas as artes, não tenha mais futuro, empreguem os vossos milhões a conservar e a eternizar os monumentos nacionais e históricos que pertencem ao Estado e a comprar aqueles que pertencem a particulares. (HUGO, 1829 *apud* CHOAY, 2000, p. 146-147).

Ao longo de sucessivas edições, a troca do título para *O Corcunda de Notre Dame* aconteceu “já na tradução inglesa de 1833. A mudança não desagradou tanto ao escritor, que, diga-se, tinha muito tino comercial, e essa escolha foi posteriormente adotada mundo afora, inclusive no Brasil”, ressalta Jorge Bastos (2013, p. 13), tradutor responsável por umas das edições do livro no país.

Victor Hugo dedica uma sessão do capítulo sete para os sinos. No entanto, em diversos momentos os sinos ganham visibilidade. Segundo o autor, a relação de Quasímodo com os sinos é comparada ao sentimento maternal e, mesmo surdo, a voz dos sinos “era a única palavra que podia ouvir” (HUGO, 2013, p. 187). Dobrar os sinos era uma alegria para ele e, dentre os quinze sinos do campanário, o sino grande era o seu preferido.

[...] o seu preferido naquela família de filhos barulhentos, que vibrava ao redor nos dias de festa. Esse maior de todos se chamava Marie. Era o único na torre meridional, com sua irmã Jacqueline, sino de menor tamanho, fechada numa gaiola menor, ao lado. Jacqueline tinha esse nome por ser como se chamava a mulher de Jean de Montagu, que o havia doado à igreja, o que não o impediu de ser decapitado em Montfaucon. A segunda torre comportava seis outros sinos e havia ainda os menores de toda a coleção, também em número de seis e que habitavam o campanário do transepto com o sino de madeira. Este último só se ouvia a partir da hora do jantar da quinta-feira santa, até a manhã da véspera da Páscoa. Eram então quinze sinos no serralho de Quasímodo, mas Marie era o favorito. (HUGO, 2013, p. 186).

Em outra passagem do livro Victor Hugo destaca que a catedral não representava apenas a sociedade, mas o universo. No entanto “o que podia ainda trazer a ele alguma felicidade, eram os sinos. Amava-os, acarinhava-os, falava-lhes e os compreendia. Desde o carrilhão da agulha

³³ Segundo Choay (2000), o artigo *Guerre aux démolisseurs* foi publicado na *Revue de Paris* e reeditado com uma segunda parte original em 1832 na *Revue des deux mondes*.

do transepto até o sino maior do pórtico, tinha grande ternura por todos eles” (HUGO, 2013, p. 186).

O romance inspirou vários filmes, peças de teatro, musicais, ilustrações, animações e documentários ao redor do mundo. Segundo uma reportagem da BBC ³⁴, historiadores descobriram que o personagem que inspirou Victor Hugo realmente existiu. Em 2010, “pesquisadores encontraram nas memórias de Henry Sibson, um escultor britânico do século 19 que trabalhava na catedral, uma menção a um colega de trabalho que era corcunda”, destaca a matéria.



Ilustração 3: Personagem Quasímodo de 1877
Fonte: www.bbb.com/portuguese/geral-47946546

Já em relação ao filme *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*); (Worsley, 1923), é possível verificar uma atenção especial tanto aos sinos quanto ao sineiro. Ainda na abertura do filme, nos créditos do elenco, sons de sinos são intercalados com a execução de uma orquestra. Aos 03 minutos e 35 segundos do filme, ao apresentar o personagem Quasímodo, interpretado por Lon Chaney, surgem imagens de sinos badalando. Na sequência, por meio de intertítulos, é informado ao espectador: “surdo, meio cego, isolado de seus semelhantes devido à sua deformidade, os sinos eram a única voz de sua alma inquieta”. Os sons dos sinos da Catedral de Notre-Dame eram como a voz de Quasímodo e ecoavam pela cidade, despertando para a importância de se atentar para outras possibilidades comunicativas.

³⁴ Reportagem da BBC News, Incêndio em Notre-Dame: qual é a história de Quasimodo e por que o personagem criado por Victor Hugo virou símbolo da catedral de Paris. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47946546>>. Acesso em: 21 de abr. 2021.

Mesmo sendo mudo, o filme mostra a importância dos sinos enquanto uma significativa forma de se comunicar com os parisienses.

O toque dos sinos na produção tem a *função religiosa*, que são executados como marca litúrgica, mas também é uma significativa opção narrativa para contar a história. Uma pausa entre as ações, um respiro temporal já que a história é contada por meio de intertítulos. Essa marcação é encontrada em três distintos momentos da produção. Nos últimos minutos do filme, por exemplo, essa marcação dos sinos é executada pouco antes da morte de Quasímodo (1:55:00). O ritmo do badalar do sino marca os últimos minutos de vida do sineiro.

Vale lembrar ainda que em certo momento do filme, os sinos tocam para anunciar o *Angelus*, que na liturgia católica significa a hora de rezar a Ave-Maria. Segundo o catolicismo, o momento é marcado pelo toque dos sinos em três períodos do dia: ao amanhecer, ao meio-dia e ao anoitecer. Há ainda a menção da dobra dos sinos para finados logo após Esmeralda ser condenada à forca pelo rei. “Quando o grande sino tocou, toda Paris sabia que um prisioneiro estava a caminho da execução”, destaca o intertítulo (1:23:00).



Fig. 22: Quasímodo toca o sino entre uma ação e outra do filme
Fonte: *O Corcunda de Notre Dame* (Worsley, 1923)

O livro de Victor Hugo surgiu da observação, da tomada de consciência do patrimônio cultural francês sob risco de desaparecimento. O escritor contribuiu com a noção de preservação do espólio material antes mesmo de políticas de salvaguarda dos bens arquitetônicos do país. Assim sendo, o filme é a consolidação da força narrativa exercida pela representação literária. Mesmo sendo um drama com caráter ficcional, constata-se que há uma fricção em aspectos da realidade parisiense da época.

Tanto na literatura, quanto no cinema há uma estratégia “de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). No entanto,

constata-se que a ideia de bem cultural é explorada apenas nas páginas de Victor Hugo e contribuem com a noção de patrimônio material a ser protegido.

3.2.2 O sino como marca religiosa e sinalizadora

Com forte presença em todo o território da América portuguesa, os sinos e seus toques atravessaram os séculos – Ana Lúcia de Abreu Gomes (2017, p. 86)

Um outro exemplo do emprego do sino artisticamente pode ser encontrado em um clássico do cinema mundial: *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*); (Tornatore, 1988). No filme dirigido pelo cineasta italiano Giuseppe Tornatore é possível verificar que a narrativa utiliza o sino em uma dupla função: *religiosa* e *sinalizadora*. A *função religiosa*, assim como no filme *O Corcunda de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*); (Worsley, 1923), desempenha a marcação litúrgica, já a *função sinalizadora* é a execução do sino sem necessidade religiosa. Logo no início do filme é mostrado o personagem Totó, interpretado pelo pequeno Salvatore Cascio, que, mesmo sonolento, auxilia o padre e toca a sineta³⁵. O *close* mostra o jovem coroinha tocando o objeto que aqui desempenha a *função religiosa*.

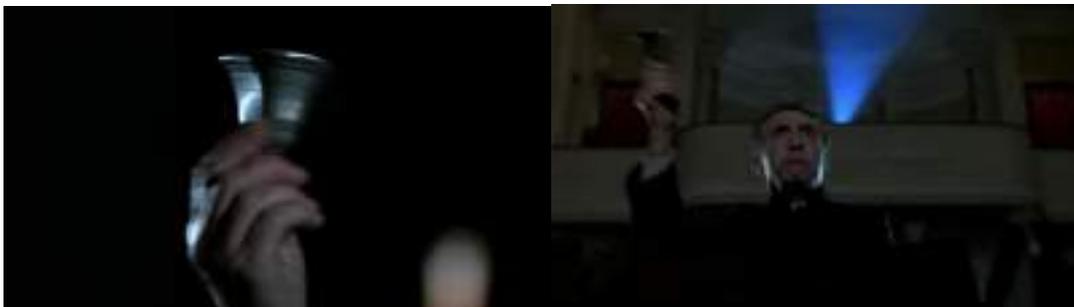


Fig. 23: Totó toca a sineta durante consagração
Fonte: *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988)

Essa mesma sineta é utilizada pouco tempo depois pelo padre ao censurar as cenas que deveriam ser cortadas no filme para uma futura exibição para os moradores da cidade. Ao ver uma cena de um beijo na projeção do filme *O Submundo* (Renoir, 1936), o pároco dispara o sino, sinalizando o projetista Alfredo, interpretado por Philippe Noiret. Novamente a produção

³⁵ A sineta é um objeto litúrgico e consiste em um pequeno sino usado pelo coroinha na missa durante a consagração da hóstia. A sineta fica ao lado do altar na igreja.

usa o *close* para marcar a narrativa, só que nesse momento o objeto exerce a *função sinalizadora*.



Figs. 24 e 25: Sequência mostra uso da sineta de forma sinalizadora e austera
Fonte: *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988)

Na terceira cena rejeitada pelo padre durante a projeção, ele dispara um “não” ressoante, como se não autorizasse tal exibição. Na sequência, do alto do campanário da igreja, um sino é tocado, como uma menção imagética da influência da igreja no vilarejo. De acordo com Gomes (2017), a partir do século V, a difusão do uso dos sinos para fins religiosos e de defesa se espalhou por toda a Europa. A partir daí eles passaram a ser utilizados em “pequenos lugarejos, vilas e cidades”. Eles passaram a ser utilizados como um instrumento de comunicação entre os homens e Deus “uma forma de marcar/controlar o tempo” (GOMES, 2017, p. 85).



Fig. 26: Do alto do campanário, o sino parece marcar o ritmo da cidade
Fonte: *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988)

Há ainda no filme a utilização do sino fora do contexto eclesiástico, sinalizando a forte influência da igreja naquele povoado. Para chamar a atenção dos alunos da escola, um homem toca um pequeno sino. Mais uma vez a narrativa aplica o *close* para marcar a ação e mostrar as diferentes formas de uso do objeto litúrgico.



Fig. 27: Além da igreja, a escola também utiliza o sino de forma sinalizadora
Fonte: *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988)

Os sinos em *Cinema Paradiso* são empregados para conduzir a narrativa e mostrar os hábitos dos moradores de uma pequena cidade na Sicília. Além disso, eles marcam o ritmo do filme ainda nos primeiros minutos de projeção. Com o desenrolar da história, eles deixam de ser apresentados ao espectador. Desta forma, conforme apresentado, a função na produção italiana exerce a ideia tanto *religiosa* quanto *sinalizadora*, pois exerce a ideia tanto eclesiástica, quanto uma forma de se comunicar com os moradores.

3.2.3 A representação da fé e da intolerância católica

A chegada dos sinos ao território português na América parece ter sido, senão imediata, ao menos concomitante aos primeiros contatos com as diferentes populações autóctones – Ana Lúcia de Abreu Gomes (2017, p. 85)

Em terras brasileiras, é no filme *O Pagador de Promessas* (Rangel, 1962), que se encontra uma das maiores referências aos sinos enquanto representação cultural. A história surgiu inicialmente das páginas do dramaturgo Dias Gomes e foi realizada pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), sob direção de Flávio Rangel. A história foi traduzida para 10 línguas, montada em 15 países e é uma das peças nacionais mais bem-sucedidas internacionalmente, conforme destaca a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras³⁶ (2021).

Dois anos após o sucesso no teatro, a história foi adaptada para o cinema pelo cineasta Anselmo Duarte. O filme recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1962. Quase

³⁶ O Pagador de Promessas. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392308/o-pagador-de-promessas>>. Acesso em: 21 de abr. 2021.

sessenta anos após a realização do *Pagador de Promessas*, o filme brasileiro ainda é a única produção vencedora³⁷ no festival.

A história se passa na cidade de Salvador e mescla o sincretismo religioso africano com o católico. A abertura do filme é iniciada com instrumentos musicais de origem africana, como tambores e agogôs. Na sequência, o espectador é situado que o local é um terreiro de candomblé, no qual Zé do Burro, interpretado por Leonardo Villar, faz uma promessa para Santa Bárbara diante da imagem de Iansã para salvar seu burro que foi ferido por um galho de uma árvore.

Na abertura dos créditos do filme é possível ver o personagem Zé do Burro e a sua esposa, interpretada por Glória Menezes, saírem do sertão baiano com uma cruz de madeira para cumprir a promessa na cidade de Salvador. Eles passam por diversos vilarejos enquanto aparecem os créditos cinematográficos. As batidas de tambor passam a dar lugar a um coro que canta Santa Bárbara. Após os créditos de abertura, é mostrado os personagens entrando na cidade e, em seguida, chegando nas escadarias da igreja. Ao subir as escadas, Zé do Burro vê que a porta da igreja está fechada e, por meio dos toques dos sinos, é possível saber que são quatro horas da madrugada.

O dia amanhece e novamente os sinos convocam os fiéis para a missa em comemoração ao dia de Santa Bárbara³⁸. Logo em seguida é sinalizado novamente por meio dos sinos que são seis horas da manhã. O padre aparece na porta da igreja para falar com Zé do Burro e, ao saber da promessa feita para Iansã em um terreiro de candomblé, o impede de entrar na igreja. O padre diz que Iansã e Santa Bárbara não são a mesma coisa e enfatiza que essa confusão vem do tempo da escravidão, quando os escravos fingiam que cultuavam santos católicos, quando na verdade estavam adorando seus próprios deuses. Como forma de protesto, seguidores do candomblé e capoeiristas fazem uma manifestação nas escadarias em frente à igreja.

Os sinos são utilizados em diversos momentos do filme. Primeiramente, ele assume a *função sinalizadora* para marcar o horário, além de ser um significativo elemento narrativo na cinematografia. Os sinos exercendo a *função sinalizadora* (MOREIRA, 2018) tocam às quatro da madrugada; às seis da manhã, ao meio-dia; três horas da tarde e quatro horas da tarde. Essa função mesmo exercida pela igreja não tem caráter religioso, apenas sinalizador de tempo. Há

³⁷ Em 2019, o filme *Bacurau* (Mendonça Filho; Dornelles, 2019) venceu o Festival de Cannes na categoria Prêmio do Júri.

³⁸ Segundo a tradição católica, o dia 04 de dezembro é dedicado a Santa Bárbara, uma jovem que foi sentenciada à morte por não renunciar a fé católica. Bárbara de Nicomédia nasceu na Turquia, no século III e seu santificado foi introduzido em Roma no século XII. Ela é considerada a padroeira dos fundidores. Nas religiões afro-brasileiras ela foi sincretizada na figura de Iansã.

ainda, o toque dos sinos durante a procissão em louvor à Santa Bárbara, exercendo assim, a *função religiosa* (MOREIRA, 2018).

Em certo trecho do filme, as batidas dos berimbaus, dos caxixis³⁹, dos pandeiros, das maracás, das cantorias e de palmas dos capoeiristas invadem a produção. O pároco incomodado com o barulho, bate nos sinos da igreja⁴⁰ com um pedaço de ferro a fim de tentar dispersar os manifestantes. O filme mostra a fusão dos sinos com os sons de origem popular. Mesmo sendo tocado por um padre, neste momento os sinos desempenham a *função de percussão*, já que o som é obtido por meio de batidas na parte externa do sino, um barulho na tentativa de pôr término aos festejos. Vale destacar que essa batida na parte de fora do sino remete diretamente a forma que os agogôs são tocados.



Figs. 28, 29 e 30: Sequência do filme mostra diversidade cultural e intolerância católica
Fonte: *O Pagador de Promessas* (Rangel, 1962)

Mesmo sem se aprofundar no tema, o filme mostra por meio dessa sequência a amálgama entre as influências das religiões de origem africana na igreja católica. Essa ideia é endossada no subcapítulo anterior *A origem dos toques dos sinos no Brasil*. Vale destacar que a função do sino como *percussão* no filme está diretamente relacionada à varinha que percute

³⁹ Instrumento do tipo chacoalho com um pequeno cesto de palha trançado contendo pequenas sementes.

⁴⁰ O filme *O Pagador de Promessas* foi gravado na Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo, na cidade de Salvador, na Bahia. A igreja foi construída em 1736 e tem vista para o Centro Histórico da cidade. O sino da igreja passou mais de 50 anos desativado, sendo reativado em 2020.

o berimbau utilizado pelos capoeiristas, só que na obra ela também é usada para remeter a intolerância católica.



Figs. 31 e 32: Sequência final do filme é conduzida pelo som de berimbaus e sinos
Fonte: *O Pagador de Promessas* (Rangel, 1962)

Por fim, é nos minutos finais do filme que a *função religiosa* dos sinos ganha maior notoriedade. Após ser abordado pela polícia, Zé do Burro é ferido e morto por um tiro e seu corpo fica jogado nas escadarias ao lado da sua cruz de madeira. Na sequência, o padre manda o sineiro tocar os sinos. No entanto, os capoeiristas colocam o corpo de Zé do Burro na cruz e forçam a entrada do corpo na igreja. O corpo é guiado aos sons de berimbaus e, ao passar pela porta, o sino toca o toque fúnebre. Essa mescla entre percussão e religião conduzem a narrativa integralmente e mostra a força do sincretismo religioso brasileiro.

3.2.4 Os sinos na literatura e na composição musical

Brasil:
o nome soa em mim é sino
ardendo fogueira despetalada
em curva de viola
calor de velhas horas no estridor
de coisas novas – Canto Brasileiro
Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 113)

A linguagem dos sinos é uma poderosa fonte imagética e seu uso no cinema bastante frequente. Já na literatura, é na figura de um modernista brasileiro que os sinos ganham importância e significado. O poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade traz algumas de suas referências culturais em poemas que versam sobre a observação em temas do cotidiano.

Entre os textos, destaque para quatro poemas em que é possível verificar a representatividade do sino para a cultura brasileira. No poema *Anoitecer*, publicado originalmente em 1945, no livro *A Rosa do Povo*, Drummond traz como referência os sinos

como marcador do tempo, uma referência *sinalizadora*: “É a hora em que o sino toca, mas aqui não há sinos; há somente buzinas” (ANDRADE, 2000, p. 23). Segundo Luciana Alves da Costa (2012), nesta poesia percebe-se o contraste “entre a vida na cidade pequena e na cidade grande” (COSTA, 2012, p. 124). Já em *Visão 1944* (ANDRADE, 1945), Drummond menciona a importância da “voz dos sinos”. Em cada estrofe o poeta mistura aspectos sociais, culturais e a impossibilidade de saber de tudo: “Meus olhos são pequenos para ver todos os mortos, todos os feridos, e este sinal no queixo de uma velha que não pôde esperar a voz dos sinos” (ANDRADE, 2000, p.173).

Já no livro *Claro Enigma*, publicado originalmente em 1951, Drummond traz no poema *A Máquina do Mundo* (ANDRADE, 1951) o sino na função de *percussão*: “E como eu palmilhasse vagamente uma estrada de Minas, pedregosa, e no fecho da tarde de um sino rouco se misturasse ao som de meus sapatos que era pausado e seco” (ANDRADE, 1995, p. 121).

Mas é em *Sino* (ANDRADE, 2002, p. 1035), publicado no livro *Poesia Completa* (2002) que Drummond mescla as funções *religiosa* e a *sinalizadora*. O cronista de Itabira reconhece a sabedoria popular ao nomear os sinos das igrejas mineiras, já que muitos sinos têm nomes de pessoas importantes da comunidade. Além disso, o escritor inscreve o sino como um elemento *sinalizador* que transmite por meio de sons falas sagradas dispersadas no tempo e no espaço.

Sino

Carlos Drummond de Andrade

O sino Elias não soa
 por qualquer um,
 mas, quando soa, reboa
 como nenhum.
 Com seu nome de profeta,
 sua voz de eternidade,
 o sino Elias transmite
 as grandes falas de Deus
 ao povo desta cidade,
 as faltas que os outros sinos
 nem sonham interpretar.
 Coitados, de tão mofinos,
 quando soa a voz de Elias,
 têm ordem de se calar.
 Têm ordem de se calar,
 e toda a cidade, muda,
 é som profundo no ar,
 um som que liga o passado
 ao futuro, ao mais que o tempo,
 e no entardecer escuro
 abre um clarão.
 Já não somos prisioneiros
 de um emprego, de uma região.

Precipitadas no espaço,
 ao sopro do sino Elias,
 nossa vida, nossa morte,
 nossa raiz mais trançada,
 nossa poeira mais fina,
 esperança descarnada,
 se dispersam no universo.

Chega, Elias, é demais.

Um outro exemplo da inspiração dos sinos em produções artísticas também tem as cidades de Minas Gerais como pano de fundo, só que agora a poesia ganha melodia em forma de canção. Os compositores Tavinho Moura e Fernando Brant mergulharam em aspectos religiosos e em memórias afetivas para falar de *Paixão e Fé* (Moura; Brant, 1975) título de uma das músicas mais emblemáticas sobre o som dos sinos já realizadas em solo brasileiro.

O curioso é que a música *Paixão e Fé* foi realizada originalmente para uma produção audiovisual em parceria com o *Grupo Corpo*, que fotografou uma procissão na cidade de Diamantina, em Minas Gerais, sendo logo musicada por Tavinho Moura. “Lembro que com o audiovisual ganhamos o primeiro lugar no Salão Global de Inverno”, diz Moura (2016, p. 8) durante entrevista⁴¹ a Fabrício Marques para o *Suplemento Literário do Minas Gerais*. O músico destaca ainda que “a música surge como necessidade, um sentimento que aparece para receber as palavras do Fernando” (MOURA, 2016, p. 4).

A canção ficou conhecida na interpretação de Milton Nascimento, no disco *Clube da Esquina 2* (1978) e fala das minúcias da fé, como a procissão, a missa e o toque dos sinos. Mesmo a função do sino sendo de caráter *religioso*, é possível perceber na execução da música a representação dos sinos por elementos de percussão.

Paixão e fé
 Fernando Brant e Tavinho Moura

Já bate o sino, bate na catedral
 E o som penetra todos os portais
 A igreja está chamando seus fiéis

⁴¹ Entrevista disponível em: <<http://www.tavinhomoura.com.br/images/entrevista.pdf>>. Acesso em: 12 de mai. 2021.

Para rezar por seu Senhor
 Para cantar a ressurreição

E sai o povo pelas ruas a cobrir
 De areia e flores as pedras do chão
 Nas varandas vejo as moças e os lençóis
 Enquanto passa a procissão
 Louvando as coisas da fé

Velejar, velejei
 No mar do Senhor
 Lá eu vi a fé e a paixão
 Lá eu vi a agonia da barca dos homens

Velejar, velejei
 No mar do Senhor
 Lá eu vi a fé e a paixão
 Lá eu vi a agonia da barca dos homens

Já bate o sino, bate no coração
 E o povo põe de lado a sua dor
 Pelas ruas...

De acordo com *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*⁴², o trabalho dos compositores à frente do *Clube da Esquina* trazia temas como vida cotidiana, religião, amizade, personagens e cultura popular. “O álbum consolida um trabalho conjunto entre amigos. Reúne um número maior de parceiros, desta vez para além das fronteiras de Minas Gerais”, destaca a *Enciclopédia* (2021). A gravação da música para o álbum *Clube da Esquina 2* contou com a participação dos Canarinhos de Petrópolis.

São muitos os exemplos do emprego dos sinos e do ofício de sineiro em composições artísticas. De forma contextualizada, a sessão trouxe um recorte de algumas produções bastante significativas, tanto das escolhas narrativas, quanto das possibilidades culturais. É possível verificar que a relevância cultural presente no toque dos sinos, assim como no ofício de sineiro, são representados em manifestações performáticas em diferentes mídias. Conforme

⁴² CLUBE da Esquina 2. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68504/clube-da-esquina-2-1978>>. Acesso em: 29 de abr. 2021.

apresentado, a intermedialidade permite compreensões importantes “para a análise de práticas artísticas e culturais de todo tipo, em várias configurações” (GHIRARDI *et al.*, 2020, p. 18).

Deste modo, a noção de patrimônio cultural foi inicialmente explorada a partir da obra do escritor Victor Hugo publicada no século XIX. O livro *O Corcunda de Notre Dame* (Hugo, 1831), conta uma história ficcional a partir da observação do legado arquitetônico francês. A preocupação de Hugo com o patrimônio material é demonstrada tanto pela concepção do livro, quanto pela escolha narrativa. Já o filme *O Corcunda de Notre Dame* (Worsley, 1923), conta com a força imagética do sino para impulsionar a narrativa. No entanto, constatou-se que a preocupação com o bem cultural se limita as páginas de Victor Hugo.

A terceira produção analisada foi o filme italiano *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988). Na produção é possível constatar um deleite dos domínios da igreja, mesmo que em menores proporções, como em um vilarejo. A produção mostra as diversas possibilidades narrativas dos sinos. A ingerência da igreja é sutil e ressoada em outras instâncias, como a escola, por exemplo. Na produção, o toque dos sinos e o ofício de sineiro são colocados a serviço da igreja e a ideia de patrimônio cultural é inexistente.

O estudo ainda localizou produções brasileiras em que os sinos mereceram atenção especial, com destaque para *O Pagador de Promessas* (Rangel, 1962), onde se encontra a junção do prosaico e poético, do sagrado e do profano. No filme, os sinos narram as influências decorrentes da colonização ibérica e da apropriação afro-brasileira. O patrimônio cultural é endossado pelas influências culturais que os toques dos sinos tiveram no Brasil. O estudo localizou ainda quatro poesias (*Anoitecer*, *Visão 1944*, *A Máquina do Mundo* e *Sino*) de Carlos Drummond de Andrade para verificar as diferentes funções do sino na concepção literária e que são empregadas pelo escritor. Nelas, o patrimônio imaterial presente nos sinos é destacado pela valorização da cultura brasileira. O escritor modernista mostra que os sinos fazem parte do universo de muitas cidades mineiras que foram influenciadas pela colonização portuguesa e pela exploração aurífera.

Por fim, é na música *Paixão em Fé* (Moura; Brant, 1975) que se encontra os sinos na *função religiosa*, mas que tem na composição a ideia de valorizar o aspecto cultural dos sinos. A composição se mostra como uma manifestação cultural, uma comunhão que deságua em sincretismo e amor incondicional. Deste modo, a música remete à ideia de patrimônio já que designa um fundo ao usufruto de um grupo social específico e se constitui na medida em que

pode “contribuir para preservar a identidade de uma comunidade”, enfatiza Choay (2000, p. 17-18).

Em virtude do que foi mencionado, o subcapítulo considera que as representações de bens culturais são potencializadas a partir da manifestação performática em diferentes mídias. A intermedialidade é uma possibilidade para constituição de sentido (GHIRARDI *et al.* 2020) e também uma oportunidade para alargar os conhecimentos sobre processos culturais, patrimônio e preservação de saberes.

CAPÍTULO IV

PATRIMÔNIO CULTURAL E DOCUMENTÁRIO TRANSMÍDIA

4.1 O digital do patrimônio imaterial

[...] O patrimônio não deve ser apreendido apenas como um objeto mas, como um valor agregado de informações sobre o objeto, seja esse objeto de natureza material ou imaterial – Vera Dodebei (2015, p. 11)

Conforme apresentado nos capítulos anteriores, a busca por uma consciência preservacionista estava presente no pensamento de alguns intelectuais e artistas ainda nos primeiros anos do século XX. Os registros fonográficos, audiovisuais, fotográficos e literários serviram como significativos modos de perpetuação do patrimônio cultural em uma época com poucos recursos tecnológicos. Desta forma, o caminho percorrido até aqui mostra algumas iniciativas que contribuíram com a difusão e a preservação de aspectos culturais presentes em representações genuinamente brasileiras. O objetivo foi destacar a maturidade do registro sonoro e audiovisual e a formação de uma consciência preservacionista em solo brasileiro. Já neste capítulo, debate-se ações comunicativas contemporâneas que se inserem em benefício da preservação de patrimônios culturais.

Uma das perguntas que surgiu durante a presente pesquisa é: como resguardar a representatividade dos sons dos sinos das cidades históricas de Minas Gerais e, consecutivamente, o ofício dos sineiros, responsáveis por manter essa tradição até os dias de hoje? A resposta não é definitiva, mas, de antemão, pode-se constatar que por meio da tecnologia encontra-se estratégias de comunicação e difusão de bens culturais.

Para tanto, o estudo analisa duas mídias independentes que têm os seus trabalhos intimamente ligados às novas tecnologias, além de explorarem a produção documentária transmídia. As plataformas tratadas na pesquisa recorreram aos recursos tecnológicos disponíveis para apropriação de práticas que dialogassem com expressões de culturas populares.

Na contemporaneidade, o emprego de recursos tecnológicos para a salvaguarda de patrimônios culturais vem ganhando adesão e visibilidade. O Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), por exemplo, recorre às redes sociais para informar e difundir os bens culturais registrados pelo órgão. Entre as ações promovidas, destaque para o *Quiz do Patrimônio Cultural* que é publicado no Instagram do instituto de forma interativa com perguntas e quatro opções de respostas sobre os bens registrados pelo órgão.

Além disso, desde fevereiro de 2021, a instituição criou a página *Conectando Patrimônios: Redes de Artes e Sabores*, que reúne grupos de detentores de bens registrados e produtos associados. Os interessados entram na página de cada grupo e podem adquirir os

artigos diretamente com os detentores. Entre os produtos, está a compra de instrumentos musicais, como a Viola de Cocho produzida artesanalmente pelos mestres dos estados do Mato Grosso e do Mato Grosso do Sul, além de artesanatos, alimentos, indumentárias, entre outros itens.



Figs. 33, 34 e 35: Sequência do *Quiz do Patrimônio Cultural* sobre o Carimbó
Fonte: Instagram do Iphan

Outro exemplo das potencialidades da digitalização é o recém-lançado *Acervo Digital Vinicius de Moraes*⁴³ (1913-1980). O espaço reúne mais de 11 mil documentos do arquivo pessoal do músico, dentre eles, manuscritos de canções, poemas, correspondências enviadas pelo artista, entre outros. Assim como as cadernetas de campo, tratadas no *Capítulo II*, o material digitalizado assegura a permanência e a difusão de um documento histórico para o maior número de pessoas. A digitalização de acervos assegura a salvaguarda de conhecimentos que poderiam se perder com o tempo e protege o material original do manuseio constante de pesquisadores. No entanto, a ideia da pesquisa é mostrar que a digitalização é uma possibilidade também para o tempo presente. Uma ferramenta não apenas para recuperar, mas para proteger e difundir um bem cultural.

⁴³ O Acervo Digital Vinicius de Moraes está disponível em: <<http://acervo.viniciusdemoraes.com.br/>>.

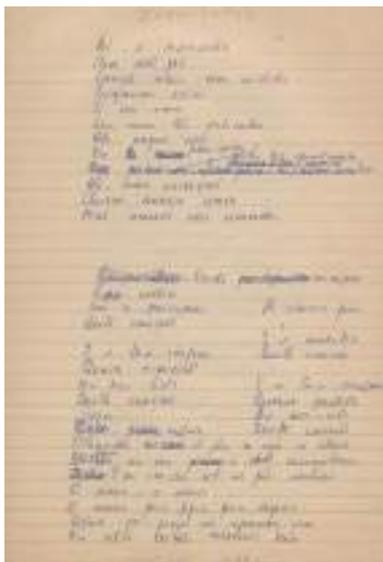


Fig. 36: Manuscrito da música *Insensatez* (1961)
Fonte: Acervo Digital Vinicius de Moraes (2021)

Deste modo, o digital do imaterial concretiza-se justamente na criação de conteúdos formatados para o ambiente virtual sobre o patrimônio cultural. O desenvolvimento de informações por meio do ciberespaço possibilita o conhecimento e a difusão acerca do patrimônio brasileiro. Diante disso, a tese debate o digital do imaterial que surge da urgência da preservação de saberes e fazeres de um determinado grupo social e da comunhão da tecnologia com a possibilidade de difusão de saberes centenários que carecem de um olhar de atenção no presente. Logo, o digital do imaterial se consolida por meio das potencialidades da digitalização atreladas à força da imaterialidade de um bem cultural.

O digital do imaterial é a pujança narrativa em benefício da ascensão social. Conforme destacado por Denis Renó e Luciana Renó (2014, p. 65), “o documentário ganha força no desenvolvimento social quando somado à participação cidadã oferecida pela narrativa transmídia”. Sendo assim, a investigação busca mostrar que ao formatar um projeto transmídia sobre uma temática que contemple conhecimentos populares e formas de uma comunidade se comunicar e se expressar, o novo pode se revelar como uma importante forma para a preservação do patrimônio imaterial, do conhecimento e, acima de tudo, um meio para realizações midiáticas sobre representações culturais brasileiras.

4.1.1 A importância da digitalização de acervos históricos e novos repositórios

[...] O meio digital favorece o entendimento do bem patrimonial como um objeto informacional em constante desenvolvimento, ao mesmo tempo circunstancial, único e virtual – Vera Dodebei (2015, p. 11)

Para darmos início a discussão sobre a importância da digitalização e a consequente preservação de memórias na contemporaneidade é importante apresentar alguns acontecimentos recentes que sinalizam uma atenção a proteção do patrimônio brasileiro. Em setembro de 2018, um incêndio de grandes proporções no Museu Nacional alertou para a importância de preservar e, de alguma forma, resguardar o patrimônio cultural. O museu, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), era o mais antigo em atividade no Brasil, sendo fundado por Dom João VI em 1818 sob a denominação de Museu Real.

A maior parte do acervo, aproximadamente 20 milhões de itens, foi totalmente destruída pelo incêndio. No espaço haviam itens relacionados às áreas de Antropologia, Botânica, Entomologia, Geologia e Paleontologia ainda dos primeiros anos do país. Fósseis, múmias, registros históricos e obras de arte viraram cinzas de uma hora para outra na instituição que recentemente completara 200 anos. Uma perda incalculável do ponto de vista cultural. De acordo com Hertton Escobar (2018), em uma reportagem⁴⁴ no jornal *O Estado de S. Paulo*, o incêndio reforça a necessidade de digitalizar acervos históricos, “tanto para fins de pesquisa quanto de preservação das informações – e até mesmo, dos próprios artefatos, em versão virtual”.

Tratando especificamente sobre preservação de bens culturais, em 1928, Mário de Andrade escreveu um artigo para a *Coluna Arte*⁴⁵, do jornal *Diário Nacional*, alertando uma preocupação com a salvaguarda da memória musical do país. Ao afirmar a importância da nossa música popular, o escritor diz que se trata de um tesouro prodigioso, mas condenado à morte. A ideia naquele momento era preservar o que existia de mais genuíno em cantos populares brasileiros. Segundo Andrade, “a fonografia se impõe como remédio de salvação” (ANDRADE, 1928 *apud* TONI, 2008, p. 25). Na contemporaneidade, esse pensamento é

⁴⁴ Reportagem: *Incêndio no Museu Nacional reforça necessidade de digitalizar acervos*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, Geral. Publicado em: 07 de set. 2018. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral/incendio-no-museu-nacional-reforca-necessidade-de-digitalizar-acervos,70002491954>>. Acesso em: 20 de mai. 2021.

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Coluna Arte*, *Diário Nacional*, 24 de fevereiro de 1928.

atualizado a partir das potencialidades do ciberespaço. A frase fica da seguinte maneira: a digitalização se impõe como remédio de salvação. O artigo original ainda ressalta que:

Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. (ANDRADE, 1928 *apud* TONI, 2008, p. 26).

Essa “iniciativa do povo”, na qual é destacada por Mário de Andrade é enfatizada também pela ex-presidente do Iphan. Durante entrevista realizada com Kátia Bogéa, então presidente do Iphan, a historiadora diz que o processo de “salvuarda efetiva decorre de processos de participação cidadã” (BOGÉA, 2018, p. 5) e afirma a necessidade do envolvimento das comunidades produtoras e reprodutoras dos bens culturais com instituições locais para uma preservação efetiva. Segundo ela, ouvir as comunidades é criar vínculos para o compromisso de salvaguardar o bem cultural registrado, contribuindo com as memórias, identidades e a cidadania (BOGÉA, 2018 *apud* LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 3).

Na atualidade, essa iniciativa é endossada com múltiplas possibilidades de difusão, informação e preservação por meio do ciberespaço. O número de informações no ambiente virtual é cada vez maior. E esse aumento no fluxo de conteúdos é alicerçado nas possibilidades e facilidades propiciadas pela digitalização das informações.

A partir da digitalização é possível a criação de redes informacionais, além da possibilidade de novos suportes de preservação do patrimônio cultural e da memória social. Neste sentido, o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) diz que as lembranças permanecem coletivas, trata-se de uma construção social e “elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos” (HALBWACHS, 1990, p. 26).

Segundo Vera Dodebei e Inês Gouveia (2008), as lembranças são acionadas por códigos culturais. Esses códigos de âmbito social “regem nossa racionalidade, nossa inteligência. Além disso, as motivações para que essa lembrança se faça presente serão provenientes da reflexão que fomos capazes de produzir a partir dela, as percebendo de acordo com os quadros sociais” (DODEBEI; GOUVEIA, 2008, p. 5). Essa possibilidade é estendida ao mundo virtual, haja vista que o ciberespaço proporciona a multiplicidade de recursos para amplificar vozes e resguardar memórias. Além disso, o ambiente virtual “é um constructo da mente humana que

articula diversos vetores como informação, tecnologia e memória” (DODEBEI; GOUVEIA, 2008, p. 5).

Dodebei destaca que “no ciberespaço a acumulação do conhecimento se dá no domínio coletivo no qual a informação é permanentemente construída e reconstruída” (DODEBEI, 2015, p. 5). Esse processo de construção e reconstrução, pertinente ao mundo virtual, contribui ainda com a socialização da informação, privilegiando assim, processos híbridos e a diversidade de informações sobre bens culturais.

Além de digitar acervos históricos, o ciberespaço viabiliza a formatação de plataformas com conteúdos exclusivos para o ambiente virtual. Neste sentido, além da digitalização de acervos, uma das possibilidades é a criação ambientes que possam servir como repositórios⁴⁶ acerca do patrimônio imaterial. A ideia de repositório surge com a possibilidade de desenvolver conteúdos sobre patrimônio imaterial tendo como premissa armazenar, preservar e divulgar informações relacionadas aos bens culturais.

Segundo Dodebei (2009), nos últimos anos iniciativas de algumas instituições buscaram a constituição de arquivos digitais como patrimônio da humanidade, “como é o caso singular da Biblioteca Digital Mundial (2010) e dos Repositórios Institucionais” (DODEBEI, 2009, p. 88). Essa proposta de repositório tem sido utilizada pelas universidades federais brasileiras para fornecer acesso às produções científicas desenvolvidas pelas instituições e que representam a “memória eletrônica de um grupo de pessoas” (DODEBEI, 2009, p. 91).

No caso específico da pesquisa, o repositório surge da adoção das potencialidades do digital em benefício da preservação e difusão do patrimônio imaterial. De acordo com Vera Dodebei (2009, p. 92), os repositórios são “espécies combinadas de arquivo e de biblioteca digitais”. Neste sentido, as plataformas criadas com conteúdos sobre bens culturais podem servir de arquivo para consultas e buscas por informações sobre o espólio cultural brasileiro. No entanto, para a efetivação da ideia de repositório seria preciso combinar os arquivos com a sistematização de biblioteca digital. Essa dinâmica poderia ser respaldada por uma instituição com conhecimento sobre o patrimônio cultural brasileiro, como o Iphan, por exemplo.

⁴⁶ Segundo o dicionário *Michaellis* (2015), a palavra repositório significa: lugar onde se guardam coisas; coleção de informações, repertório. Entende-se, portanto, que o repositório é uma das possibilidades da digitalização de conteúdos formatados para o ciberespaço.

Deste modo, os materiais desenvolvidos em ambientes virtuais podem servir de arquivos, componentes da memória realizadas no ciberespaço. Conforme ressalta Dodebei (2009, p. 86) “os novos meios de memória eletrônica que aparecem nas últimas décadas do século XX nos convidam a pensar a memória no século XXI, suas configurações e desafios”. É preciso salvaguardar o patrimônio intangível e o ciberespaço é umas das possibilidades na contemporaneidade. Conforme será mostrado, além de difundir o patrimônio cultural, o ciberespaço possibilita práticas interacionais por meio da cultura participativa. Neste cenário, as experiências transmídia passam a se basear na reiteração e na propagação de conteúdos. “É a partir daí que os variados suportes são chamados a explorar o mesmo percurso narrativo de base, explorando seus programas paralelos” (LOPES; CASTILHO, 2018, p. 42) e expandindo as temáticas em múltiplas possibilidades narrativas.

A efetivação de repositórios digitais sobre o patrimônio imaterial incentivaria a pesquisa e a difusão de informações por meio da multiplicidade de agentes debatendo projetos comunicacionais sobre os bens culturais brasileiros. São muitas as possibilidades em instituir o digital do imaterial. Ao acessar a página da Europeana, por exemplo, é possível conferir a missão do projeto: “A Europeana ⁴⁷ fortalece o setor do património cultural na sua transformação digital. Desenvolvemos conhecimento, ferramentas e políticas para abraçar a mudança digital e incentivar parcerias que promovam a inovação”.

Ao analisar o projeto Europeana, Dov Winer e Ivan Esperança Rocha (2013, p. 117), enfatizam que a democratização do patrimônio cultural não envolve apenas os países da União Europeia, “há referências ao Brasil em 16.996 registros (24 março 2012), dos quais 11.879 são imagens, 4.073 sons, 913 textos e 131 vídeos”. Deste modo, tanto a implantação de projetos de digitalização de acervos históricos quanto a promoção de novos repositórios requerem uma atenção especial.

De acordo com o pesquisador Lev Manovich (2006, p. 8), a digitalização é a conversão de dados contínuos em uma representação numérica. Segundo ele, o processo consiste em duas etapas, “que são retiradas de amostras e quantificação”. A digitalização compreende uma inevitavelmente perda de informações, mas se trata de uma forma de representação codificada digitalmente que “contém uma quantidade fixa de informações” (MANOVICH, 2006, p. 21). Essa ideia de representação é a base da digitalização e permite que diferentes tipos de suportes

⁴⁷ A Europeana é um projeto desenvolvido pela União Europeia com a disponibilização de acervos de bibliotecas, arquivos, museus e outras iniciativas culturais. Disponível em: <<https://www.europeana.eu/pt>>.

sejam apresentados “por meio de uma única máquina, o computador, que atua como um dispositivo de apresentação multimídia” (MANOVICH, 2006, p. 21).

Deste modo, o ciberespaço se insere como um fértil terreno para germinar novos projetos de digitalização tendo o patrimônio intangível como ponto de partida. Resguardar o patrimônio cultural brasileiro é proteger a identidade, a memória e, acima de tudo, o conhecimento humano.

4.2 O sino como símbolo da história do mundo

[...] produz sons que podem ser mais ou menos fortes, agudos ou graves, afinados em diferentes notas musicais dependendo do diâmetro de sua boca e da espessura de sua bacia. Esses sons podem ser obtidos por intermédio de peça sólida, badalo, quando percutido em sua parte interna, ou por martelo, quando percutido em sua superfície externa; há outras referências na literatura e em documentos de época sobre a existência de sinais sem, necessariamente, a referência aos sinos – Yêda Barbosa (2016, p. 50)

O toque dos sinos é uma das formas de comunicação mais antigas do mundo. Criado na China no ano 3000 a.C., os sinos eram utilizados inicialmente como instrumentos musicais usados em rituais pagãos. No entanto, antes de dar prosseguimento ao estudo, faz-se necessário recorrer ao surgimento do objeto mecânico. O instrumento nasce no momento em que o homem passa a aplicar as primeiras técnicas de fundição em pedaços de bronze que passam a percutir diferentes tipos de sons.

Deste modo, falar na origem do sino é tratar também do emprego de uma metodologia de como fazer o objeto a partir de placas metálicas que eram dobradas para a produção do instrumento (FREITAS *et al.*, 2015). Com o aprimoramento ao longo do tempo, o processo de fabricação passou a substituir as placas metálicas por “um conjunto de formas nas quais se depositaria metal fundido liquefeito” (FREITAS *et al.*, 2015, p. 2).

O sino surge como instrumento musical, mas foi somente no século V que ele se difundiu no Ocidente e foi aos poucos sendo incorporado ao mundo cristão. Segundo o historiador francês Jacques Le Goff (2016), eles eram excelentes marcadores do tempo durante o período feudal. “A massa não possui seu tempo, é até incapaz de determiná-lo. Ela obedece ao tempo imposto pelos sinos, pelos clarins e pelos olifantes” (LE GOFF, 2016, p. 127). O tempo do Ocidente Medieval era marcado pelos sons dos sinos.

Os repiques feitos para os clérigos, para os monges, para os ofícios, são os únicos pontos de referência do dia. O bater dos sinos comunica o único tempo cotidiano medido aproximadamente, o das horas canônicas pelo qual todos os homens se regulam. (LE GOFF, 2016, p. 131).

O autor destaca ainda que a massa camponesa era a mais subordinada a esse “tempo clerical” (LE GOFF, 2016). Mas, a partir que o homem avança para os centros urbanos, o tempo medieval também muda. “No século XIII, o brado ou a buzina do vigia marcava o início da jornada, logo o sino do trabalho aparece nas cidades mercantis, particularmente nas cidades têxteis em Flandres, na Itália, na Alemanha” (LE GOFF, 2016, p. 132). Um exemplo dessa influência temporal da igreja na vida dos camponeses pode ser encontrado na imagem abaixo na obra do pintor realista francês Jean-François Millet. O quadro se chama *Angelus* e, mesmo não pertencendo ao período medieval, mostra a devoção católica entre os camponeses. A obra foi pintada entre 1857-1859 e representa o momento de agradecer. Na obra esse momento é lembrado pelos sinos. Ao fundo da tela é possível ver a igreja não como elemento central, mas presente na narrativa imagética.



Fig. 37: Obra *Angelus* mostra a influência da igreja no campo
Fonte: Museu d'Orsay, Paris (<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/langelus-345>)

No final do século XIII, surge o mecanismo de escape⁴⁸, o que possibilitou a fabricação dos primeiros relógios mecânicos, que logo se propagam em diversos países da Europa e “em

⁴⁸ O mecanismo de escape permite sustentar a oscilação do pêndulo, regulando assim, o movimento dos ponteiros.

toda Cristandade, nos séculos XIV e XV” (LE GOFF, 2016, p. 132). Neste momento, o tempo dos relógios confronta o tempo religioso.

O tempo se laiciza. Um tempo laico, o dos relógios das torres de vigia, afirma-se diante do tempo clerical dos sinos de igreja. Mecanismos ainda frágeis, com avarias frequentes, que continuam tributários do tempo natural, uma vez que o ponto de partida do dia difere de uma cidade para outra e com frequência se baseia no momento sempre variável que é o nascer ou o pôr do sol. (LE GOFF, 2016, p. 133).

Com o passar do tempo, os monges missionários europeus viram nos sinos uma forma eficaz de anunciar o Evangelho e chamar os fiéis para missas e eventos ecumênicos. Um dos expoentes desse período foi o italiano São Carlos Borromeo (1538-1584) que buscou estratégias para tornar mais intensa a fé dos diocesanos. Segundo uma publicação do Centro de Estudos Migratórios Cristo Rei e organizada por Leocádia Mezzomo, Teresinha Zambiasi e Mário José Zambiasi (2009), São Carlos foi o primeiro bispo a estabelecer seminários para formação dos padres, além disso, “outra invenção do santo foi a de bater o sino das igrejas 7 vezes ao dia e à noite para convidar o povo a lembrar-se de Deus e rezar” (MEZZOMO; ZAMBIASI; ZAMBIASI, 2009, p. 28).

Deste modo, o sino avança na história se moldando à medida que o homem desenvolvia novas formas de comunicação e sociabilização. E o nome não poderia ser diferente, em latim sino significa *signum*, ou sinal, assim chamado porque servia para dar o sinal à comunidade. Segundo Halbwachs (1990, p. 88), a história é representada por mudanças, “e é natural que ela se convença de que as sociedades mudam sem cessar porque ela fixa seu olhar sobre o conjunto, e não passam muitos anos sem que dentro de uma região desse conjunto, alguma transformação se produza”. Ao longo dos séculos, a utilização dos sinos passou por diversas mudanças, haja vista que, “para a história, tudo está ligado, cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social, e preparar, aqui ou lá, uma nova mudança” (HALBWACHS, 1990, p. 88).

Segundo uma reportagem⁴⁹ de Luan Santos, no *Jornal Correio*, o sino era utilizado tanto como meio de comunicação quanto instrumento musical. “O primeiro documento que cita o sino como instrumento musical é atribuído ao compositor alemão Georg Melchior Hoffmann, que viveu no século XVII” (SANTOS, 2019). Conforme destacado, ao longo dos anos, os sinos

⁴⁹ Reportagem: *Das missas às revoltas: conheça um pouco da história dos sinos*. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/das-missas-as-revoltas-conheca-um-pouco-da-historia-dos-sinos/>>. Acesso em: 02 de jun. 2021.

passaram a ser empregados pelo Cristianismo, mas foi por volta do ano 400, que eles começaram a ser utilizados em mosteiros da cidade de Campanha, no sul da Itália. “Justamente por isso, o sino é chamado também de campana ou campainha, além de o local onde fica o objeto nas igrejas ser nominado de campanário” (SANTOS, 2019).

A importância do sino para compreensão da história é tanta que em 2013 Neil MacGregor, diretor do British Museum, em Londres, escreveu o livro *A História do Mundo em 100 objetos* e nele o instrumento está presente. Segundo a obra, um sino de bronze encontrado na província de Shanxi, na China, datado do século V a.C., ajudaria a entender o mundo a partir da era de Confúcio (551-479 a.C.). Segundo o filósofo chinês, a música “era uma metáfora de uma sociedade harmoniosa e poderia contribuir de fato para uma sociedade melhor. Essa visão do mundo até hoje ecoa com força na China” (MACGREGOR, 2013, p. 198).



Fig. 38: Sino de bronze chinês 500-400 a.C.

Fonte: *A história do mundo em 100 objetos* (MacGregor, 2013, p. 197)

O pensador chinês encontrou na música elementos para transformar a sociedade, além de acreditar que a musicalidade desempenhava um importante papel na formação do indivíduo (MACGREGOR, 2013). Deste modo, os conjuntos de sinos passaram a ser empregados na filosofia chinesa, “refletindo a diversidade, mas também a harmonia criada quando cada sino diferente é sintonizado com perfeição e tocado na sequência correta” (MACGREGOR, 2013, p. 198).

A harmonia dos sinos foi observada por Confúcio e utilizada para mostrar que uma sociedade harmoniosa também seria possível. A ideia era a união e a complementariedade, haja vista que o sino “fazia parte de um conjunto com nove ou catorze. Cada um tinha um tamanho

diferente e produzia dois tons distintos, dependendo de onde o martelo batia” (MACGREGOR, 2013, p. 199).

Além de servir como elemento musical e filosófico, o autor ainda lembra outras duas finalidades dos sinos. Por conta da padronização do peso, eles eram utilizados como “pesos-padrão”. “Assim, um conjunto de sinos na China antiga também poderia servir como uma espécie de escritório local de pesos e medidas, levando harmonia ao comércio e à sociedade como um todo” (MACGREGOR, 2013, p. 199).

Outra funcionalidade era a utilização dos sinos e tambores antes das batalhas. O soar dos sinos servia como um aviso de honra e que não havia restrições no campo de batalha. Contudo, o mais comum era “o uso dos sinos para rituais e entretenimento na corte. Tocada em ocasiões importantes, banquetes e cerimônias com sacrifícios, a complexa música dos sinos marcava o ritmo da vida na corte”, lembra MacGregor (2013, p. 199).

Os sinos encontraram no Confucionismo a base para se perpetuarem, tendo como premissa uma sociedade em perfeita harmonia. Segundo o autor, a música dos antigos sinos chineses “ressoa de modo harmonioso há mais de 2.500 anos, simbolizando não apenas o som de uma era, mas os ideais políticos subjacentes de uma sociedade antiga e seus sucessores modernos” (MACGREGOR, 2013, p. 199).

Deste modo, falar da origem dos sinos é tratar, inevitavelmente, de um processo histórico milenar que o homem empreendeu na busca por formas distintas de representação. O sino nasce do trato da natureza e da busca por significativos meios de comunicação. O objeto mecânico foi se moldando às práticas sociais ao longo do tempo e se inserindo em distintos contextos culturais. A história avançou e os sinos permaneceram presentes ecoando sons e saberes.

4.3 O processo de salvaguarda do toque dos sinos e do ofício de sineiro

A tradição do Toque dos Sinos só se mantém viva pela perícia e sentimento daqueles que os badalam, os Sineiros – Jurema Machado (2016, p. 11)

Para que seja efetivado o processo de tombamento de um patrimônio cultural pelo Iphan, é necessário antes a participação de pesquisadores, da comunidade e dos detentores do saber a ser preservado, no caso específico da presente pesquisa, os Sineiros. Segundo a então presidente do Iphan, Jurema Machado (2012-2016), “a salvaguarda desses Bens Culturais Registrados

respeita seus atuais e diferenciados significados atribuídos pela comunidade envolvida, para a continuidade dessa manifestação cultural” (MACHADO, 2016, p. 11).

Quem conhece as cidades históricas de Minas Gerais certamente já ouviu o badalar dos sinos ecoando nos vales, nas montanhas ou nas ruas de paralelepípedos. No campanário, os sinos contribuem com a vasta arquitetura inserida na paisagem colonial das cidades, além de fazerem parte da paisagem sonora nessas localidades. Os sons que integram esse conjunto cultural “vem de mãos ágeis e hábeis de detentores de um saber com raízes plantadas na nossa ancestralidade europeia, cristã e africana de muitas crenças e ritmos” (BARBOSA, 2016, p. 13), conforme apresentado no capítulo anterior.

Em relação ao tombamento do toque dos sinos e do ofício de sineiro, os registros como patrimônio cultural envolveu nove cidades mineiras, tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. No entanto, esses saberes estão presentes em outras cidades brasileiras, mas não há uma forma homogênea e nem a mesma intensidade no uso dos sinos. Até entre as muitas cidades mineiras “há diferenças nas características, nas relações e nas condições de vitalidade da arte de fazer falar os sinos” (BARBOSA, 2016, p. 13). A tradição sineira é o que assegura a permanência e a longevidade dos sons dos sinos. O certo é que o toque dos sinos é a “expressão reveladora da identidade das cidades inventariadas e da diversidade cultural brasileira”, certifica⁵⁰ o registro realizado pelo Iphan em 03 de dezembro de 2009 (SANT’ANNA, 2009, p. 2).

No esteio dessa observação, encontra-se na cidade de São João del-Rei a dedicação mais fecunda acerca da linguagem dos sinos. Segundo o *Dossiê Iphan* (2016), “lá, como em nenhuma outra, o toque dos sinos vem sendo cultivado e renovado como arte, ofício e devoção” (BARBOSA, 2016, p. 13). O legado é uma marca não apenas dos sineiros, mas de toda comunidade e faz com a cidade seja chamada popularmente como a Cidade dos Sinos. “Não por acaso, foi de São João del-Rei que partiu a iniciativa para o registro de “o toque dos sinos” na cidade, como patrimônio cultural brasileiro, em 2001” (BARBOSA, 2016, p. 13).

A cidade deu o pontapé inicial no processo de proteção da expressão cultural presente na linguagem dos sinos. Isso se deve ao fato de que São João del-Rei realiza um grande evento

⁵⁰ A certidão no *Livro de Registro das Formas de Expressão*, do Toque dos Sinos encontra-se como *Anexo III* da pesquisa. O documento foi emitido por Márcia Genésia de Sant’Anna, diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan.

em que os sinos ocupam lugar de destaque: o Combate dos Sinos. O festejo acontece dentro da programação da Festa dos Passos, que é “uma festa de grande repercussão e de maior duração na comunidade são-joanense, devido a sua celebração ocorrer separadamente do calendário litúrgico da Semana Santa” (PEREIRA; DEBORTOLI, 2020, p. 445).

A Festa dos Passos de São João del-Rei é organizada pela Irmandade dos Passos e foi fundada em 1733 como parte das comemorações da Quaresma e da Semana Santa. A ideia da celebração é representar os passos de Jesus Cristo carregando a cruz até a chegada ao calvário. A importância do evento para a comunidade são-joanense é tanta que a tradicional procissão é preservada não apenas como símbolo religioso, mas significativa referência cultural.

Outras cidades mineiras realizam a tradicional festa, mas em São João del Rei o culto das Capelas dos Passos “possui sua manifestação realizada por um núcleo vivo, que se abre e participa da procissão de forma efetiva, sendo possível ver nas janelas abertas das casas os santos e mantas ornamentadas, como demonstração e respeito a fé” (SOUZA, 2018, p. 168).

Deste modo, além da realização da festa, é sabido pela comunidade são-joanense que uma das marcas da celebração é o Combate dos Sinos, também chamado de Guerra dos Sinos. O evento é um festejo popular com uma tradição mantida a séculos “em que os sineiros responsáveis por cada igreja participante do festejo, disputam qual irmandade tocará os sinos por mais tempo, levando em consideração a habilidade, a técnica e a criatividade de cada tocador de sino” (PEREIRA; DEBORTOLI, 2020, p. 445).

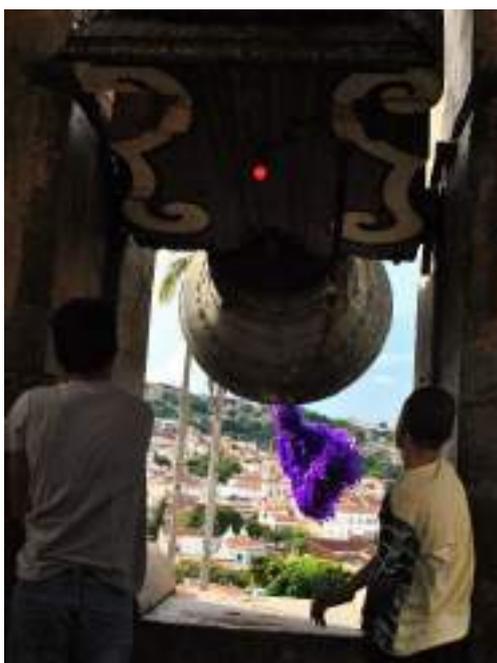


Fig. 39: Batalha dos Sinos na cidade de São João del-Rei em 2016
Fonte: Vertentes Agência de Notícias (UFSJ) – Lucas Comine

Diante disso, a própria comunidade buscou o reconhecimento e a preservação do saber e do fazer mantidos pelos sineiros da cidade. O processo teve início em 2001 com um pedido dos moradores de São João del-Rei solicitando a Ângelo Oswaldo de Araújo, então secretário de Estado de Cultura de Minas Gerais, o registro do Toque dos Sinos. “A demanda da comunidade são-joanense manifestou-se por ocasião de conferência sobre o toque dos sinos de São João del-Rei”, lembra Barbosa (2016, p. 13). Inicialmente o processo compreendia apenas o registro do patrimônio cultural dos sinos naquela localidade.

Após a instrução técnica, metodológica e realização de entrevistas de campo, os pesquisadores e consultores do Iphan verificaram que essa forma de expressão não é exclusiva de São João del-Rei, “apesar de a cidade guardar especificidades e singularidades no que se refere a essa prática” (BARBOSA, 2016, p. 15). A equipe técnica do Iphan optou, portanto, na ampliação geográfica da manifestação da linguagem dos sinos em um território cultural para além da cidade de São João del-Rei. “Foram definidas, assim, além de São João del-Rei, outras oito cidades, cujas referências a sineiros e a toques de sinos, assim como a histórias e lendas em torno deles foram identificadas durante a primeira etapa de pesquisa. (BARBOSA, 2016, p. 16). Em comum, além da utilização dos sinos como um elemento de comunicação com os moradores, as outras oito cidades tiveram um histórico de mineração durante o período colonial e o emprego da mão de obra escrava “o que se constitui num dos elementos conformadores daquela sociedade e da expressão dos toques dos sinos” (BARBOSA, 2016, p. 17). O terceiro ponto de confluência é o fato dessas localidades se organizarem em associações religiosas. As irmandades ficavam responsáveis por práticas litúrgicas, dentre elas, o ofício de tocar os sinos da igreja, conforme mostrado no *Capítulo III*.

Por fim, vale destacar outros dois pontos em comum nessas cidades. Segundo *o Dossiê Iphan* (2016), tanto o barroco, quanto a música tinham uma forte influência cultural para os moradores dessas localidades. O barroco surge como “visão de mundo” e a música como elemento polifônico para a prática sonora (BARBOSA, 2016, p. 17). Halbwachs (1990), ao tratar sobre a memória coletiva diz que nos dias de hoje, a vida nas cidades menores ainda é regulada e ritmada como era antigamente por conta das tradições locais que são mais estáveis. “Os hábitos locais resistem às forças que tendem a transformá-los, e essa resistência permite perceber melhor até que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu ponto de apoio sobre as imagens espaciais” (HALBWACHS, 1990, p. 136). Já as antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2010), destacam que as memórias coletivas fazem com os sujeitos sejam narradores da história. Segundo as autoras, “tais narrativas são geradas e geram sistemas

simbólicos que configuram a rede de significados e o conjunto de valores em torno do qual os habitantes na cidade agenciam suas interações sociais” (RAMOS; ECKERT, 2010, p. 143).

Deste modo, o tombamento do toque dos sinos, assim como o ofício de sineiro, seguiu um estudo circunscrito em um período histórico brasileiro que acarretou marcas e significações lavradas em saberes e fazeres específicos de comunidades tradicionais. Esses saberes e fazeres resistem, já que “para que essa resistência se manifeste, é preciso que emane de um grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 137). Nos dias de hoje, o saber e o fazer continuam existindo e resistindo no ato de requerer o reconhecimento, a preservação e a difusão desse bem cultural.

4.3.1 O som dos sinos e o ofício de sineiro

O toque dos sinos está presente e sua relação com a população das cidades inventariadas não é, exclusivamente, uma relação de comunicação ou de controle do tempo, como também não o era, de maneira exclusiva, no mundo de outrora – Yêda Barbosa (2016, p. 22)

Os projetos *Som dos Sinos*⁵¹ e *Sinoâncias*⁵² surgiram após o Iphan determinar que a forma de expressão cultural presente no *Toque dos Sinos* em Minas Gerais, assim como os saberes do *Ofício de Sineiro* seriam reconhecidos como Patrimônio Cultural do Brasil⁵³. O inventário teve como objetivo conservar a manifestação cultural dos sinos em nove cidades históricas mineiras: São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.

De acordo com a instituição, o toque do sino é uma significativa forma de expressão e “agencia processos de construção de identidades legitimadas socioculturalmente” (BARBOSA, 2016, p. 22). Esses processos estavam originalmente relacionados à vida religiosa das comunidades, mas hoje, ultrapassam essa dimensão, abrangendo sentidos e significados com a “possibilidade de reconhecimento desse bem como patrimônio” (BARBOSA, 2016, p. 22).

Ao longo dos anos, os sinos foram adquirindo prestígio por exercerem importantes funções sociais, tocados em ocasiões de grande alegria (nascimento, missas, casamentos, entre outros), perigo para a comunidade (incêndio, proximidade de vendavais), tristeza

⁵¹ Projeto disponível em <<http://somedossinos.com.br/>>.

⁵² Disponível em: <<http://sinoancias.com.br/>>.

⁵³ O Patrimônio Cultural são os bens de natureza imaterial registrados pelo Iphan. O registro de bens de natureza imaterial foi instituído a partir do Decreto nº 3.551/2000. No mesmo ano foi criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

(sepultamentos e missas fúnebres) ou marcação das horas. Segundo Jurema Machado, ex-presidente do Iphan (2012-2016), é atribuído aos toques dos sinos significados que estabelecem diálogos e “transmitem mensagens de alegria e tristeza, de chamamentos, de marcação de tempo que se gravam no cotidiano das pessoas e na paisagem da região” (MACHADO, 2016, p. 11).

No total, são mais de 40⁵⁴ tipos de toques de sinos, que formam uma linguagem sonora na qual moradores das cidades de Minas Gerais se comunicavam, “sobretudo, entre os séculos XVII e XIX”, destacam Marcia Mansur e Marina Thomé (2019, p. 329), responsáveis pelo projeto transmídia *Som dos Sinos*. Deste modo, cada tipo de toque assume um papel social, passando desde o anúncio de mortes, nascimentos, datas comemorativas, marcação de horas, entre outros eventos.

Barbosa (2016) ressalta que o interesse pelos sinos permanece na atualidade. No entanto, eles exercem novos sentidos e passam a migrar “para outros espaços”, com condições mais favoráveis para sua continuidade em tempos atuais e futuros (BARBOSA, 2016, p. 111).

O certo é que o interesse pelos sinos permanece vivo nessas comunidades mineiras. A ponto de se procurar novas funções e novos sentidos para eles quando a função e o sentido antigos perdem a sua força. Os toques dos sinos são ainda valorizados nas comunidades como meio de comunicação que serve à comunhão em torno de acontecimentos importantes para a coletividade, carregam ainda um sentido místico que alimenta os devotos, mas, gradativamente, também migram para outros espaços, em que se vislumbra talvez condições mais favoráveis para sua continuidade em tempos atuais e futuros. (BARBOSA, 2016, p. 111).

O *Toque dos Sinos* e o *Ofício dos Sineiros* foram reconhecidos em 2009 pelo Iphan como patrimônio cultural imaterial. Os registros são referentes ao bem cultural encontrados em cidades históricas de Minas Gerais e foram catalogados em dois livros⁵⁵: *Livro de Registro dos Saberes* e *Livro de Registro de Formas de Expressão*. Segundo a instituição, os bens culturais registrados não pertencem apenas aos moradores das cidades mineiras contempladas com o dossiê, mas são patrimônios culturais de todos os brasileiros (BARBOSA, 2016, p. 28).

⁵⁴ A relação dos diferentes toques dos sinos, assim como as descrições, a utilização e o significado de cada toque encontra-se como *Anexo IV* da pesquisa.

⁵⁵ De acordo com o Iphan, os livros significam o local de registro de um determinado patrimônio imaterial. São eles: *Livro de Registro de Saberes* (reúne conhecimentos e modos de fazer de diferentes comunidades), *Livro de Registro das Formas de Expressão* (manifestações artísticas em geral), *Livro de Registro das Celebrações* (reúne os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social) e *Livro de Registro de Lugares* (os lugares são aqueles que possuem sentido cultural, tais como, mercados, feiras, santuários e praças).

Até janeiro de 2021, havia 47 bens culturais imateriais registrados pela instituição. O primeiro registro de natureza imaterial foi realizado em 2002 e contempla o saber envolvido na fabricação artesanal de painéis de barro das artesãs do bairro de Goiabeiras Velha, em Vitória, no Espírito Santo. O bem cultural foi registrado no *Livro de Registro de Saberes*. O processo de fabricação das painéis de barro é bastante peculiar e não utiliza torno e nem forno. A modelagem é feita pelas mãos das artesãs, que transformam o barro em painéis. Após isso, “os objetos são queimados em fogueiras a céu aberto e não em fornos, e neste momento um tipo de tinta natural denominada tanino é utilizada como impermeabilizante, processo que dá resistência e escurece a painel” (SOUZA, 2016, p. 20).

Já o *Toque dos Sinos* e o *Ofício de Sineiro* foram os 17º e 18º bens culturais registrados pela instituição. Goulart e Cardoso (2013, p. 101) destacam algumas impossibilidades em querer fomentar a permanência do conhecimento acerca da manifestação cultural dos sinos. Segundo os autores, o conhecimento recai na materialidade e na presença do sino, haja vista que “sem que se tenha o objeto sino à disposição dos mestres sineiros e dos aprendizes deste conhecimento” o patrimônio imaterial estaria comprometido.

No entanto, em 2018, em entrevista com a então presidente do Iphan, Kátia Bogéa (2016-2019), foi perguntado sobre a importância da salvaguarda dos sinos para além da representatividade do patrimônio material. Segundo a historiadora, não há conhecimento de “outras ações para salvaguarda do patrimônio que privilegie o elemento humano no contexto cultural que envolve os sinos, embora possa ocorrer” e continua:

A presença dos sinos enquanto uma referência cultural certamente não ocorre apenas no Brasil, se considerarmos o quanto a religião católica se difundiu no mundo associada às missões de colonização de outros povos em todo o mundo, como no caso brasileiro. No entanto, não temos informações institucionais sobre como o Estado, em outros países, lida com a questão dos sinos para além de algumas experiências de restauro. Além disso, no Brasil, nossas ações voltam-se não apenas para os sinos enquanto bens móveis que constituem patrimônio material, mas também ao *Ofício de Sineiro* e *Toques dos Sinos* em Minas Gerais. (BOGÉA, 2018 *apud* LEMOS JR; GOSCIOLA, 2018, p. 94).

Deste modo, o recorte da pesquisa se refere ao saber específico em tocar os sinos e, consecutivamente, à multiplicidade que envolve os sons dos sinos brasileiros. Um patrimônio que se manifesta de forma imaterial, mas que tem na materialidade parte significativa da sua pujança, já que além da representatividade cultural, os sinos também integram o conjunto arquitetônico das cidades históricas mineiras.

Tanto os toques dos sinos quanto o modo específico de tocá-los são caracterizados como manifestações culturais que consistem no compartilhamento de significativos modos de comunicação. Conforme ressalta Bogéa (2018), é preciso valorizar e preservar os saberes específicos presentes nessas cidades. Esse reconhecimento permite vislumbrar a diversidade e, mais do que isso, “permite que a identidade, a memória e as referências culturais dessa comunidade sejam reconhecidas” (BOGÉA, 2018, p. 95). Logo, o registro como patrimônio cultural imaterial é fundamentado na história, no recorte territorial e na singularidade da enexpressão nas diferentes cidades onde ainda se mantém essas tradições e saberes populares.

4.4 Da tribo à aldeia: as novas formas comunicativas na contemporaneidade

O clima dialógico proporcionado pelas novas tecnologias desmonta desconfianças, desfaz preconceitos e reavalia certos hábitos e costumes, além de promover trocas de dados, respeitando a verdade de cada um – Adenil Alfeu Domingos (2011, p. 48)

Com o advento da internet, a sociedade vivencia um aumento no fluxo de conteúdos informacionais derivados de uma infinidade de comunidades virtuais. Os tradicionais meios de comunicação de massa deixam de ser os detentores exclusivos da informação. Neste cenário, o ciberespaço passa a ser um novo meio para a comunicação, sendo caracterizado pelas informações produzidas e compartilhadas pelos usuários. Segundo o professor Adenil Alfeu Domingos (2011), no momento em que estamos vivendo, “a informação está no ar e todos podem ser informantes e narrar o mundo com mais democracia” (DOMINGOS, 2011, p. 59).

Como é amplamente sabido, a comunicação é uma área ampla e difusa e pode ser estudada sob diferentes abordagens teóricas. Na maior parte das vezes, os métodos de análise são importados de outras áreas do conhecimento com uma atenção especial à interdisciplinaridade. Quando se fala em digitalização de patrimônios culturais por meio da realização de documentários transmídia recorre-se a diversos campos do conhecimento humano, vislumbrando-se o entendimento tanto das partes, quanto do todo, já que é necessário religar os saberes permitindo a relação das partes no todo e do todo nas partes, conforme ressalta o filósofo francês Edgar Morin (2007), ao se referir ao pensamento complexo.

Segundo o autor, a complexidade é um tecido “de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico” (MORIN, 2007,

p. 13). Deste modo, pensar no todo é compreender as potencialidades provenientes do mundo virtual que se inserem como uma eficiente ferramenta para entender as particularidades do universo do patrimônio cultural. Essa aproximação possibilita que os processos comunicacionais sejam estabelecidos em diferentes plataformas midiáticas e de forma mais democrática, já que a partir do momento em que as pessoas narram suas histórias ou acompanham as inúmeras histórias que são narradas no ciberespaço, a comunicação passa a ser produzida de forma coletiva (DOMINGOS, 2011).

Para o filósofo tunisiano Pierre Lévy (1999), a cibercultura é uma possibilidade para novas relações de comunicação e produção de conhecimento. Trata-se de uma cultura ideal para a reunião “em torno de interesses comuns, [...] sobre o compartilhamento de saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração” (LÉVY, 1999, p. 130). A comunicação deixa de ser algo estático e definitivo para contemplar a globalidade dos processos comunicativos contemporâneos. No caso específico da presente pesquisa, tendo como suporte as novas tecnologias, é possível se comunicar de forma inovadora, combinando memória social e patrimônio cultural por meio da plataforma web.

Com a participação dos usuários no ciberespaço, os conteúdos de novas e velhas mídias se tornam híbridos e produzidos de forma cooperada pelos agentes virtuais. Essa dinâmica é estabelecida por meio do cruzamento de mídias alternativas e mídias de massa tradicionais que são assistidas por múltiplos suportes, caracterizando assim a era da convergência midiática. “Os conteúdos passam a circular em suportes convergentes, alocados em sistema multiplataforma, desdobrando-se em hibridizações de formatos e novos modos de produção e fruição” (MÉDOLA, 2011, p. 29). Essa dinâmica se faz presente nas plataformas analisadas pela pesquisa, já que tanto a plataforma *Som dos Sinos* quanto a *Sinoâncias* trabalham com uma diversidade de suportes comunicacionais.

No entanto, Jenkins (2013) ressalta que a convergência não se trata apenas de uma questão tecnológica, mas uma transformação cultural na construção da informação e nas interações sociais com os outros usuários. Para o autor, estamos vivendo na era da cultura da convergência, caracterizada pelo aumento no fluxo de conteúdos por meio de múltiplos suportes midiáticos (JENKINS, 2013, p. 30). Segundo o autor, a circulação de conteúdos depende da participação ativa dos usuários. Neste sentido, a “convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos de mídia dispersos” (JENKINS, 2013, p. 30). Vale lembrar que

o conteúdo relacionado à temática do patrimônio cultural é muitas vezes técnico, não contemplando a complexidade que envolve o bem cultural. No caso específico do som dos sinos, o mundo virtual possibilita que diferentes toques de sinos de igrejas centenárias sejam conhecidos e difundidos no ciberespaço.

O realizador/produtor no ciberespaço passa a se preocupar em como contar a sua história, além de ter como objetivo conquistar e fidelizar “o maior número de sujeitos como seu seguidor” (DOMINGOS, 2011, p. 48). Essa nova realidade deve-se ao fato de que o ciberespaço democratizou o ato de narrar com a possibilidade de o usuário também ser um narrador. O indivíduo pode contar a sua história, assim como também pode acompanhar as inúmeras histórias que estão sendo narradas. Deste modo, a internet recupera “origens tribais de comunicação” (DOMINGOS, 2011, p. 60).

A forma de narrar através da oralidade teatralizada, encenada, deixando audiências (tribos) atentas e cheia de curiosidade. À medida que o storyteller das tribos primordiais narrava, ele percebia a reação dos ouvintes e podia, assim, mudar a entonação da voz, acrescentar nuances ao narrado, adaptar uma linguagem a diferentes públicos, ou para o mesmo em diferentes ocasiões. A mesma história, portanto, era contada de diferentes maneiras ao sabor do recebedor dela. (DOMINGOS, 2011, p. 47-48).

Neste sentido, a linguagem por meio dos sons dos sinos pode ser comparada com essa ideia de origem tribal de comunicação, já que representa uma forma secular de se comunicar, não apenas de forma ecumênica, mas também entre os moradores das cidades, conforme apresentado no *Capítulo III*. Contudo, a comunicação das tribos do passado deu lugar às aldeias globais (McLuhan, 1972). Essa observação se deve ao fato de que na atualidade as informações deixam de ser exclusivamente locais para serem compartilhadas em comunidades virtuais. Em um artigo presente no livro *A Galáxia de Gutenberg* (1972), McLuhan destaca que a interdependência eletrônica recria o mundo à imagem de uma aldeia e “nossa nova cultura da era de eletricidade volta a dar base tribal a nossas vidas” (MCLUHAN, 1972, p. 50).

Deste modo, a tecnologia proporciona a religação com a nossa base tribal, já que por meio do ciberespaço, pode-se conhecer diferentes linguagens, como por exemplo a específica dos sinos das cidades históricas de Minas Gerais e/ou se comunicar com outros usuários sobre a multiplicidade do patrimônio cultural brasileiro. É possível ampliar os sentidos para além do visual, podendo explorar as potencialidades também da audição. No esteio dessa análise, Lévy

(2007) destaca que o ciberespaço possibilita a inteligência coletiva já que a comunidade virtual passa a alavancar a troca de saberes entre os consumidores midiáticos. A inteligência deixa de ser individual e passa a ser “distribuída por toda parte” (LÉVY, 2007, p. 29). Uma inteligência valorizada e coordenada em tempo real e “que resulta em uma mobilização efetiva das competências” dos usuários (LÉVY, 2007, p. 28), tendo como base o reconhecimento e enriquecimento entre os agentes sociais.

A inteligência coletiva contribui com a valorização de tradições culturais, com a proliferação de saberes e novas interpretações em atos “coordenados e avaliados em tempo real, segundo um grande número de critérios constantemente reavaliados e contextualizados” (LÉVY, 2007, p. 31). Segundo o autor, o mundo virtual possibilita a descoberta de outros mundos até então desconhecidos. O ciberespaço pode revelar novas linguagens, como a proporcionada pelo som dos sinos. Para o autor, o mundo virtual pode “desvendar inéditas galáxias de linguagem, fazer vir à tona temporalidades sociais desconhecidas, reinventar o laço social, aperfeiçoar a democracia, abrir entre os homens trilhas de saber desconhecidas” (LÉVY, 2007, p. 103). No entanto, o autor lembra que seria preciso investimentos nesse mundo de possibilidades por meio da “invenção de jogos criativos e novo meio de comunicação e de pensamento” (LÉVY, 2007, p. 104). O que importa é como contar a história, quais os recursos midiáticos empregados e como os usuários podem participar do processo comunicacional.

Outro autor que defende o aumento da participação dos usuários no ciberespaço é Alvin Toffler (1980). Para ele, a internet possibilita que os usuários sejam produtores e consumidores de informações, os *prosumers* (junção em inglês de *producer e consumer* – produtor e consumidor). Vicente Gosciola lembra que o termo foi criado por Décio Pignatari 11 anos antes de Toffler. Segundo o autor, “o conceito de comunicação de massa vem recebendo questionamentos, desde antes das novas mídias, quando Décio Pignatari definia o *produsumo*, em 1969, como a substituição do mundo do consumo pelo mundo da informação” (GOSCIOLA, 2010, p. 28).

Tanto no pensamento de Toffler quanto na concepção de Pignatari, os usuários passam a participar ativamente do processo informativo, com a possibilidade de interações e compartilhamentos entre os consumidores/produtores. “Eles não são somente consumidores, mas *prosumers*, que coinovam e coproduzem o que consomem, compartilhando ideias, dicas e modificações de produtos que julgam relevantes” (SAAD; RAPOSO, 2017, p. 126). Deste modo, a democracia midiática ganha força com a cultura participativa dos usuários que passa a

ter mais poder e liberdade para pensar e atuar frente as informações. A globalidade dos processos comunicativos passa a ser pensada numa perspectiva híbrida e conectiva.

No atual cenário, as informações são produzidas não apenas por jornalistas, mas com a participação dos usuários que passam a ser consumidores e produtores de informações. Há uma pluralidade de ideias e diversidade de informações o que possibilita o exercício da cidadania, uma vez que os usuários participam com maior afinco do que é veiculado na internet, seja comentando, compartilhando ou criando suas próprias informações. Essa mudança altera a forma como os profissionais e produtores de mídias trabalham.

Mas o que isso tem a ver com a elaboração de plataformas transmídia sobre patrimônio cultural? A resposta é tudo, pois é por meio dessa rede global que o bem cultural consegue manter-se relevante nos dias de hoje, além de abarcar o maior número de pessoas. Os usuários conhecem a linguagem dos sinos, por exemplo, sem terem que necessariamente visitar às cidades históricas mineiras. A comunicação em rede proporciona novas relações acerca do patrimônio imaterial, já que a relação entre mídia e indivíduo é ampliada para além das fronteiras estabelecidas e localizações geográficas.

Os assuntos ganham novos ângulos, interpretações e dados com a possibilidade de interações e compartilhamentos dos consumidores midiáticos. O pesquisador Antonio Hohlfeldt (1997) destaca que com o fluxo contínuo de informações, os meios de comunicação “influenciam sobre o receptor não a curto prazo, como boa parte das antigas teorias pressupunham, mas sim a médio e longo prazos” (HOHLFELDT, 1997, p. 44). Esse apontamento é primordial para lembrar que na atualidade as informações ganham outra dimensão, o que era impensável no passado. Os indivíduos passam a se preocupar com “temas que, de outro modo, não chegariam a nosso conhecimento e, muito menos, tornar-se-iam temas de nossa agenda” (HOHLFELDT, 1997, p. 45). Essa constatação exemplifica que um tema sobre patrimônio cultural tratado no ciberespaço, por exemplo, pode se perpetuar para além da produção tecnológica, mas se “constituir também na agenda individual e mesmo na agenda social” (HOHLFELDT, 1997, p. 44), contribuindo com a difusão e preservação do bem cultural.

Vale destacar ainda que a teoria sobre os meios e as mediações desenvolvida na década de 1980 pelo pesquisador espanhol-colombiano Jesús Martín-Barbero é ampliada para os dias atuais com destaque para as mediações comunicativas por meio da cultura participativa. O destaque muda da produção para a recepção e as mediações passam a ser pensadas como um processo contínuo. A comunicação passa a caminhar em direção a uma democracia participativa

em um processo contínuo entre recepção e mediação. De acordo com Marco Toledo Bastos (2012), o conceito de *media* é revisto já que as teorias sobre os efeitos dos *media* observam os efeitos da comunicação “sem levar em conta as interações, interdependências e transações internas ao sistema que formam tanto a mídia como sua audiência” (BASTOS, 2012, p. 66).

No esteio dessa conceituação, o mexicano Néstor García Canclini (2011) lembra que o hibridismo se caracteriza como um processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novos objetos e práticas em um processo com múltiplos fatores constituintes de identidades (CANCLINI, 2011, p. xix). De acordo com o antropólogo, a hibridização é a fusão de diferentes áreas do conhecimento com diversos aspectos da cultura e da comunicação que se combinam no contexto atual em sintonia com as tecnologias comunicacionais. Neste sentido, a comunicação popular por meio dos sinos ganha novas possibilidades por meio do hibridismo, além disso, a salvaguarda do patrimônio adquire novo patamar, já que o hibridismo funde práticas sociais para gerar novas estruturas e novas práticas (CANCLINI, 2011, p. xxii).

Esse entrelaçamento assegura a continuidade das tradições populares em outros espaços. Segundo o autor, “as culturas populares não se extinguíram, mas há que buscá-las em outros lugares ou não-lugares” (CANCLINI, 2011, p. xxxvii). Deste modo, o patrimônio cultural, muitas vezes um legado das tradições populares, deixam de ser um processo exclusivamente local para contemplar estratégias a fim de “tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meios as suas diferenças, e a aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se” (CANCLINI, 2011, p. xxxix).

Por fim, cabe ressaltar que o realizador no ciberespaço precisou se adaptar as novas maneiras de narrar uma história. Segundo Domingos (2011) assim nasce o *storytelling* informativo, com a narração feita por um homem comum (não apenas o profissional) que usa tanto a linguagem objetiva quanto a do cotidiano para falar de aspectos da vida. O ciberespaço absorveu essa potencialidade interativa com a web 2.0 e passou a ser um lugar de encontros e narrações. Além disso, a narração visual também passa a ser explorada com maior afinco, transformando-se numa linguagem universal.

O fascínio das imagens dos *storytellings* armazenadas em vídeos, como no YouTube, tornam-se, de repente, motivo de curiosidade de milhares de internautas no mundo inteiro, pois o hibridismo verbal/não verbal começa a dar à informação uma quase linguagem universal. (DOMINGOS, 2011, p. 50).

A atenção dos consumidores passa a ser uma das preocupações desse narrador. Logo, a democracia midiática ganha força com a participação dos usuários, tanto na construção de conhecimento, quanto no compartilhamento de novas informações. Os usuários passam a ter mais poder de escolha e liberdade para pensar e atuar frente as informações. Aspectos como tempo, espaço e território são minimizados, já que os assuntos transcorrem em um tempo particular e exclusivo do ciberespaço. Os assuntos passam a ser explorados de formas diferentes, com a possibilidade de interações e compartilhamentos dos consumidores. Neste cenário, o documentário e as novas mídias se mostram como eficientes ferramentas para informar e impulsionar a narrativa sobre o patrimônio cultural como veremos a seguir.

4.4.1 Documentário, novas mídias e patrimônio cultural

Com a chegada da tecnologia VHS e em seguida o sistema digital, as mudanças do documentário passaram a representar experiências inovadoras e interessantes— Denis Renó; Luciana Renó (2014, p. 67)

Antes de discorrer sobre produções documentais transmídia, é importante destacar algumas referências históricas sobre o documentário. Conforme apresentado no *Capítulo I*, a partir do surgimento do gênero documentário, foi-se possível uma representação do mundo por meio do recorte de um determinado enunciado. Com o passar dos anos e com o desenvolvimento tecnológico, essa representação documentária passou a contemplar, além da captação de imagens e depoimentos, processos criativos, inovadores e que contribuíssem com a linguagem fílmica.

Além disso, o conteúdo dos documentários passou a valorizar o imperceptível aos olhos. Se no primeiro momento, os profissionais eram grandes exploradores indo à lugares remotos para filmar acontecimentos culturais que poucos conheciam, hoje boa parte do cinema documental se encarrega de registrar a memória histórica e visual, patrimônios de um povo. “A questão então era conhecer o outro, as culturas diferentes, que não tinham alcançado a modernidade” (RUFFINELLI, 2017, p. 11).

Vale lembrar que ao longo dos anos, a produção de documentários foi se adaptando às tecnologias que foram surgindo. Conforme apresentado, a partir do desenvolvimento

tecnológico, surgem novas possibilidades de realização documentária, como a gravação do som direto na gravação e o uso de câmeras compactas e cada vez mais leves. Sem dúvida essas características contribuíram com a produção e o registro documental.

Deste modo, em mais de 100 anos de existência, o cinema se mostrou como um significativo elemento de preservação de saberes e fazeres, tanto individuais quanto coletivos. Conhecer os hábitos e costumes do outro era uma das ideias ainda nos primeiros anos do gênero documentário. Além disso, com o passar dos anos, o documentário passou a contribuir com a noção de registro já que se estabelece pela utilização de recursos narrativos por meio do vídeo. Esse procedimento é o que Ricoeur (2010) denomina de “intencionalidade histórica”. Segundo o autor, essa intencionalidade histórica é um mecanismo narrativo da escrita da história e “visa a acontecimentos que efetivamente existiram” (RICOEUR, 2010, p. 139). Um documento histórico baseado em imagens e depoimentos.

Por outro lado, é preciso fazer uma ressalva: nem todo documentário é investido dessa intencionalidade. O que diferencia é a vontade de memória que está na matriz ou origem do documentário que se interessa por compreender ou produzir um saber sobre o passado. Sem vontade de memória não se pode falar em “intencionalidade histórica”. (TOMAIM, 2013, p. 36).

Já Denis Renó e Luciana Renó (2014, p. 72), destacam que o documentário existe “antes mesmo do cinema em si” e tinha como finalidade documentar para recontar uma determinada história. O pesquisador ainda lembra que o documentário ainda em suas origens era transmídia⁵⁶, “num momento em que os documentaristas realizavam expedições de exploração e em seguida preparavam exposições foto-documentais com diversidade de plataformas de comunicação” (RENÓ, 2013a, p. 95-96). Logo, o documentário transmídia desempenha esse fundamento “original do registro documental proporcionando ao usuário uma navegação (analgica ou digital) por múltiplos espaços e linguagens comunicacionais que ampliam o processo cognitivo” (RENÓ, 2013a, p. 96).

⁵⁶ Essa ideia é empregada enquanto analogia e não como equivalência, uma vez que a narrativa transmídia pressupõe também a possibilidade de navegação e passagem do espectador de uma mídia para a outra, o que tecnologicamente não seria necessariamente garantido no contexto da época.

Nos dias de hoje, essa capacidade do cinema foi expandida com as diversas possibilidades oriundas do aparato tecnológico, tais como gravação em vídeo digital e o emprego de diversos suportes na difusão audiovisual. Desta maneira, o desenvolvimento tecnológico passou a impulsionar cada vez mais a produção e a possibilidade inventiva na realização de documentários que, agora, podem se estruturar tendo a narrativa transmídia como possibilidade de difusão e interatividade. Essa estratégia possibilita a construção de conteúdos em multiplataformas independentes, mas também complementares entre si e caracteriza a obra audiovisual por meio de registros e depoimentos como um documentário transmídia.

Desta forma, ao debruçar sobre a história do documentário constata-se que tanto a formatação quanto o conteúdo passaram por transformações, porém, a mudança mais expressiva está relacionada com a linguagem adotada “depois da web 2.0, onde os cidadãos passaram não somente a produzir, como também a distribuir os conteúdos produzidos” (RENÓ, 2013b, p. 214). O pesquisador ressalta que com as inovações tecnológicas surge uma “nova linguagem comunicacional: a narrativa transmídia. A partir dela, tornou-se necessário estudar, experimentar e interpretar os resultados da utilização da narrativa transmídia para a construção de documentários” (RENÓ, 2013b, p. 214). Os espectadores agora são chamados de coautores e “podem escolher, senão o final, ao menos a ordem dos fragmentos” (RENÓ; RENÓ, 2014, p. 73).

Luvizotto destaca que essa segunda geração de serviços online é imprescindível para a produção de conteúdos multimidiáticos, “por potencializar as formas de publicação, compartilhamento e organização de informações, além de expandir os espaços para a colaboração entre os participantes desse processo” (LUVIZOTTO, 2015, p. 18). Os usuários passaram a participar ativamente do processo de criação em uma produção documentária, o contribui com o que Pierre Lévy (2007) denomina de “inteligência coletiva”, já que a comunidade virtual passa a alavancar a expertise dos “consumidores midiáticos” (JENKINS, 2013, p. 55).

À luz da teoria da modernidade tardia, a indagação é: como fazer o registro de memórias e manifestações culturais na atualidade? De acordo com Luvizotto (2013, p. 253), “a modernidade tardia indica uma mudança no modo de vivenciar as relações a partir da identificação da razão como o elemento ordenador” e é fundamental rever e atualizar as práticas para a preservação das memórias coletivas de um determinado grupo social. Neste sentido, pode-se dizer que a produção documentária é ressignificada e passa a ser instituída em novos

meios e com a tecnologia como pano de fundo para a construção de linguagens midiáticas e novos formatos narrativos.

O discurso cidadão presente em uma produção documentária pode ser também a essência em uma produção multimidiática, já que possibilita que o espectador participe interagindo. Antonio Francisco Magnóni e Giovani Vieira Miranda (2013, p. 106-107) falam da cultura participativa como uma forma que o usuário tem de experimentar novas formas de sociabilidade. Segundo os autores, “tendo a internet não só como fonte de material, mas principalmente como fonte de divulgação de conteúdo, o ciberespaço oficializa o direito do público até então passivo, de contribuir ativamente com a construção de sua própria cultura” (MAGNONÍ; MIRANDA, 2013, p. 105).

E tratando especificamente da digitalização de patrimônios culturais imateriais, essa dinâmica pode estar diretamente ligada a um movimento colaborativo de compartilhamento de informações. As comunidades colaborativas no ambiente virtual são consideradas o “elemento condutor das transformações profundas que podem surgir da superação do modelo hegemônico de propriedade das ideias” (SILVEIRA, 2009, p. 260), já que possibilitam que saberes históricos e expressões culturais de uma determinada comunidade sejam disseminados e, conseqüentemente, preservados.

Deste modo, a digitalização e a inserção de conteúdos em ambientes virtuais podem conferir uma nova dimensão de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. A admissão da narrativa transmídia para abordar o universo dos bens imateriais viabiliza a adoção de diversos recursos midiáticos (textos, fotos, áudios, infográficos e mapas) que buscam complementar e aprofundar o tema apresentado.

De acordo com Luvizotto, (2015, p. 25) com esse “aparato digital, é possível criar, inventar, reinventar tradições, conferindo-lhes a aparência de repetição e preservando a memória coletiva”. Neste sentido, o sociólogo britânico Anthony Giddens diz que a reflexividade é um componente intrínseco da modernidade e “independentemente do quão local sejam os contextos específicos da ação, os indivíduos contribuem para (e promovem diretamente) as influências sociais que são globais em suas conseqüências e implicações” (GIDDENS, 2002, p. 9).

Segundo o autor, a mídia eletrônica contribui com a autoidentidade e as relações sociais. Há, portanto, um “universo de atividade social” por meio do ciberespaço. Neste sentido,

Giddens (2002) destaca que com o desenvolvimento da comunicação eletrônica, “a interpenetração do auto-desenvolvimento e do desenvolvimento dos sistemas sociais, chegando até os sistemas globais, se torna cada vez mais pronunciada” (GIDDENS, 2002, p. 12). O autor lembra ainda que na modernidade tardia o futuro é constantemente trazido para o presente “por meio da organização reflexiva dos ambientes de conhecimento” (GIDDENS, 2002, p. 13).

Já Luvizotto considera as potencialidades apresentadas pelas tecnologias informacionais e comunicacionais para a disseminação da tradição e preservação da memória coletiva. Para ela, “a tradição deve ser considerada dinâmica, e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro” (LUVIZOTTO, 2010, p. 65). A autora destaca que na contemporaneidade é necessário a reflexividade “marcada pela redescoberta e pela dissolução da tradição” (LUVIZOTTO, 2010, p. 57).

Neste sentido, Luvizotto (2010, p. 59) salienta que “a modernidade teve que (re)inventar tradições” e assinala o dinamismo como uma considerável característica da modernidade tardia. Para ela, essa possibilidade reflexiva se relaciona “a um mundo cada vez mais constituído de informação” que procura “negar modos preestabelecidos de conduta, conduzindo o indivíduo a realizar escolhas sucessivas, permitindo que este componha a sua narrativa e identidade, sempre aberta a revisões” (LUVIZOTTO, 2010, p. 62).

Uma das possibilidades de interpretação do mundo nos dias de hoje é por meio da adoção da narrativa transmídia. Segundo Jenkins (2013, p. 141), ela se desenvolve através de múltiplos suportes midiáticos e cada um contribui de maneira distinta e valiosa para a compreensão do todo. Já Vicente Gosciola (2014, p. 13) destaca que a narrativa transmídia desenvolve a força convergente através de vários meios de comunicação e conta com a “colaboração da audiência via redes sociais e por vídeos virais”, promovendo o “engajamento colaborativo” (GOSCIOLA, 2014, p. 13) e o desenrolar das narrativas. Segundo o autor, a narrativa transmídia é:

Basicamente uma história, mas o que a diferencia de outras histórias é que ela é dividida em partes que são veiculadas por diferentes meios de comunicação, cada qual definido pelo seu maior potencial de explorar aquela parte da história (GOSCIOLA, 2014, p. 9).

Essas definições se aplicam da mesma forma aos documentários, que neste caso, tiveram que se adaptar com novas estratégias de realização e divulgação e passaram a ter novas possibilidades de linguagens e formatos, ampliando a circulação de informações e oferecendo

ao espectador discursos navegáveis de realidade (RENÓ, 2013b, p. 210). Destarte, a realização desses projetos mostra que o documentário transmídia é mais que uma possibilidade tecnológica, mas uma adequação ao novo, que pode se apresentar como uma eficiente ferramenta de digitalização, registro e difusão do conhecimento humano.

4.4.2 Digitalizando sons e saberes: projeto *Som dos Sinos*

O tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal – Paul Ricoeur (2010, p. 9)

No projeto *Som dos Sinos* o usuário vivencia uma experiência a partir de uma navegação construída por hiperlinks que conectam conteúdos a partir de elementos visuais e sonoros. Além de São João del-Rei, o projeto contempla mais oito cidades mineiras já citadas anteriormente. No entanto, a narrativa transmídia presente no projeto abrange, além da plataforma multimídia com documentários independentes entre si, áudios dos sinos e fotografias das comunidades apresentadas. O projeto foi contemplado pelo Programa Eletrobras Cultural 2014, na categoria Patrimônio Imaterial, com um valor recebido de R\$ 297.400,00.

Em 2019, Jéssica Cruz, da Rede de Jornalistas Internacionais⁵⁷ realizou uma entrevista com um dos maiores pesquisadores sobre o universo da narrativa transmídia. O catalão Arnau Gifreu esteve na Mostra Bug, primeiro evento voltado para debater projetos interativos e transmídia, e destacou a importância do projeto. Segundo Arnau, a produção no país ainda é incipiente, mas existem “algumas iniciativas, como da *Cross Content*, com o documentário *Autorretrato* dos problemas sociais do Rio de Janeiro. E mais recentemente, o *Som dos Sinos*, que para mim é a primeira grande obra, que marca um antes e depois, em nível de estética, no campo de transmídia no Brasil” (GIFREU, 2019 *apud* CRUZ, 2019).

⁵⁷ A entrevista com Arnau Gifreu: *Documentários florescem com impacto social e interatividade na América Latina* foi publicada em março de 2019 e está disponível em: <<https://ijnet.org/pt-br/story/document%C3%A1rios-florescem-com-impacto-social-e-interatividade-na-am%C3%A9rica-latina>>.



Fig. 40: Abertura da plataforma multimídia *Som dos Sinos*

Fonte: Site do projeto: www.somdosinos.com.br

O projeto *Som dos Sinos* foi premiado⁵⁸ na 29ª edição do prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, em 2016, na categoria Iniciativas de excelência em técnicas de preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural. De acordo com uma publicação desenvolvida para apresentar os vencedores, o projeto *Som dos Sinos* é uma proposta diferente com recuperação de um patrimônio secular. O material foi redigido por Elza Pires de Campos que destaca as particularidades do projeto.

Além dos diferentes toques de sinos de igrejas centenárias, Márcia e Marina perceberam em andanças e entrevistas com os sineiros que há uma nova geração de tocadores de sinos que está conectada e utiliza bastante a internet. Daí, para valorizar esta profissão e perceber que o sino seria um elemento multimídia forte e rico foi apenas um passo. (CAMPOS, 2016).

E por falar em nova geração, nada melhor que entender como se estrutura o projeto que parte dos campanários direto para o mundo virtual. O projeto começou a ser desenvolvido em 2014 com visitas das idealizadoras, Márcia Mansur e Marina Thomé, às cidades históricas mineiras. No entanto, foi somente em maio de 2016 que a plataforma e o documentário foram oficialmente lançados. Além da plataforma multimídia: www.somdosinos.com.br, foram desenvolvidos mais quatro projetos (documentário transmídia, documentário linear, cinema itinerante e aplicativo para dispositivos móveis). Ao mesmo tempo em que os projetos são independentes, eles dialogam entre si. O documentário transmídia, denominado de *O Universo*

⁵⁸ O resultado final da 29ª edição do prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade consta como *Anexo V*.

das Torres, é acessado ao clicar na aba *Micro-histórias* e, logo de início, o usuário é convidado a participar:

Antes eles marcavam tempo da vida das cidades do Brasil, Hoje tocam mais tímidos, sem tanta certeza do futuro, com quem quer escutá-los. Você está convidado a viajar, no seu próprio ritmo, por este patrimônio imaterial brasileiro. Coloque o fone de ouvido e suba ao campanário. (MANSUR; THOMÉ, 2016).

As primeiras imagens do documentário mostram um sineiro subindo no campanário para tocar os sinos. É como se o documentário proporcionasse aos usuários uma viagem interativa para o alto das igrejas centenárias.



Figs. 41, 42 e 43: Sequência de abertura do documentário transmídia *O Universo dos Sinos*
Fonte: Site do projeto: www.somdosinos.com.br

Ao chegar no campanário, por intermédio da navegação interativa, o sineiro toca o sino e três novas possibilidades se colocam para o usuário: *Ver os Toques*, *Conhecer os Sineiros* ou *Descobrir os Sinos*. O usuário escolhe a forma na qual quer ver o documentário transmídia por meio de opções de navegabilidade e da possibilidade de interação com o material da plataforma.

Em *Ver os Toques* é possível ver os toques serem executados com a possibilidade de escolher oito opções: Alvorada; Missa; Batuque; Sinfonia; Entardecer; Dobres; Festa e

Procissão. Já em *Conhecer os Sineiros* é necessário subir a torre, para isso, o usuário utiliza as setas do teclado ou o scroll do mouse. Neste momento, há a opção de conhecer as histórias de nove sineiros, são eles: Vavá e Wanio, da cidade de Serro; Fabiano, de Sabará; Andrew, da cidade de Tiradentes; Warley e Leo, ambos de Mariana; Nilson, da cidade de São João del-Rei; Gustavo, de Ouro Preto e Takim e Antônio Maria, da cidade de Diamantina. Segundo Campos (2016), a tecnologia utilizada no projeto é a *Parallax*⁵⁹ “e se constitui em produto versátil e gratuito para projetos de Educação Patrimonial em escolas”.

Por fim, a última aba do documentário transmídia é *Descobrir os Sinos*. Neste momento, é apresentado ao usuário a história do sino e, consecutivamente, curiosidades que envolvem os toques dos sinos. Por meio de imagens, sons e textos, é possível navegar em sete categorias, tendo o sino como elemento central: História; Minérios; Fundação; Corpo do Sino; Vibração; Harmonia e Toques e Dobres.



Fig. 44: Aba *Descobrir os Sinos* do documentário transmídia *O Universo dos Sinos*
Fonte: Site do projeto: www.somdosinos.com.br

Outro produto desenvolvido pelas diretoras do projeto foi o documentário linear *O Som dos Sinos* (MANSUR; THOMÉ, 2016). O filme tem duração de 1h10min e foi exibido em festivais nacionais e internacionais. O longa-metragem foi premiado na *V Muestra de Antropología Audiovisual*, realizada em Madrid, em 2018, com Menção Especial de Melhor

⁵⁹ O efeito *Parallax* é uma possibilidade tecnológica para *web design*. Consiste em otimizar a experiência de navegação do usuário. Nele, o background se movimenta em ritmo mais lento se comparado ao primeiro plano da página. O efeito foi inspirado em desenhos e jogos de videogames antigos. A ideia é dar a sensação de imersão ao usuário. Segundo Dias e Oliveira (2016, p. 1), o efeito *Parallax* é a “diferença na posição dos objetos vistos em diferentes faixas de visão, medido pelo ângulo de inclinação entre as faixas, dando uma perspectiva de teatro como visto no jogo Super Mario Bros 3”.

Projeto Documental Transmídia 2018 e Menção Especial de Melhor Documental Antropológico. Nesse mesmo ano, o documentário foi licenciado pelo Canal Brasil.

Na plataforma é possível assistir ao trailer do documentário que fala do universo simbólico dos sinos que são mantidos há anos pelas mãos dos sineiros. Segundo Campos (2016), a plataforma faz com que os sineiros se tornem agentes multiplicadores para a preservação das próprias histórias e “da memória coletiva” dos moradores dessas cidades. Essa dinâmica se dá por meio do compartilhamento e apropriação dos conteúdos, além da formação de redes em torno do patrimônio cultural. A publicação ainda destaca que o projeto “estabelece canais de acesso ao imaginário, ao mesmo tempo em que revela identidades culturais desta região do estado de Minas Gerais” (CAMPOS, 2016).

O terceiro produto desenvolvido pelo projeto *Som dos Sinos* foi um aplicativo para dispositivos móveis. O aplicativo intitulado *Som dos Sinos*, disponível para iPhone e Android, funciona como um audioguia narrado pelos próprios sineiros. Por meio do aplicativo, o usuário pode navegar pelas cidades históricas e usar o mapa para traçar a rota até o ponto que deseja conhecer e, assim, ouvir os sons dos sinos que são geolocalizados nas igrejas. Os usuários ainda podem ouvir histórias narradas pelos moradores da cidade. No total, 110 áudios de 45 igrejas foram disponibilizados. Essa intervenção pública “se configura em ponte entre tradições e novas gerações, promovendo um entendimento compartilhado”, diz Campos (2016).



Fig. 45: Aplicativo para dispositivos móveis permite imersão do usuário
Fonte: Site do projeto: www.somdosinos.com.br

Por fim, o quarto produto desenvolvido foi o *Cinema Itinerante*. A ideia foi projetar parte do material disponível na multiplataforma nas cidades onde ainda se mantém os toques dos sinos. O *Cinema Itinerante* é uma forma dos moradores da cidade conhecerem ainda mais

sobre o patrimônio cultural. De acordo com o site de notícias *Aconteceu no Vale*⁶⁰, foram produzidos nove vídeos, exibidos em projeções itinerantes nas fachadas das igrejas em nove cidades de Minas Gerais que ainda mantêm o toque dos sinos. Cada vídeo conta a história do local onde é exibido, com depoimentos de moradores e sineiros. Segundo Elza Pires de Campos (2016), a proposta é deslocar o universo da torre para a cidade, “apresentando estas imagens às pessoas que apenas ouvem os sons e desconhecem os campanários”.

Além do documentário transmídia, presente na aba *Micro-histórias*, a interatividade está presente em outros recursos da plataforma com a possibilidade de o usuário escolher o caminho de navegação pelas abas: *Projeto*, *Sons* e *VideoCartas*. Em *Projeto*, o usuário conhece os detalhes da apresentação por meio das formas de navegabilidade nas multiplataformas (webdoc, documentário, cinema itinerante e aplicativo para celular), além de contar com artigos e reportagens sobre o projeto. De acordo com Sabbatini (2011), a narrativa transmídia se dá pelo cruzamento de múltiplas mídias e plataformas, além de privilegiar a interatividade dos usuários. “Neste sentido, uma mesma estória deriva em vários produtos midiáticos” (SABBATINI, 2011, p. 47).

Já na aba *Sons* é possível selecionar uma das nove cidades e escutar o toque dos sinos por meio de barras coloridas que indicam os diferentes tipos de áudios (Toques, Comunidades, Sineiros e Celebração). Cada barra é um som. O usuário navega pela onda sonora que escolher. Há a possibilidade de filtrar por cidade, baixar os toques dos sinos em Creative Commons e compartilhar qualquer som. De acordo com Campos (2016), por conta da disponibilização dos sons dos sinos, os usuários podem “aprender, ouvir, interagir e até baixar os sons em seus celulares”.

A terceira aba é *Videocartas* e foi pensada para o usuário interagir com o projeto, montando uma carta virtual com pequenos vídeos. Para participar, basta escolher cinco cenas de vídeos, das 32 disponíveis; escolher uma trilha sonora das 3 opções disponíveis e, por fim, preencher o campo “Conte sua história” e inserir o e-mail da pessoa que receberá a videocarta. “Ao fim, o próprio site gera um vídeo de 30 segundos, que pode ser compartilhado pelo internauta” (CAMPOS, 2016).

⁶⁰ Matéria publicada no jornal *Aconteceu no Vale: Som dos Sinos utiliza novas tecnologias para difusão do patrimônio cultural*. Minas Gerais, MG, publicado em 8 maio 2015. Disponível em: <<https://aconteceunovale.com.br/portal/?p=58935>>. Acesso em: 08 de jun. 2021.



Fig. 46: Aba *Sons* permite selecionar a cidade e ouvir os toques dos sinos
Fonte: Site do projeto: www.somdossinos.com.br

Deste modo, o projeto contribui para o entendimento das reverberações que a narrativa transmídia possibilita em temas que envolvam a preservação e o registro da memória histórica, visual e sonora, considerados patrimônios de um povo. Logo, a digitalização de patrimônios imateriais, por meio de projetos documentais transmídia, contribui com a preservação e a difusão de um bem cultural brasileiro. A análise proporciona novos olhares sobre a elaboração de documentários transmídia e sobre processos de digitalização e criação que singularizam e constituem temáticas sobre preservação de saberes centenários.



Fig. 47: Aba *Projeto* traz *Itinerâncias* com ações nas cidades históricas
Fonte: Site do projeto: www.somdossinos.com.br

O projeto mostra que é possível e viável a utilização da tecnologia para preservar e difundir o patrimônio cultural brasileiro. Por meio da interatividade e da imersão, os usuários vivenciam escolhas narrativas com discursos textuais, audiovisuais, imagéticos, sonoros e infográficos através de caminhos navegáveis na imensidão do mar dos sinos. O documentário transmídia se insere como um elemento a mais para o envolvimento na narrativa dos sinos, uma parte significativa para o entendimento do todo.

4.4.3 Definindo caminhos de navegação: projeto *Sinoâncias*

A partir do momento em que temos um conteúdo disponibilizado pelo próprio usuário nas redes sociais (conteúdo esse sujeito a processos de interpretação, retroalimentação e circulação) consolidamos uma verdadeira participação cidadã nessa narrativa, anteriormente considerada como propriedade exclusiva do autor – Denis Renó; Luciana Renó (2014, p. 82)

Diferente do projeto *Som dos Sinos*, a plataforma *Sinoâncias: onde os sinos falam* trata especificamente da cidade de São João del-Rei, considerada a Cidade dos Sinos. Além disso, a narrativa transmídia no projeto midiático é empregada de forma distinta, já que é acentuado na plataforma a possibilidade do usuário experimentar diferentes caminhos de navegação através de múltiplas mídias. A ideia do projeto surgiu após ser selecionado pelo *Rumos do Itaú Cultural*, na categoria documentário para a web.

Segundo os realizadores, o projeto teve início em 2013, mas evoluiu e ganhou força, tanto que “mudou de nome e expandiu seus objetivos, tornando-se um documentário sonoro e visual, acompanhado de vários drops, fotos e textos, que trazem um pouco do universo da Linguagem dos Sinos”, destacam Carol Argamim Gouvêa e André Neves Azevedo (2013), diretores do documentário. Ambos os diretores são nascidos em São João del-Rei e partem do conhecimento pessoal para a realização documentária.

Segundo os pesquisadores Fábio dos Passos Carvalho e Nathalia Larsen (2019), após o registro do *Toque dos Sinos* em Minas Gerais, em 2009, diversas ações foram realizadas, dentre elas, destaque para projetos culturais e a criação de espaços museológicos. Os pesquisadores citam o projeto *Sinoâncias* e dizem que o projeto surge por meio de uma iniciativa original com vídeos e depoimentos de sineiros, após o tombamento realizado pelo Iphan em 2009. A ideia do artigo foi trazer à tona a repercussão após os registros mostrando as principais produções ao longo dos onze anos desde o tombamento desses patrimônios culturais.



Fig. 48: Projeto *Sinoâncias* contempla a cidade de São João del-Rei
Fonte: Site do projeto: www.sinoancias.com.br

A linguagem utilizada na concepção da plataforma é simples do ponto de vista tecnológico, mas contempla a adoção de textos, fotos e vídeos. Mesmo não possibilitando a interatividade, o projeto congrega a narrativa multimidiática como mola propulsora. A ideia do projeto é por meio de uma narrativa (linguagem dos sinos na cidade de São João del-Rei), contar diversas histórias independentes e complementares (sineiros, combate dos sinos, festa), por meio de muitas mídias (vídeo, fotos) e canais (plataforma, blog, facebook).

A narrativa transmídia fica evidenciada com a possibilidade de assistir ao documentário de 8 minutos e 30 segundos sobre os sinos da cidade de São João del-Rei, de navegar por abas complementares, de visitar o blog do projeto ou entrar em contato com a equipe responsável enviando uma mensagem pelo site. A narrativa transmídia está presente na dinâmica dos vídeos e na utilização de diversas fotos de sinos das igrejas da cidade. Mesmo sem ter a participação direta do espectador é possível identificar uma possível interação. Segundo Renó (2011), o espectador/usuário ao interagir com o conteúdo proposto, define seu próprio caminho (RENÓ, 2011, p. 60).



Fig. 49: Histórias de personagens são contadas de forma individual
Fonte: Site do projeto: www.sinoancias.com.br

Um diferencial do projeto é que os realizadores pediram para três sineiros mostrarem seus trabalhos no campanário. Na foto acima, os três sineiros: Nilson, Lucas e Alan que contam suas histórias de devoção e técnica sineira. Ao clicar sobre a foto, o usuário pode conferir as narrativas de três diferentes gerações. Alan é o mais jovem e ainda observa atentamente os repiques e a maneira de fazer os sinos dobrarem. Um trecho do texto diz:

É verdade que Alan não pode fazer tudo dentro das torres. Não tem forças – e nem tamanho – para dobrar e revirar sinos. Por este motivo, ele sempre acompanha outro sineiro mais velho, ajudando-o no que for preciso. Acorda cedo todo domingo e percorre várias igrejas, apenas para tocar os sinos de cada uma delas na hora certa (GOUVÊA; AZEVEDO, 2013).



Fig. 50: Documentário mostra o jovem sineiro Lucas
Fonte: Site do projeto: www.sinoancias.com.br

Após mais de sete anos desde a criação do projeto, os realizadores ainda mantêm no ar a plataforma *Sinoâncias* e a página do facebook com as informações sobre o documentário realizado pelo Itaú Cultural. Os vídeos estão situados na página do projeto no Vimeo⁶¹. No total, sete vídeos estão disponibilizados, dentre eles, destaque para vídeos que mostram a execução dos toques, como o Toque Fúnebre; Combate dos Sinos e Musicalidade. Há ainda três vídeos sobre os sineiros: Nilson, Lucas e Alan. Além disso, é possível assistir ao documentário completo pela plataforma.



Fig. 51: Minidocumentário mostra execução do toque fúnebre
Fonte: Site do projeto: www.sinoancias.com.br

4.4.4 Patrimônio cultural e narrativa folkmediática transmídia

Se considerarmos os mecanismos alternativos de comunicação proporcionados pela cultura popular, como compreendido na perspectiva folkcomunicacional, não nos é distante imaginar a aplicação das narrativas transmídia a este contexto. O potencial multimidiático-convergente do cordel, do repente, das festas populares, do ex-voto, dos grafitos, do artesanato, da tatuagem, dos santinhos, da xilogravura, somente para citar alguns objetos da folkcomunicação, parece-nos feito sob medida para uma narrativa transmediática – Marcelo Sabbatini (2011, p. 49)

O processo comunicacional em torno da linguagem dos sinos está diretamente ligado a ideia de folclore, já que o conhecimento presente no modo de tocar os sinos e os significados dos sons dos sinos para a comunidade integram uma sabedoria popular. Trata-se de uma influência simbólica na construção e estruturação da realidade popular, “ocasionando, portanto,

⁶¹ A página do projeto *Sinoâncias* no Vimeo é: <<https://vimeo.com/sinoancias>>.

uma integração não só no campo religioso, mas também no campo social” (TEIXEIRA, 2013, p. 60). Deste modo, a noção de folclore é, portanto, um produto histórico, uma ação cultural que integra as distintas relações sociais. Logo, o ato folclórico é um resultado de resistência e da identidade cultural às representações sociais.

Nos estudos que a folkcomunicação faz no campo da cultura popular, a realidade simbólica e a mítica exercem a função de proximidade, pois na devoção popular o devoto para manifestar a sua fé, usufrui dos elementos simbólicos para sentir-se mais próximo ou até mesmo sentir-se ouvido pelo sagrado. Contudo, todos esses elementos formados por bens simbólicos são criados pelo sujeito social, que inventa e reinventa na coletividade o ambiente da cultura popular. (TEIXEIRA, 2013, p. 29).

Conforme destaca Carneiro (1977), a ideia de concepção folclórica é resultado direto da comunicação e das relações pessoais. Uma ação que está diretamente relacionada com a língua, com o sentimento religioso e a ideia de cidadania. Deste modo, a partir da teoria folkcomunicacional, a pesquisa mostra as possibilidades de preservação e difusão do patrimônio cultural por meio de projetos transmídia na atualidade. Segundo Alfredo D’Almeida, o conceito de transmídia na folkcomunicação se refere a uma área de estudo “em que se investiga a presença de elementos da cultura popular na mídia de massa e a maneira pela qual os sujeitos dos meios de comunicação (re)interpretam e utilizam esses elementos” (D’ALMEIDA, 2003). Já o pesquisador Marcelo Sabbatini (2011) destaca que a convergência midiática passa a fomentar comunidades virtuais e a “interatividade do meio digital permitiria que o tradicional receptor, elemento passivo do processo comunicacional, se transformasse em um receptor-emissor, capaz de produzir a mensagem, ao mesmo tempo em que a consumisse” (SABBATINI, 2011, p. 42).

Segundo Beltrão (1971, p. 15), o folclore é um “processo de intercâmbio de informações”. No entanto, Sabbatini (2011), diz que na contemporaneidade essa ideia é ampliada para uma perspectiva folkcomunicacional das mídias convergentes. A perspectiva é que indivíduos “ou grupos tradicionalmente excluídos do processo de comunicação de massa da Era Industrial encontrem sua voz e sua vez, em outras palavras, que construam sua identidade nos espaços digitais” (SABBATINI, 2011, p. 46). O autor ressalta ainda a possibilidade de preservação de patrimônios imateriais presentes na cultura popular por meio da adoção de “mecanismos alternativos de comunicação” e na “aplicação das narrativas transmídia a este contexto” (SABBATINI, 2011, p. 49).

Já Renó (2011, p. 61), lembra que a interatividade faz parte da pós-modernidade e “limitar-se a conscientizar a respeito de algo é pouco. É preciso participar do processo, de alguma forma, ter a liberdade de escolher os caminhos a seguir”. O autor ainda destaca que “os processos interativos estão em diversos campos da comunicação contemporânea e podem ser percebidos de diversas formas (RENÓ, 2011, p. 75).

Essa é a essência da sociedade pós-moderna, ser interativa, pois a passividade já não faz parte de seu perfil comportamental. Com isso, novos e velhos procedimentos comunicacionais estão transformando-se, ou acentuando características já existentes, para assumir uma posição de acordo com as expectativas dos pós-humanos. (RENÓ, 2011, p. 75).

Sendo assim, a pesquisa mostra que as novas linguagens e estruturas narrativas e participativas contribuem com o desenvolvimento de projetos folkmediáticos transmídia. No caso específico dos bens culturais imateriais entende-se que a adoção de narrativas transmídia favorece a difusão de saberes e expressões culturais de um determinado grupo social. Desta maneira, a formatação de projetos transmídia atua na difusão de saberes e expressões culturais que poderiam se perder com o tempo, no caso específico da pesquisa, a linguagem do toque dos sinos realizada pelos sineiros. Essa observação se deve ao fato de que os projetos transmídia trabalham com múltiplos suportes midiáticos para transmitir importantes informações sobre um determinado bem imaterial.

Portanto, entre o tangível e o intangível os sinos se inscrevem na história do país e se colocam como um significativo patrimônio cultural brasileiro, seja na composição da arquitetura das cidades históricas, seja na paisagem sonora onde ainda ressoam saberes e fazeres centenários. Deste modo, a formatação de projetos folkmediáticos transmídia mostra a urgência em difundir e preservar expressões culturais que poderiam desaparecer. O saber presente na forma de tocar os sinos, assim como os diferentes toques, são patrimônios culturais e clamam por medidas de salvaguarda iminente. Os sinos das igrejas mineiras referenciados como patrimônios imateriais servem de modelo de um bem cultural que se reverbera para além da dimensão espacial, uma manifestação social que ressoa por meio de sons, saberes e fazeres seculares.

4.4.5 Novos horizontes possíveis: patrimônio humano e patrimônio originário

A dignidade humana deve ser garantida pelo direito cultural na complexidade de sua expressão: produção de bens culturais; participação democrática na gestão do patrimônio cultural; respeito à diversidade étnica e regional; acesso aos bens culturais e fruição; direito à informação cultural, participação no controle e, por fim, o direito de identidade com o patrimônio. É dizer que as pessoas precisam não apenas fruir do legado, mas ver-se refletidas nele – Maria Coeli Simões Pires (2015, p. 72)

Além dos projetos analisados, a pesquisa localizou outros três documentários que versam sobre patrimônio imaterial e a representatividade dos sinos mineiros. No entanto, eles não contam com a adoção da narrativa transmídia para difusão do patrimônio cultural. Entre os projetos, está o longa-metragem *Entoados*⁶² (ROSA, 1997), com direção de Jason Barroso Santa Rosa. A produção registra as manifestações culturais nas cidades mineiras de Catas Altas, Diamantina, São João del-Rei, Ouro Preto, Tiradentes e Mariana.

A segunda produção identificada é o curta-metragem *Ecos do Badalo*⁶³ (VASQUEZ, 2012), produzido por Rafael Vasquez. O documentário foi realizado durante a oficina *Olhar Documental: o vídeo como instrumento de memória* e retrata a história dos sinos de São João del-Rei, a Cidade dos Sinos.

Todavia, o projeto que mais se aproxima da presente pesquisa é o webdocumentário *Sinos*⁶⁴ (Iphan, 2009). O documentário foi produzido pelo Iphan, a partir do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), e aborda, além da diversidade de sons dos sinos, personagens importantes e o cotidiano dos moradores das cidades registradas pelo programa. O documentário foi realizado no mesmo ano da salvaguarda do toque dos sinos e do ofício de sineiro.

No entanto, o que mais chama atenção no documentário *Sinos* é a escolha narrativa em mostrar tanto os toques dos sinos, quanto os sineiros. Os responsáveis por tocar os sinos têm papel de destaque na produção, sendo creditado os nomes e as cidades dos sineiros. Deste modo, constata-se mais uma vez que o patrimônio imaterial presente no toque dos sinos das cidades históricas de Minas Gerais reside, acima de tudo, na sabedoria de detentores dessa prática cultural.

⁶² O documentário *Entoados* (1997), está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sBswNbF3HTc>>.

⁶³ *Ecos do Badalo* (2012) está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_xE2361M-H4>.

⁶⁴ O webdocumentário *Sinos* (2009) está disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/es/videos/detalhes/36/o-toque-dos-sinos-em-minas-gerais>>.

E eles contam suas histórias de forma singular no documentário. Um emaranhado de memórias particulares que envolve o universo dos campanários e a persistência em manter essa tradição nos dias de hoje.



Fig. 52: Sineiro da cidade de Sabará (MG)
Fonte: Documentário *Sinos* (Iphan, 2009)

O documentário faz retomar o debate acerca do patrimônio material presente nos sinos, mas que tem na imaterialidade do saber e do fazer a representatividade do som dos sinos. No entanto, a pesquisa considera importante também uma referência aos verdadeiros detentores desse saber. Conforme apresentado no *Capítulo II*, quando o Iphan surgiu, em 1938, havia uma preocupação com o patrimônio material. Contudo, foi somente em 1988, a partir dos artigos 215 e 216 da Constituição Federal, que se ampliou a discussão e o entendimento sobre o patrimônio brasileiro, passando a contemplar além do patrimônio material, o patrimônio imaterial, o patrimônio arqueológico e o patrimônio natural.

A ideia de reconhecer os sineiros e tantos outros detentores de saberes e de fazeres é legitimar homens e mulheres que se consagram como responsáveis por manter presente significativas manifestações culturais brasileiras. Sujeitos que se apoderam do legado do passado e, mesmo sem saber, trazem para o presente uma herança cultural intangível, mas que se estabelece no futuro pela tomada da narrativa coletiva.

O Iphan, ao descrever as características do patrimônio imaterial a partir do Decreto 3.551, de 04 de agosto de 2000, destaca que diz respeito as “práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer” (BRASIL, 2000). Já a Unesco⁶⁵

⁶⁵ O texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada em Paris, em 2003, está disponível em: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>. Acesso em: 09 de jun. 2021.

(Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), enfatiza que o patrimônio cultural imaterial se refere “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências [...] que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como parte do seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003, p. 5-6). Em ambas as instituições, é enfatizado o reconhecimento da imaterialidade do bem cultural por meio de ações sociais, tanto individuais quanto coletivas.

Essa diligência foi inicialmente observada no *Capítulo I*, ao analisar o pioneiro documentário brasileiro *Rituais e Festas Bororo* (REIS, 1917). A pesquisa constatou que as atuais políticas de salvaguarda do patrimônio brasileiro reconhecem a importância do legado cultural indígena, mas mesmo assim, há poucos registros específicos e reconhecidos. Da mesma forma que é urgente o reconhecimento dos detentores de saberes e fazeres, é imprescindível a valorização da herança dos povos originários em solo brasileiro.

Entender que o Patrimônio Originário é uma das bases da cultura brasileira é o primeiro passo para a implantação de políticas de reconhecimento e salvaguarda. Os pesquisadores Jamioy Muchavisoy e José Narciso (1997, p. 65), destacam que o saber indígena é um patrimônio da humanidade e a transmissão dos saberes dos povos originários é passada oralmente pelos mais velhos que se constituem como “bibliotecas vivas”. Logo, preservar esses saberes é salvaguardar parte significativa da história brasileira e um compromisso com a humanidade mundial. Uma reportagem⁶⁶ de Raúl Limón, do *El País*, destaca que mesmo na era digital entre 73% e 91% do conhecimento sobre os usos medicinais das plantas corre o risco de desaparecer por falta de reconhecimento e documentação. Em muitos casos, a sabedoria é exclusiva dos indígenas de cada região. A única possibilidade de transmitir o saber é por meio da língua e se a língua morrer, “desaparece o conhecimento que ela guarda” (LIMÓN, 2021). Os dados apresentados na reportagem fazem parte de um estudo publicado na revista científica PNAS (Proceedings of the National Academy of Sciences), pelos biólogos Rodrigo Câmara Leret e Jordi Bascompte, da Universidade de Zurique.

No Brasil, os povos indígenas são definidos como povos originários e, segundo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), são 305 etnias indígenas com 274 idiomas (CENSO, 2010). Deste modo, é significativo destacar que o desenvolvimento do povo brasileiro

⁶⁶ Reportagem *Conhecimento medicinal indígena se extingue sem deixar rastro*, de Raúl Limón, disponível em: <<https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-06-11/conhecimento-medicinal-indigena-se-extingue-sem-deixar-rastro.html>>. Acesso em: 18 de jun. 2021.

transcorre pela história de suas comunidades, “que se constituíram (e ainda se constituem) grupamentos humanos a partir das características elaboradas por séculos e transmitida pelas gerações” (CAMPOS *et al.*, 2020. p. 2).

A pesquisadora na área de Direito Urbanístico, Maria Coeli Simões Pires (2015), ressalta a importância de um novo caminho para proteger o patrimônio cultural. Neste sentido, a proteção ao bem cultural deve ser “tratada numa dimensão humana”. Segundo a pesquisadora, “como referência de identidade, o patrimônio cultural não é mera expressão de carga valorativa herdada, mas sobretudo valorativa que lhe é atribuída no processo identitário e de fruição” (PIRES, 2015, p. 71-72). Não há, portanto, um patrimônio cultural “dissociado das pessoas que o ergueram e daqueles que constituem seu destino”, enfatiza Pires (2015, p. 72).

Deste modo, a presente pesquisa entende que para tratar sobre as potencialidades tecnológicas para preservação e difusão de saberes e fazeres é preciso reconhecer que há um outro universo que ainda clama por proteção. Um universo no qual os saberes dos povos originários estão incluídos, assim como, os saberes dos responsáveis por manter as tradições e preservar as memórias individuais e coletivas, concretizadas em um Patrimônio Humano.

Em julho de 2021, por exemplo, ao comemorar os 310 anos da cidade de Ouro Preto⁶⁷, a Secretaria Municipal de Turismo e a Prefeitura da cidade apresentaram uma campanha intitulada: Ouro Preto: feita por pessoas monumentais! A cada dia, durante o período de um mês, os canais de comunicação da cidade apresentaram a foto de um morador que de alguma forma contribuiu com o legado histórico ouro-pretano.

Deste modo, constata-se que os bens culturais estão diretamente relacionados à história e à memória de um determinado grupo social. Os detentores de praticar e conservar o patrimônio imaterial integram o grupo dos guardiões do espólio cultural, o elo para preservar e compreender a gênese dos constituintes do povo brasileiro. Desta maneira, a pesquisa entende que para tratar sobre possibilidades de registro da memória de bens de natureza cultural é imprescindível reconhecer e salvaguardar os patrimônios manifestados pela engenhosidade humana. Como veremos a seguir, é hora de preservar saberes, fazeres e difundir conhecimentos em processos informativos, abertos e interativos.

⁶⁷ A cidade de Ouro Preto comemorou 310 anos no dia 08 de julho de 2021. Além da campanha promovida pela Secretaria de Turismo e Prefeitura da cidade, a data contou com o tradicional toque dos sinos de todas as igrejas da cidade às 12h.

4.4.6 Documentário transmídia e preservação de saberes

A narrativa transmídia é uma linguagem que proporciona uma construção de mensagens fragmentadas em ambientes multiplataformas, por meios distintos, independentes, relacionados entre si, e que por uma capacidade de expansão por estruturas hipermídia oferecem uma navegabilidade acompanhada de experiência lúdica – Denis Renó; Luciana Renó (2014, p. 76)

Conforme debatido acima, o patrimônio brasileiro se estende para além da noção de patrimônio material, patrimônio imaterial, patrimônio arqueológico e patrimônio natural. Mesmo com as possibilidades tecnológicas para a salvaguarda e a difusão do patrimônio, a dimensão valorativa do bem cultural deve ser pensada sob uma perspectiva humana. O valor do patrimônio cultural é creditado, acima de tudo, aos detentores desses saberes.

Falando sobre perspectiva humana, Vicente Gosciola (2012, p. 7), diz que na contemporaneidade é de extrema importância a “tomada de consciência” sobre os processos comunicacionais e a narrativa transmídia é justamente a possibilidade de ampliar os horizontes com “uma história expandida e dividida em várias partes que são distribuídas entre diversas mídias, exatamente aquelas que melhor possam expressar a sua parte da história” (GOSCIOLA, 2012, p. 9).

Gosciola (2012) lembra ainda que desde a década de 1970 a ideia sobre a narrativa transmídia vem sendo desenvolvida. Segundo o autor, o termo “*trans-media-composition*” foi utilizado pela primeira vez em 1975 pelo compositor e percussionista norte-americano, Stuart Saunders Smith, ao compor uma música. A proposta de *trans-media-composition* era compor uma música por meio da junção e da complementariedade de instrumentos realizados por outros instrumentistas.

No entanto, foi somente em 1991 que o termo foi utilizado pela área da Comunicação, com a publicação do livro *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies To Teenage Mutant Ninja Turtles* de autoria de Marsha Kinder, pesquisadora da Universidade do Sul da Califórnia (GOSCIOLA, 2012, p. 8). “Ela verificou o quanto seu filho buscava e experimentava a ampliação de uma narrativa que muito e cada vez mais lhe interessava” (GOSCIOLA, 2012, p. 8). Naquele momento, a pesquisadora cunhou o termo *transmedia intertextuality* (intertextualidade transmídia) para falar de elementos externos existentes fora da narrativa principal.

Passados mais de 30 anos desde que o conceito transmídia foi empregado pela primeira vez no campo comunicacional, os novos tempos ainda clamam por novas formas de comunicação e ampliação das narrativas do passado. Conforme apresentado nos capítulos anteriores, as sociedades se estabelecem por meio do aprimoramento de suas culturas e encontram na linguagem parte dos seus processos de representação. Com a evolução tecnológica, as linguagens se multiplicam e uma das possibilidades na contemporaneidade é a narrativa transmídia.

Nos dois projetos analisados, tanto o bem cultural quanto a representação da linguagem estão presentes no modo de tocar os sinos e, consecutivamente, nos sons dos sinos das igrejas mineiras. Essa linguagem é evidenciada por meio da digitalização e da multiplicidade de recursos midiáticos que ampliam as possibilidades informacionais e a multiplicidade de vozes. Mesmo sendo um tema que compreende saberes e fazeres específicos de uma determinada comunidade, entende-se que a elaboração de projetos transmídia podem contribuir na difusão e na preservação de saberes centenários, além de divulgar a importância dessa expressão cultural brasileira evidenciada por meio do ambiente virtual.

Ao debruçar sobre esses projetos, contatou-se que os documentários analisados foram desenvolvidos para a web e possuem características transmídia e contribuem com as práticas sociais. Bill Nichols (2012, p. 114), mesmo sem se referir ao documentário transmídia, lembra que o documentário em sua essência contribui com as práticas sociais, já que “falam do mundo histórico de formas elaboradas”. Para o autor, o documentário desperta para a compreensão “e o envolvimento no mundo histórico de maneiras significativas” (NICHOLS, 2012, p. 115).

A seleção e o arranjo de sons e imagens são sensuais e reais; proporcionam uma forma imediata de experiência auditiva e visual, mas também se tornam, por intermédio da organização num todo maior, uma representação metafórica do que seria determinada coisa no mundo histórico. (NICHOLS, 2012, p. 108).

Essa experiência na qual é enfatizada por Nichols (2012), também pode ser encontrada no documentário transmídia. Deste modo, para um maior entendimento da narrativa transmídia empregada nos documentários analisados, recorre-se aos escritos de Henry Jenkins (2011). O autor ressalta que as três principais características presentes na narrativa transmídia são: a intertextualidade, a multimodalidade e a compreensão aditiva. Segundo Jenkins (2011), para que uma narrativa seja transmídia é preciso a combinação da intertextualidade e da multimodalidade com o propósito de obter a compreensão aditiva dos usuários.

Ao analisar as multiplataformas *Som dos Sinos* e *Sinoâncias*, verificou-se que os dois projetos utilizam estratégias comunicacionais, dentre elas, destaque para intertextualidade. A intertextualidade trata-se de um processo de interatividade onde os conteúdos são ao mesmo tempo complementares e independentes entre si. A intertextualidade é o “cruzamento de mídias distintas e não apenas a soma dos mesmos” (VERSUTI; SILVA; LIMA, 2014, p. 167). É um processo de transmídia utilizado para explorar as potencialidades de cada mídia no processo narrativo. De acordo com Vitor Lopes Resende (2013), a intertextualidade “provém da hibridização entre o que é continuado, [...] sem que haja necessariamente relação com outros fatos” (RESENDE, 2013, p. 7).

Já a multimodalidade significa que cada meio utilizado na narrativa trabalha com diferentes tipos de representações. Vale lembrar que no desenvolvimento da narrativa transmídia é possível a utilização de múltiplos meios para contar a história. Neste cenário, a linguagem é construída por meio da “combinação entre o verbal e o não-verbal enquanto processos comunicacionais ou na relação entre texto e imagem” (SCOLARI, 2015, p. 9). Essa dinâmica é encontrada nas duas plataformas, seja na criação de layouts, elementos gráficos, blocos de textos, entre outros recursos. A ideia é apresentar aos usuários diferentes meios e linguagens. Segundo Resende (2013, p. 7), esse segundo elemento primordial para a concepção transmídia “trabalha com tipos de representação diferentes e [...] se desenvolve baseado em seu potencial, o que desperta o desejo no usuário de manipular esse meio, ainda que do jeito que ele foi pensado para funcionar”

O resultado é a compreensão aditiva, pois cada mídia utilizada acrescenta algo para a compreensão do usuário sobre o tema que está sendo tratado. No caso específico da pesquisa, ao adotar a narrativa transmídia para tratar das particularidades de um patrimônio cultural, acaba-se recorrendo à um universo representado por imagens, vídeos, textos, layouts, cores, links, redes sociais, depoimentos, entre outros. “Assim sendo, as informações que são exclusivas de um meio a respeito de determinada história, ampliam a construção da história na cabeça do usuário” (RESENDE, 2013, p. 7). Neste horizonte de possibilidades midiáticas, o documentário transmídia encontra terreno fértil para a consolidação de uma comunicação com interatividade, imersão e engajamento.



Fig. 53: Interatividade permite que usuário crie sua videocarta

Fonte: Site do projeto: www.somdosinos.com.br

Essas considerações sobre as três principais características presentes na narrativa transmídia foram elaboradas por Jenkins (2011) ao cunhar o termo “Narrativa Transmídia⁶⁸”. Mesmo se referindo a narrativa transmídia para produtos ficcionais, o autor ressalta que a adoção transmídia representa a escolha de vários canais de distribuição que oferecem ao usuário uma experiência “*unified and coordinated*” (JENKINS, 2011), ou seja, uma prática unificada e coordenada para a fruição da narrativa. “Ou seja, nesse tipo de narrativa o esperado é o cruzamento de conteúdos em mídias distintas e não apenas a soma dos mesmos” (VERSUTI; SILVA; LIMA, 2014, p. 167).

Constatou-se ainda que a digitalização nos projetos *Som dos Sinos* e *Sinôncias* proporciona novas possibilidades informativas e interativas por meio da narrativa transmídia. Nesse arcabouço, é imprescindível se atentar a conceitos essenciais para maior compreensão da narrativa transmídia. Segundo Renó (2013a), é preciso levar em consideração que a narrativa navegável é estruturada pela hipertextualidade e hipermedialidade. Esses termos estão diretamente relacionados à “construção narrativa deste que podemos definir como subgênero comunicacional, derivado do documentário tradicional e de outros gêneros, até mesmo pela característica que marca a narrativa transmídia” (RENÓ, 2013a, p. 96).

Segundo Carlos Henrique Falci (2002, p. 5), a estrutura hipertextual é uma obra em “constante construção e renegociação, segundo o princípio da metamorfose. A construção constante remete ao desafio enfrentado pelo autor, qual seja, o de sugerir caminhos, o de construir partes a serem unidas”. Já Renó (2011, p. 37), destaca que o hipertexto é um “texto estendido, de estrutura não linear e fragmentado, que proporciona ao usuário a navegabilidade

⁶⁸ Artigo disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em 02 de mar. 2021.

entre os fragmentos, de acordo com seus anseios”. A hipertextualidade está presente nos projetos analisados por meio da multiplicidade de estruturas navegáveis, proporcionando interatividade aos usuários com partes significativas sobre o patrimônio cultural.

Cada leitor de hipertexto obtém sua própria versão do texto completo, selecionando um determinado caminho através dele. Da mesma forma, cada usuário de uma instalação interativa recebe sua própria versão da obra. E assim por diante. Desta forma, a nova tecnologia de mídia atua como a realização mais perfeita da utopia de uma sociedade ideal composta por indivíduos únicos. (MANOVICH, 2006, p. 17).

Da mesma forma que a estrutura hipertextual, o conceito de hiper mídia também é compreendido como um processo interativo. A hiper mídia se caracteriza como um ambiente onde os elementos de mídia estão conectados por meio de hipervínculos de maneira que são independentes da estrutura principal (MANOVICH, 2006). O autor destaca ainda que o hipervínculo cria conexões entre os elementos em si e a estrutura pode ser comparada à uma árvore que estende suas ramificações e pode ser independentemente do documento principal (MANOVICH, 2006, p 16).

Deste modo, a estrutura hiper midiática inclui diversos conteúdos integrados com textos, imagens e sons. Segundo Renó (2011, p. 37), o ambiente hiper midiático “é composto por um coletivo de informações multimidiáticas que estão dispostas, ou planejadas, de forma não linear, e a leitura destas pode ser feita de forma planejada, ou conduzida pelo espectador/usuário. Trata-se, portanto, de um processo aberto “construído de forma colaborativa por cidadãos-usuários ativos e em rede”, lembra a pesquisadora chilena Carolina Campalans (2014, p. 114).

Neste cenário marcado pelas possibilidades interativas, os documentários transmídia se colocam como uma opção a mais para as informações e particularidades do patrimônio cultural presente no toque dos sinos e no ofício de sineiro. Os usuários passam a fazer parte de um processo contínuo com capacidade de imersão e compartilhamento de informações. Conforme debatido no subcapítulo *Da tribo à aldeia: as novas formas comunicativas na contemporaneidade*, a mediação passa se considerada como um processo continuado e a cultura participativa ganha cada vez mais lugar de destaque.

Os conteúdos se tornam cada vez mais híbridos e passam a ser formatados pensando na autonomia dos usuários. Uma transformação não apenas tecnológica, mas, sobretudo, cultural (JENKINS, 2013). Deste modo, verificou-se que ambas as plataformas possibilitam essa

autonomia, seja com a troca de informações, seja incentivando a participação dos agentes virtuais. A tecnologia possibilita religar os saberes e ampliar os sentidos. O imagético deixa de ser um recurso preponderante e os sons também são explorados com perspectivas de interação. Essa dinâmica passa a alavancar a inteligência coletiva dos consumidores midiáticos (LÉVY, 2007). As informações sobre o bem cultural específico de algumas cidades passam se distribuídos de forma igualitária, resultando “em uma mobilização efetiva das competências” dos usuários (LÉVY, 2007, p. 28).

Os conteúdos, por sua vez, agora digitalizados, servem como repositórios, significativos acervos com a possibilidade de compartilhamento e fruição. Os usuários são consumidores e ao mesmo tempo produtores e narram o mundo de forma cidadã. Logo, os documentários transmídia são desenvolvidos pensando na liberdade de navegação dos usuários. Segundo Renó e Renó (2014, p. 71), o documentário transmídia fortalece a transmissão de conhecimentos sobre uma determinada temática e “assistir a uma narrativa audiovisual que promova a emancipação social a partir de novos conhecimentos e posicionamentos também é um papel cidadão”.

Deste modo, os sons dos sinos são, acima de tudo, significativas formas de comunicação. Mensagens do passado ecoadas no presente. Um tempo representado pela informação, difusão e preservação da herança cultural. A inovação consiste em articular o documentário transmídia como uma forma de registro documental dessa prática popular de comunicação. Assim como os sinos acompanharam as diferentes narrativas ao longo dos séculos, é imprescindível atualizar as formas comunicacionais na contemporaneidade. O passado está presente e ele serve como bússola para as novas possibilidades de representação da cultura. Como mostrado, ainda nos primeiros anos do século XX, as representações audiovisuais, sonoras e culturais tiveram um papel importante para a preservação dos patrimônios imateriais. Na atualidade, a representação encontra nas potencialidades tecnológicas uma nova leitura preservacionista. Uma leitura do mundo por meio das potencialidades do ciberespaço. Um espaço de construção compartilhada, troca de informações e preservação de saberes.

CONSIDERAÇÕES

A aceleração da história, por outro lado, levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes: daí a moda *retro*, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio – Jacques Le Goff (1990, p. 193)

As questões propostas no início da tese foram investigar, identificar e também interpretar como a formatação de projetos transmídia atua na difusão de saberes e expressões culturais brasileiras. Para tanto, a investigação partiu do pressuposto de que as novas linguagens e estruturas narrativas e participativas contribuem com o desenvolvimento de um documentário transmídia. Tratando especificamente sobre o objeto do estudo, compreende-se que o problema da pesquisa está diretamente ligado às formas de preservação e difusão de patrimônios culturais brasileiros na contemporaneidade.

No entanto, a pesquisa desenvolvida para esta tese, levou-nos a entender que para debater sobre patrimônio cultural e as possibilidades comunicacionais contemporâneas oriundas da tecnologia, é necessário recorrer primeiramente a alguns nomes brasileiros que ainda no início do século XX contribuíram com a noção de identidade cultural por meio da representação do outro.

Deste modo, o estudo trouxe para o debate Luiz Thomaz Reis, Roquette-Pinto, Elsie Houston e Mário de Andrade com o objetivo de ampliar o entendimento sobre o registro e a preservação de saberes. Esses pesquisadores partem da ideia de representação e encontram na força do registro (audiovisual, sonoro e literário), “aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico”, destaca Bill Nichols (2012, p. 30), ao conceituar o termo documentário. O autor ressalta que a ideia de representação é essencial para o documentário, mas pode-se dizer que também é fundamental para o registro de patrimônios culturais brasileiros.

Outros pesquisadores e realizadores foram significativos para a investigação, no entanto, encontra-se nesses personagens a força do registro do outro no pioneirismo de Luiz Thomaz Reis; a importância da documentação no trabalho de Roquette-Pinto; o interesse pela coleta e pelo registro sonoros realizados por Elsie Houston e a confluência entre a pesquisa de campo e a preocupação com o patrimônio empreendida por Mário de Andrade. Consta-se,

portanto, que essas seis características são as chaves para a representação documentária e uma possibilidade na elaboração contemporânea em temáticas sobre patrimônio cultural.

Tabela 2

Características da representação documentária sobre patrimônios culturais	
Luiz Thomaz Reis	O registro do outro
Edgar Roquette-Pinto	A documentação
Elsie Houston	A coleta e o registro sonoros
Mário de Andrade	A pesquisa de campo e a preocupação com o patrimônio cultural

Fonte: Do autor

Conforme apresentado, com o desenvolvimento tecnológico surgem significativas possibilidades de registro documentário. Em solo brasileiro, uma das primeiras apropriações tecnológicas se deu na empreitada da Comissão Rondon. A equipe tinha como missão abrir clareiras na grande floresta para a instalação de linhas telegráficas. Além da exploração do território brasileiro, “o que diferenciou a Comissão Rondon das demais comissões de linhas telegráficas foi a importância dada ao desenvolvimento de atividades de pesquisa científica”, lembra Freire (2009, p. 66).

Ao analisar o legado deixado pelo cineasta brasileiro Luiz Thomaz Reis, percebe-se um esforço desmedido em registrar e difundir as referências culturais dos povos originários até então desconhecidas pelo homem branco. O interesse não estava apenas no registro, mas sobretudo, em preservar saberes e fazeres que poderiam se perder com o tempo. O registro do outro realizado por Reis contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais genuinamente brasileiros. A força da narrativa estava em apresentar os patrimônios culturais por meio da história de uma comunidade indígena. Logo, o documentário mostra a sua significativa relevância no registro de saberes e fazeres, considerados patrimônios culturais.

Reis realiza *Rituais e Festas Bororo* em 1917, ou seja, cinco anos antes do norte-americano Robert Flaherty apresentar ao público *Nanook of the North* (1922). No entanto, o pioneirismo de Luiz Thomaz Reis ainda é pouco debatido por pesquisadores na área do cinema. Além disso, até os dias de hoje, há mais de 100 anos que o filme foi produzido, é possível encontrar características que o asseguram como uma significativa representação sobre os Bororo. Desta forma, a tese buscou agrupar características que fazem com que o filme

produzido por Thomaz Reis possa ser observado como um genuíno documentário. As características são: o distanciamento (JORDAN, 1995; GONÇALVES, 2019); a observação prolongada (JORDAN, 1995); a contenção discursiva do etnógrafo e do cineasta (GONÇALVES, 2019); o tratamento criativo da realidade; o registro neutro e cuidadoso do outro (PENAFRIA, 2004), além da ideia de duração real dos acontecimentos (NICHOLS, 2012).

Constata-se, portanto, que a metodologia do legado de Luiz Thomaz Reis era a força do registro por meio do distanciamento, da observação prolongada e do tratamento criativo da realidade que possibilitaram o encadeamento de planos com a ideia de duração real dos acontecimentos. Um realizador brasileiro que empreendia uma missão e vivenciava o início de uma transformação na captação de imagens no mundo.

Observou-se ainda que o documentário de Luiz Thomaz Reis foi realizado muito antes das discussões oficiais sobre a preservação de patrimônios imateriais em solo brasileiro e, mesmo assim, o filme se inscreve com destreza sob a perspectiva da preservação da herança cultural indigenista. O interesse não estava apenas no registro, mas sobretudo, em preservar saberes dos povos originários. Deste modo, o registro documentário realizado por Luiz Thomaz Reis contribuiu para a construção de uma narrativa preservacionista de aspectos culturais brasileiros sob a cominação de desaparecimento.

Em virtude do que foi mencionado acima, o estudo buscou debater que o documentário no Brasil surge da necessidade de documentação. Essa afirmação fica evidenciada com o legado do cineasta Luiz Thomaz Reis que, em 1910, se juntou a Comissão Rondon com o objetivo de documentar o trabalho da expedição por meio de fotos e, posteriormente, em película. O resultado foi a realização do “primeiro filme etnográfico verdadeiro” (JORDAN, 1995, p. 20). Um documentário produzido com extenso rigor técnico e isenção etnográfica.

Por isso tudo, espera-se que *Rituais e Festas Bororo* possa ser compreendido não apenas como um marco etnográfico, mas, também, como uma significativa realização cinematográfica. Uma produção genuinamente brasileira que traz consigo partes de um todo que ainda hoje clama por diligência. Às vezes é preciso reescrever a história com novas abordagens, com diferentes perspectivas e, cabe aos pesquisadores, repararem nas brechas do que já foi escrito e rescreverem renovadas possibilidades narrativas de uma mesma história.

Vale lembrar que desde o início do século XX, a preocupação com a pesquisa etnográfica encontrou no registro a possibilidade de assegurar que parte da história brasileira fosse documentada. Conforme mostrado na pesquisa, em 1910, Roquette-Pinto reuniu registros realizados por outros pesquisadores presentes na Comissão Rondon para criar uma filмотeca científica no Museu Nacional. Dois anos depois, o antropólogo se juntou a comitiva em busca de novos registros. Deste modo, surgem um dos mais importantes registros sonoros realizados até hoje no Brasil: os cantos e as músicas dos Paresí e Nambiquara. Os áudios captados pelo pesquisador podem ser considerados significativos documentários sonoros. A documentação empreendida por Roquette-Pinto tornou-se um relevante arquivo da cultura indígena. Essa passagem se aproxima da presente pesquisa por reunir áudios que careciam de ser preservados e se revelam como significativos elementos documentais.

Cinco anos após retornar ao Rio de Janeiro, Roquette-Pinto publicou o livro *Rondônia* (1917) contemplando uma narrativa peculiar com imagens, vocábulos e canções que foram documentadas na publicação. A obra influenciou diversos pesquisadores, entre eles, Villa-Lobos que ficou completamente tomado pelos fonogramas realizados pelo pesquisador.

Sendo assim, a tese mostrou que a documentação realizada por Roquette-Pinto durante a expedição à Serra do Norte culminou com múltiplos registros que auxiliam a recuperar valiosos traços do passado. A pesquisa de campo, a coleta minuciosa e o registro cuidadoso do encontro com o outro revelam-se como indicativos na preservação de saberes e fazeres de uma determinada comunidade. Roquette-Pinto instituiu “a imagem como uma forma de ver o Brasil a partir da Comissão Rondon, do Museu Nacional e do Instituto Nacional de Cinema Educativo” (CATELLI, 2013, p. 150). Logo, a pesquisa considera que a documentação realizada por Roquette-Pinto é uma importante característica para a representação documentária sobre patrimônios culturais.

Já falar de Elsie Houston é tratar, incontestavelmente, da importância da representação sonora, do patrimônio cultural e da memória. A musicista estava imbuída em explorar, registrar e catalogar temas que se relacionassem à formação da brasilidade por meio da gravação e da publicação científica. Elsie preconizava a noção de cultura e se inseria como agente multiplicador em um processo social. Assim como Reis e Roquette-Pinto, a pesquisadora antecipou os debates oficiais acerca da preservação do patrimônio cultural brasileiro, já que a existência de um órgão dedicado ao espólio cultural aconteceu apenas em 1937, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), posteriormente chamado de IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

Deste modo, entende-se que as canções de origem popular coletadas e registradas por Elsie Houston são patrimônios imateriais e representam um significativo símbolo da identidade cultural, congregando saberes e formas de expressão de um determinado grupo social. As canções trazem consigo lendas, celebrações, costumes ou cantos de trabalho representados pela identidade brasileira. O acervo musical reunido pela musicista possibilita abordagens variadas sobre o conteúdo de seus documentos, seja pelo viés da pesquisa ou da memória musical de um grupo social. Elsie Houston vislumbrou uma valiosa forma de representação popular com a necessidade de resguardar e difundir os cantos populares do Brasil.

Observa-se assim que o legado deixado por Elsie Houston é um dispendioso documento que deriva da história e dos contextos socioculturais. Um registro fonográfico dos saberes e das expressões de origem popular. Um documentário sonoro que traz consigo referência a identidade e a memória dos diferentes grupos formadores da nação brasileira.

A investigação ainda mostrou que assim como Elsie Houston, Mário de Andrade também estava em busca de uma identidade cultural genuinamente brasileira. O escritor passou a utilizar a literatura para retratar lendas e histórias populares encontradas no interior do país. Deste modo, temas como povos indígenas, música popular e etnografia passam a ocupar lugar de destaque entre artigos, cartas e livros publicados por Mário de Andrade. Em 1935, o poeta é convidado a dirigir o Departamento de Cultura do município de São Paulo e passa a demonstrar preocupação não apenas com o registro, mas também com a salvaguarda do legado cultural brasileiro.

E em 1938, Andrade organiza a Missão de Pesquisar Folclóricas mostrando o amadurecimento e a sistematização do registro etnográfico. A equipe composta por quatro pesquisadores, realizou fotografias, pequenos filmes e ainda documentou por meio de cadernetas de campo o que testemunhou pelas cidades visitadas. Portanto, o estudo mostrou que o legado preservacionista deixado por Mário de Andrade é bastante amplo e vai da oficialização de um órgão dedicado ao patrimônio brasileiro até publicações literárias que versam sobre a identidade cultural do país. No entanto, entre as características que podem ser comparadas à representação documentária estão a pesquisa de campo e a preocupação com o patrimônio cultural. Naquele momento, Mário de Andrade estava em busca do registro e, de certa forma, da salvaguarda da gênese da identidade brasileira. Constata-se, portanto, uma preocupação não apenas com a documentação, mas, também, com a difusão e a preservação das nossas raízes, um empenho em disseminar saberes e fazeres brasileiros.

Deste modo, o estudo recorreu aos primórdios da representação documental para compreender a importância da multiplicidade de registros para preservação de memórias e para construção de uma narrativa preservacionista em diferentes tempos e espaços. Essa ideia foi debatida para introduzir a noção de documentário transmídia. Conforme explicado por Denis Renó (2015), o documentário em sua origem era transmídia, já que os realizadores tinham a preocupação dos realizadores tanto com o registro quanto com a exposição do material coletado. Essa visão extensiva é observada no trabalho dos primeiros documentaristas no Canadá e nos EUA. Além da documentação audiovisual, eles também atuavam como fotógrafos e mostravam interesse em documentar a cultura dos povos originários. Algo similar com o que aconteceu no Brasil com Roquette-Pinto e Luiz Thomaz Reis.

Pela observação dos aspectos analisados, conclui-se, portanto, que a “valorização da imagem como parte dos arquivos documentais” (CATELLI, 2013, p. 151) e também na concepção audiovisual correspondem a uma tendência incorporada no século XX, de utilizar “a imagem como evidência visual da existência de outros povos e da diversidade cultural” (CATELLI, 2013, p. 151). Esse conceito é constatado no legado deixado pelos pesquisadores brasileiros retratados no estudo e contribui com a representação documental sobre patrimônios culturais. Uma valorização da história por meio do interesse e do entusiasmo em mecanismo de preservação de memórias e recordações, “o prestígio da noção de patrimônio” (LE GOFF, 1990, p. 193).

Logo, a noção de patrimônio encontra na possibilidade de representação um significativo mecanismo de preservação de memórias e valorização da cultura. O pesquisador Bill Nichols (2012, p. 47) lembra que o documentário é a “representação do mundo em que vivemos” e essa representação pode ser encontrada tanto na forma de documento quanto na formatação de um documentário. Desta maneira, os episódios históricos recuperados no estudo mostram que quando documentação e documentário se encontram há a convergência a favor da informação, da difusão e da preservação de memórias.

Deste modo, a pesquisa se debruçou em compreender como a elaboração de produções documentais formatadas exclusivamente para o ambiente virtual podem salvaguardar saberes centenários e expressões culturais de uma determinada comunidade que são digitalizados em ambiente aberto, com interatividade e novas possibilidades comunicacionais. O estudo entende que o documentário transmídia torna-se um repositório capaz de conservar e difundir os valores culturais de um patrimônio imaterial. Deste modo, a tese propõe novos olhares às práticas culturais dos diferentes sujeitos que coexistem na contemporaneidade marcada pela

interculturalidade, hibridez e pluralidade. A digitalização e a adoção de narrativas transmídia proporcionam ao usuário a escolha de novos caminhos para obter novas experiências e, assim, consolidar novos conhecimentos para si mesmo.

A pesquisa partiu do pressuposto de que as novas linguagens e estruturas narrativas e participativas contribuem com o desenvolvimento de um documentário transmídia. No caso específico dos bens culturais imateriais entende-se que a digitalização e a adoção de documentários transmídia favorecem a difusão de saberes e expressões culturais de um determinado grupo social. Desta maneira, a formatação de projetos transmídia atua na difusão de saberes e expressões culturais que poderiam se perder com o tempo, no caso específico da pesquisa, a linguagem do toque dos sinos realizada pelos sineiros. Essa observação se deve ao fato de que os projetos transmídia trabalham com múltiplos suportes midiáticos para transmitir importantes informações sobre um determinado bem imaterial.

Sendo assim, a pesquisa verificou que a narrativa transmídia, ao ser elaborada e desenvolvida exclusivamente para o ambiente virtual, contribui para a preservação cultural de forma dinâmica e interativa. Por meio da multiplicidade de suportes midiáticos, é possível ter acesso ao som dos sinos, às fotos das comunidades abordadas e a uma diversidade de textos sobre os sinos e sobre o ofício dos sineiros. Os sinos que tocam no interior do país reverberam em ambiente digital em saberes e fazeres tradicionais e trazem consigo ecos da nossa identidade brasileira.

A pesquisa mostrou ainda que os sinos estão presentes na história do mundo há milhares de anos e mostram a evolução do homem na busca por representações e formas de se comunicar. Se nos dias de hoje o instrumento é símbolo de religiosidade, no passado o sino era utilizado como elemento musical, marcação de tempo e sinalização. Sendo assim, o objeto mecânico avança na história à medida que o homem desenvolve novas formas de comunicação e sociabilização.

Desta maneira, parece certo afirmar que, assim como o sino está presente em diversos momentos da história do mundo, na contemporaneidade ele também mostra a sua pujança. Se antes eles estavam limitados aos campanários, hoje eles são reincorporados no ciberespaço e se evidenciam por meio da representatividade manifestada em saberes centenários. Os tempos mudaram e a tecnologia a cada dia se coloca como uma possibilidade a mais para a efetivação das práticas comunicativas e informacionais. Neste cenário, o passado é recuperado e mostra

novas possibilidades inventivas por meio da criação de plataformas interativas e com múltiplas características.

Conforme mostrado na pesquisa, as novas formas comunicativas na contemporaneidade privilegiam não apenas uma área do conhecimento, mas uma infinidade de informações que podem ser contextualizadas com outros dados. O patrimônio cultural, por exemplo, passa a ser congregado por meio das relações de comunicação entre os agentes virtuais e a produção de conhecimento. Os interesses dos usuários em consumir, interagir e compartilhar os conteúdos sobre um bem cultural fazem com que a força da imaterialidade do patrimônio mantenha-se relevante nos dias de hoje.

Deste modo, o documentário transmídia é um desdobramento de uma cultura tecnológica e imagética que busca acima de tudo a participação no processo da construção da informação e nas interações sociais com os outros usuários (JENKINS, 2013). Uma participação ativa que faz com que os assuntos se mantenham relevantes e efetividade na sociedade. As tribos do passado deram lugar às aldeias globais. No entanto, a necessidade de contar e preservar histórias ainda é uma marca do homem que busca se perpetuar por meio da memória, identidade e cultura.

Vale destacar ainda que o sino na era da cibercultura recebe novas atribuições e passa a representar um elemento para construções de narrativas. Na atualidade, os sinos, muitas vezes, estão presentes como parte dos elementos encontrados em narrativas transmídias e passam a assumir outras linguagens midiáticas. Seja na lógica das configurações dos smartphones ou nas dinâmicas das redes sociais, os sinos tocam para avisar e alarmar compromissos importantes e novas notificações aos usuários. No entanto, neste contexto, o sino toca sem tocar. O elemento sino está presente como mecanismo sinalizador e ordenador no ciberespaço, mas sua linguagem é reduzida apenas ao símbolo.

A pesquisa conclui, portanto, que as possibilidades tecnológicas permitem a adoção de narrativas interativas e a formatação de documentários transmídia como elementos informacionais para tratar de determinado assunto. No caso específico do objeto de estudo, o ciberespaço contribui com a difusão e a preservação de patrimônios culturais brasileiros. No entanto, a investigação considera que mesmo utilizando os recursos tecnológicos mais avançados e as potencialidades do ciberespaço, é preciso se atentar para as características da representação documentária ao tratar sobre patrimônios culturais.

Ante o exposto, o estudo considera que para tratar sobre patrimônios culturais é imprescindível considerar a representação do registro do outro; da documentação; da coleta e do registro sonoros e da pesquisa de campo. As preocupações de pesquisadores do passado servem para conduzir novas realizações no presente. A representação contribui com a ideia de identidade cultural e assegura que as particularidades do patrimônio sejam registradas, preservadas e difundidas. O legado do passado é revisitado tendo como conceito o patrimônio cultural e a preservação de saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). **História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional**. Volume 2. São Paulo: Companhia das Letras, p. 1-26, 1997.

ALTAFINI, Thiago. Cinema documentário brasileiro: evolução histórica da linguagem. **Biblioteca On Line das Ciências da Comunicação (BOCC)** - Universidade da Beira Interior, p. 1-26. 1999.

ALTMANN, Eliska. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. **Revista Antropológicas**, ano 13, vol. 20, p. 57-80, 2009.

AMARAL, João Paulo Pereira do. Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial. **Dissertação de mestrado**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

AMARAL, Sharyse Piroupo do Amaral. Escravidão, liberdade e resistência em Sergipe: Cotiguiba, 1860-1888. **Tese de Doutorado em História**. Universidade Federal da Bahia, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 21ª edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As Impurezas do Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos e Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Editora Bem-Te-Vi, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro Enigma**. 10ª edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Francisco Eduardo de. A conversão do sertão: capelas e a governamentalidade nas Minas Gerais. **Varia História**, vol. 23, n. 37, p. 151-166, 2007.

ANDRADE, Mário de. A situação etnográfica do Brasil. **Jornal Síntese**, Belo Horizonte, n. 1, ano 1, out. 1936.

ANDRADE, Mario de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: MinC; São Paulo: Edusp, 1989.

ANDRADE, Mário; TONI, Flávia Camargo (org.). **Ensaio sobre Música Brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ANDRADE, Mário de. **Regionalismo**. São Paulo: Diário Nacional, 14 fev. 1928.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. São Paulo, Brasília: Duas Cidades/INL, 1984.

ARANTES, Antonio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. *In*: BARRIO, Ángel Espina; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio (orgs.). **Inovação cultural, patrimônio e educação**. 1a.edição. v. 1, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, p. 52-63, 2010.

ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda. **Resgate** (Unicamp), Campinas, v. 13, p. 11-18, 2004.

AZEVEDO, Amailton Magno. O canto dos escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. **Revista Opsi**, v. 16, n. 1, p. 238-251, 2016.

AZEVEDO, José Eduardo. Apresentação. *In*: BOLSONI, Miriam (org.). **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo (CCSP), 2000.

BANDEIRA, Manuel. **Flauta de papel**. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

BARBOSA, Yêda. **Dossiê 12: Roda de Capoeira e Ofício dos Mestres de Capoeira**. Brasília: Iphan, 2014.

BARBOSA, Yêda. **Dossiê 16: O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes**. Brasília: Iphan, 2016.

BARROS, José Flávio Pessoa de. **O banquete do rei...** Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.

BASTOS, Marco Toledo. Medium, media, mediação e midiatização: a perspectiva germânica. *In*: MATTOS, Maria Ângela; JANOTTI JUNIOR, Jeder; JACKS, Nilda (orgs.). **Mediação e Midiatização**. Salvador: EDUFBA, p. 53-77, 2012.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e Folclore**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de idéias. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston e Chants Populaires du Brésil: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Música**, v. 28, n. 2, p. 305-330, 2015.

BINAZZI, Biancamaria; EVANGELISTA, Ronaldo. **Goma-Laca**: Cantos populares do Brasil de Elsie Houston. São Paulo: B. Binazzi, 2019.

BITTENCOURT, Circe. **Ensino de História**: fundamentos e métodos. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

BOLSONI, Miriam (org.). **Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935-1938**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo (CCSP), 2000.

BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BOTELHO, Angela Vianna; REIS, Liana Maria. **Dicionário Histórico Brasil**: Colônia e Império. Belo Horizonte: O Autor, 2001.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Decreto nº. 3.551, de 04 de agosto de 2000**. Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Brasília, DF. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em: 22 de jun. de 2019.

BRASIL. **Parecer nº 27/GR/DPI/Iphan**. Registro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais, Brasília, DF. Publicado em: 30 de set. 2009.

CAMPALAS, Carolina. Microconversaciones y microfísica del poder: la dimensión comunicativa de las políticas públicas y sociales en escenarios de transmediación *In*: CAMPALAS, Carolina (org.). GOSCIOLA, Vicente (org.). Renó, Denis (org.). **Narrativas Transmedia**. Entre teorías y prácticas. Catalonia: Universitat Oberta de Catalunya, v. 1, p. 103-116, 2014.

CAMPOS, Alexandre de Castro. *et al.* Comunidades tradicionais de geraizeiros no território brasileiro: formação, identidade e cultura. **Revista Observatório**, v. 6, n. 1, p. 1-20, 2020.

CAMPOS, Elza Pires de. **Revista da 29ª edição do Prêmio Rodrigo Melo de Andrade**. Brasília: Iphan, 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e maracá: o catimbó da Missão (1938)**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARLINI, Álvaro. Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. **Dissertação de mestrado**. Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994.

CARNEIRO, Edison. **A dinâmica do folclore**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CARSALADE, Flávio. “Bem”. *In*: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). **Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural**. 1ª. edição. Rio de Janeiro; Brasília: Iphan/DAF/Copedoc, 2016.

CARVALHO, Claudia Suely Rodrigues de. Preservação da arquitetura moderna: edifícios de escritórios no Rio de Janeiro construídos entre 1930-1960. **Tese de Doutorado**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Fábio dos Passos; LARSEN, Nathalia. Onze anos do registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais: um balanço das ações e gestão. *In*: ALENCAR, Rívia Ryker de; MORAIS, Sara Santos (org.). **Cadernos da Salvaguarda de Bens Registrados**, número 1 - Práticas de Gestão. Brasília: Iphan, p. 225-248, 2020.

CATELLI, Rosana Elisa. Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 2, n. 1, p. 145-155, 2013.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de. De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras: mudanças das práticas institucionais de guarda da cultura popular. São Paulo: **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação Ciências Sociais PUC/SP, 2016.

CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de; NASCIMENTO, Aurélio Eduardo do. **Caderneta Missão**. Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <
http://centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/> Acesso em: 30 de set. de 2020.

- CERQUEIRA, Vera Lúcia Cardim de; NASCIMENTO, Aurélio Eduardo do. **Missão de Pesquisas Folclóricas: cadernetas de campo (DVD)**. Centro Cultural São Paulo, 2010.
- CERTEAU. Michel de. **A escrita da história**. São Paulo: Forense Universitária, 2000.
- CHANG, Zulay Jau Ting. A Full Catalogue and Analysis of Photographs and Photogravures by Robert J. Flaherty at the Art Gallery of Ontario. **Dissertação de mestrado**. Ryerson University/Art Gallery of Ontario, Canadá, 2010.
- CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio**. Tradução: Teresa Castro, Lisboa: Edições 70, 2000.
- CINEMA Paradiso**. Direção: Giuseppe Tornatore. Produção: Franco Cristaldi. Roma: Cristaldifilm, 1988, DVD.
- CLUBE da Esquina 2. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68504/clube-da-esquina-2-1978>>. Acesso em: 29 de abr. 2021.
- COELHO, Rafael Franco. Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico. **Revista Comunicación**, n.10, vol. 1, p. 755-766, 2012.
- COMAR, Michelle. **Imagens de Ébano em Altares Barrocos: as irmandades leigas de negros em São Paulo (séculos XVIII-XIX)**. Tese de Doutorado. Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2008.
- CORALINA, Cora. **Ao Leitor. Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**. 1a. edição digital. São Paulo: Global Editora, 2012.
- COSTA, Luciana Alves da. Sequência Didática: alguma leitura de Carlos Drummond de Andrade. *In: MOURA, Murilo Marcondes de (org.). Cadernos de Leituras: Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 123-145, 2012.
- COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: cinema e literatura na obra de Jean-Luc Godard**. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- CRUZ, Jéssica. Documentários florescem com impacto social e interatividade na América Latina – entrevista com Arnau Gifreu. **Rede de Jornalistas Internacionais**, Jornalismo Multimídia, 20 de mar. 2019. Disponível em: <<https://ijnet.org/pt->

[br/story/document%C3%A1rios-florescem-com-impacto-social-e-interatividade-na-am%C3%A9rica-latina](https://www.folha.uol.com.br/story/document%C3%A1rios-florescem-com-impacto-social-e-interatividade-na-am%C3%A9rica-latina)>. Acesso em: 09 de jun. 2021.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. Folkmídia. VI Conferência Brasileira de Folkcomunicação/Rede FolkCom/Cátedra Unesco - **ANAIS**. Campos de Goytacazes/RJ: Faculdade de Filosofia de Campos, 2003.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DIAS, Paulo Gustavo Watari; OLIVEIRA, Luís Alexandre de. Desenvolvimento de um jogo do gênero running brasileiro. **5ª Jornada Científica e Tecnológica da FATEC de Botucatu**, São Paulo, 2016.

DODEBEI, Vera; GOUVEIA, Inês. Memória do futuro no ciberespaço: entre lembrar e esquecer. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, vol. 9, n. 5, p. 1-11, 2008.

DODEBEI, Vera. Patrimônio e memória digital. **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, vol. 5, n. 8, p. 1-15, 2015.

DODEBEI, Vera. Repositórios Institucionais: por uma memória criativa no ciberespaço. *In*: SAYÃO, Luís, *et al.* (orgs.). **Implantação e gestão de repositórios institucionais**: políticas, memória, livre acesso e preservação. Salvador: EDUFBA, p. 83-106, 2009.

DOMINGOS, Adenil Alfeu. A notícia: o storytelling informativo na era cívica. *In*: VENTURA, Mauro de Souza (org.). **Processos midiáticos e produção de sentido**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 47-65, 2011.

EGAN, Timothy; BICALHO, Charles Antônio de Paula. Moving Pictures – 1913-1915. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, 1 nov p. 35-42, 2016.

ESCOBAR, Herton. Incêndio no Museu Nacional reforça necessidade de digitalizar acervos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2018, Geral. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,incendio-no-museu-nacional-reforca-necessidade-de-digitalizar-acervos,70002491954>>. Acesso em: 10 de jul. de 2020.

FALCI, Carlos Henrique. **Por uma narrativa hipertextual**. *In*: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM), Salvador, Bahia, 2002.

FANINI, Angela Maria Rubel. Representações da tecnologia em alguns poemas da literatura brasileira. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 15, n. 01, 2010.

FERREIRA, Mirian Rejane Guimarães. Os trabalhadores da Comissão Rondon: violência, esquecimento e silêncio nos caminhos do telegrafo (1907-1915). **Dissertação de mestrado**. Departamento de História. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal de Mato Grosso, 2007.

FILHO, Francisco Humberto Cunha. Direitos culturais no Brasil: dimensionamento e conceituação. *In*: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (orgs.). **Bens Culturais e Direitos Humanos**. São Paulo: Edições Sesc, p. 27-35, 2015.

FLAHERTY, Robert; FLAHERTY, Frances Hubbard. **My Eskimo Friends: Nannok of The North**. Garden City, New York: Doubleday, Page & Company, 1924.

FONSECA, Cláudia Damasceno. **Arraiais e vilas d`el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FRANCO, José Luiz de Andrade. Patrimônio Cultural e Natural, direitos humanos e direitos da natureza. *In*: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (orgs.). **Bens Culturais e Direitos Humanos**. São Paulo: Edições Sesc, p. 155-184, 2015.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena**. Brasília: Abravideo, 2009.

FREIRE, Marcius. Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. **Revista Famecos**, n. 28, p. 107-114, 2005.

FREITAS, Thiago Corrêa de. *et al.* Sinos: Física e música fundidas em bronze. **Revista Brasileira de Ensino de Física a**, v. 37, n. 2, p. 1-13, 2015.

GIDDENS, Anthony, PIERSON, Christopher. **Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções da radioescola em Roquette-Pinto. São Paulo: **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação em Educação, FEUSP, 2008.

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermidiáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11-23, 2020.

- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. O toque dos sinos em Minas Gerais: materialidade e práticas sociais. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, vol. 6, n. 11, p. 84-94, 2017.
- GOMES, Flávio. O cotidiano de um escravo. **Folha de S. Paulo**, Mais! 24 de ago. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2408200306.htm>>. Acesso em: 30 de abr. 2021.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES, Marco Antonio. O sorriso de *Nanook* e o cinema documental e etnográfico de Robert Flaherty. **Sociologia & Antropologia**. vol. 9 n. 2, p. 543-575, 2019.
- GONSALES, Patrícia Cecília. A missão de pesquisas folclóricas realizada pelo departamento de Cultura de São Paulo na gestão de Mário de Andrade (1934-1938) e sua contribuição para a cultura popular. **Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades**. v. 01, n. 07, p. 54-67, 2013.
- GOSCIOLA, Vicente. **Narrativa transmídia: conceituação e origens**. In: CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente. Narrativa transmedia: entre teorías y prácticas. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, p. 7-14, 2012.
- GOSCIOLA, Vicente. Narrativa transmídia: conceituação e origens. In: CAMPALAS, Carolina (org.). GOSCIOLA, Vicente (org.). Renó, Denis (org.). **Narrativas Transmedia**. Entre teorías y prácticas. Catalunya: Universitat Oberta de Catalunya, v. 1, p. 7-14, 2014.
- GOSCIOLA, Vicente. **Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas**. 3ª edição. São Paulo: Senac, 2010.
- GOULART, Paloma; CARDOSO, Alexandre. Patrimônio Cultural Imaterial e direitos culturais: sentidos do discurso. **Teoria e Sociedade**. n. 21, jan-jun, p. 95-117, 2013.
- GUEDES, Maria Tarcila Ferreira; MAIO, Luciana Mourão. “Bem cultural”. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). **Dicionário Iphan de Patrimônio Cultural**. 2ª edição. Rio de Janeiro, Brasília: Iphan/DAF/Copedoc, 2016.
- GUIMARÃES, Luiza Angélica Paschoeto. Memória, Educação e Folclore: o pensamento de professores e folcloristas ao movimento folclórico brasileiro da década de 1950. **Revista Episteme Transversais**, v.2, n.1, p. 25-37, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HOHLFELDT, Antonio. Os estudos sobre a hipótese de agendamento. **Revista Famecos**, v. 4, n. 7, p. 42-51, 1997.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)**. Brasília, 2000. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/>>. Acesso em: 30 de set. 2020.

IUSKOW, Cristina. Brasilidade e embelezamento: o canto orfeônico e a assepsia dos gestos corporais. **Dissertação de mestrado**. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2013.

JENKINS, Henry. **Transmedia 202: Further Reflections**, 2011. Disponível em: <http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. Acesso em: 02 de março de 2021.

JORDAN, Pierre. **Cinéma Cinema Kino**. Marseille: Musées de Marseille - Images en Manoeuvres Editions, 1992.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, UERJ, n.1, p. 11-22, 1995.

LEE, Peter. Por que aprender História? **Educar em Revista**. n. 42, p. 19-42, 2011.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do ocidente medieval**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

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

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose**: uma viagem pelo imaginário grego. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LEMOS JR, Urbano. A linguagem audiovisual em vídeos educativos da Univesp TV. **Dissertação de mestrado**. Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2013.

LEMOS JR, Urbano; GOSCIOLA, Vicente. Limites e possibilidades na preservação do patrimônio cultural brasileiro: uma conversa com Kátia Bogéa, presidente do Iphan. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, v. 12, n. 3, p. 86-96, 2018.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÉVY, PIERRE **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço.** 4ª edição. São Paulo: Loyola, 2007.

LIMÓN, Raúl. Conhecimento medicinal indígena se extingue sem deixar rastro. **El País Brasil, Ciência**, 11 de jun. 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/ciencia/2021-06-11/conhecimento-medicinal-indigena-se-extingue-sem-deixar-rastro.html>>. Acesso em: 18 de jun. 2021.

LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e Galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 20, n. 57, p. 143-177, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de; CASTILHO, Fernanda. Recepção transmídia: perspectivas teóricometodológicas e audiências de ficção televisiva online. **Galáxia**, n. 39, p. 39-52, 2018.

LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação.** São Paulo: Editora Unesp, 1999.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A disseminação da tradição e a preservação da memória coletiva na era digital. **Liinc em Revista**, v. 11, n. 1, p. 14-27, 2015.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A racionalização das tradições na modernidade: o diálogo entre Anthony Giddens e Jürgen Habermas. **Revista Trans/Form/Ação**, Marília, v. 36, p. 245-258, 2013.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia.** São Paulo: Editora Unesp, 2010.

LUZ, Angela Ancora. **Rugendas: um cronista viajante.** Caixa Cultural, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.caixacultural.com.br/cadastrdownloads1/Rugendas%20-%200%20Cronista%20Viajante.pdf>>. Acesso em: 05 de mai. 2021.

MACGREGOR, Neil. **A História do Mundo em 100 objetos.** Rio de Janeiro: Editora Instríseca, 2013.

MACHADO, Jurema. Apresentação. *In*: BARBOSA, Yêda. **Dossiê 16: O Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais: tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.** Brasília: Iphan, 2016.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Ouro Preto entre antigos e modernos: a disputa em torno do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante as décadas de 1930 e 1940. **Anais do Museu Histórico Nacional**, v. 33, p. 190-208, 2001.

MAGALHÃES, Amilcar Armando Botelho de. **Pelos sertões do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/279/1/195%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2021.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Pensar grande o patrimônio cultural. **Revista Lua Nova**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 62-67, 1986. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451986000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 19 de abr. 2021.

MAGNONÍ, Antonio Francisco; MIRANDA, Giovani Vieira. Novas formas de comunicação no século XXI: o fenômeno da cultura participativa. **Conexão: Comunicação e Cultura**, v. 23, p. 103-120, 2013.

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos médios de comunicación: la imagen en la era digital**. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2006.

MANSUR, Marcia; THOMÉ, Marina. “O Som dos Sinos” – uma experiência com o uso de novas mídias para promoção do patrimônio imaterial. **PROA – Revista de Antropologia e Arte**, Unicamp, v. 1, n. 9, p. 329, 330, 2019.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1972.

MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi. A pesquisa em televisão e vídeo: um panorama da produção científica no NP Comunicação Audiovisual da Intercom. *In*: VENTURA, Mauro de Souza (org.). **Processos midiáticos e produção de sentido**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 29-46, 2011.

MEZZOMO, Leocádia; ZAMBIASI, Teresinha; ZAMBIASI, Mário José. **São Carlos Borromeo**. Porto Alegre: Centro de Estudos Migratórios Cristo Rei (CEMCREI), 2009.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e Transformação. 2ª edição. São Paulo: Summus, 2004.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p. 203, 221, 2000.
- MOREIRA, Corina Rodrigues. **Entendendo os Sinos**. Belo Horizonte: Iphan MG, 2018.
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. 3ª. edição. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- MOURA, Roberto. A Bela Época. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **História do Cinema Brasileiro**. 2ªedição. São Paulo: Arte, 1990.
- MOURA, Tavinho; BRANT, Fernando. **Paixão e Fé**. Niterói, Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.
- MOURA, Tavinho. Tavinho Moura: um artista exerce seus alumbramentos. *In*: MARQUES. Fabrício. **Revista Suplemento Literário de Minas Gerais**. Edição 1367, Secretaria de Estado de Cultura de MG, jul/ago. 2016.
- MUCHAVISOY, Jamioy; NARCISO, José. Los saberes indígenas son patrimonio de la humanidad. **Nómadas**, n. 7, p. 64-72, 1997.
- NANOOK of the North**. Direção: Robert Flaherty. 1h 18min. Produção: Revillon Frères, Canadá, 1922.
- NATAL, Caion Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 161-186, 2016.
- NATAL, Caion Meneguello. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas do Brasil. **Revista História Social**. Campinas, n. 13, p. 197-207, 2007.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventário e Patrimônio Cultural no Brasil. **História**, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 257-268, 2007.
- NORONHA, Jurandyr. **Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro: 1896 a 1936: do nascimento ao sonoro**. Rio de Janeiro: Editora EMC, 2008.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. **Illuminuras**, v. 13, n. 31, p. 11-29, 2012.

NOVAES, Sylvia Caiuby; CUNHA, Edgar Teodoro da; HENLEY, Paul. The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of Rituais e Festas Borôro (1917). **Visual Anthropology**, 30:2, p. 105-146, 2017.

O Corcunda de Notre Dame. Direção: Wallace Worsley. Estados Unidos: Universal Pictures, 1923, DVD.

OLIVEIRA, Marcelo Pires de. Folkcomunicação: Seção 5. *In:* CASTRO, Daniel; MELO, José Marques de. (org.). **Panorama da Comunicação e das Telecomunicações no Brasil.** 1ª edição. Brasília: IPEA, v. 2, p. 185-190, 2012.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. “Viagem Etnográfica” ao Nordeste do Brasil: a crítica cultural de Mário de Andrade. **Imburana-** Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Nort-RioGrandenses/UFRN. n. 4, jul./dez., p. 104-117, 2011.

O Pagador de Promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. São Paulo: Cinedistri, 1962, DVD.

O Pagador de Promessas. *In:* **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392308/o-pagador-de-promessas>>. Acesso em: 21 de abr. 2021.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo.** Coleção Estudos Museológicos, Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014.

PAIVA, José Maria de. Catequese dos índios e imposição cultural – Brasil, século XVI. **Revista Comunicações**, ano 9, n. 2, p. 17-36, 2002.

PELEGRINI, Sandra. O patrimônio cultural no discurso e na lei: trajetórias do debate sobre a preservação no Brasil. **Patrimônio e Memória**, Unesp, São Paulo, v. 2, n.2, p. 54-77, 2006.

PENAFRIA, Manuela. O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. **Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI**, abril de 2004.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da Antropologia Visual. **BIB.** Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 48, p. 91-116, 1999.

PEREIRA, Cassia Farnezi. Vida religiosa e mudanças sociais no Distrito Diamantino nos séculos XVIII e XIX. *In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* (ANPUH), São Paulo, julho 2011.

PEREIRA, Joyce Kimarce do Carmo; DEBORTOLI, José Alfredo Oliveira. O Toque dos Sinos de São João Del-Rei: uma análise das manifestações culturais. *Revista Licere*, v. 23, n. 2, p. 440-479, 2020.

PIAULT, Marc-Henri. *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra, 2002.

PINK, Sarah. Agendas interdisciplinares na pesquisa visual: reposicionando a antropologia visual. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. UERJ, n. 21, p. 61-85, 2005.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 35, p. 13-32, 2017.

PINTO, Álvaro Vieira. Teoria da Cultura. *Ciência e Existência: problemas filosóficos da pesquisa científica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

PIRES, Maria Coeli. Simões. A proteção do patrimônio cultural como contraponto à desterritorialização. *In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra (orgs.). Bens Culturais e Direitos Humanos*. São Paulo: Edições Sesc, p. 59-72, 2015.

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

PRYSTHON, Ângela. Distintos cosmopolitismos: Mário de Andrade e Oswald de Andrade. *Revista Gragoatá*, n. 12, p. 145-159, 2002.

QUEIROZ, Christina. Bororo na tela: Pesquisadores propõem que filme da Comissão Rondon, rodado em 1916, teria sido o primeiro documentário etnográfico. *Revista Pesquisa Fapesp*. Edição 255, maio, p. 80-85, 2017.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. *In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (org). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, p. 51-74, 2012.

- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é documentário?** São Paulo: Senac, 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (orgs.). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- RANGEL, Jorge Antonio. **Edgar Roquette-Pinto**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife: Editora Massangana, 2010.
- REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. **Cadernos de História**, v. 8, n. 10, p. 11-23, 2006.
- RENÓ, Denis. **Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir**. 1ª. edição. Tenerife: Editora Universidad de La Laguna, 2011.
- RENÓ, Denis. Diversidade de modelos narrativos para documentários transmídia. **Doc Online**, n. 14, p. 93-112, agosto de 2013a.
- RENÓ, Denis. Interfaces e linguagens para documentário transmídia. **Journal of Communication**. Monográfico 2, v.6, p. 211-233, 2013b.
- RENÓ, Denis. O documentário transmídia: como produzir. **Revista Latino-americana de Jornalismo**, ano 2, vol. 2, n. 2, p. 191-211, 2015.
- RENÓ, Denis; RENÓ, Luciana. Mídia e desenvolvimento social no documentário transmídia. **REBEJ – Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo**, v. 4, n. 14, p. 65-84, 2014.
- RESENDE, Vitor Lopes. **A narrativa transmidiática: conceitos e pequenas dissonâncias**. *In*: VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura (ABCiber), Curitiba, Paraná, 2013.
- RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Palestra proferida na **Conferência Internacional Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism**; Budapeste, Hungria, 2003.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**, volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- RITUAIS e festas bororo**. Direção: Luiz Thomaz Reis. 20 min. Produção: Conselho Nacional de Proteção dos índios, Brasil, 1917.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. Cidade narrada, tempo vivido: estudos de etnografias da duração. **Revista Rua**, n. 16, v. 01, p. 01-24, 2010.

- ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Rondonia: anthropologia-ethnographia**. 1ª. edição. Rio de Janeiro: Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro, 1917.
- RUFFINELLI, Jorge. **América Latina em 130 documentários**. São Paulo: É Realizações, 2017.
- SAAD, Elizabeth; RAPOSO João. Prosumers: cocriadores colaboradores e influenciadores. **Revista Comunicare**, vol. 17, p. 114-130, 2017.
- SABBATINI, Marcelo. A Folkcomunicação na era da convergência midiática digital: da folksonomia às narrativas folkmidiáticas transmídia. **Anuário Unesco/Methodista de Comunicação Regional** (Impresso), v. 15, p. 41-54, 2011.
- SANDRONI, Carlos. Missão de Pesquisas Folclóricas: Música Tradicional do Norte e Nordeste, 1938. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 46, p. 275-277, 2008.
- SANT'ANNA, Márcia Genésia. **Certidão de Registro número sete: Ofício de Sineiro**, Serviço Público Federal, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 03 de dez. 2009.
- SANT'ANNA, Márcia Genésia. **Certidão de Registro número oito: Toque dos Sinos de Minas Gerais**, Serviço Público Federal, Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 03 de dez. 2009.
- SANTOS, Leandra Alves dos. O romance europeu do século XIX: uma leitura de *Notre-Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo e *A Tale of Two Cities* (1859) de Charles Dickens. **Tese de Doutorado**. Departamento de Estudos Literários. Unesp: Araraquara, 2011.
- SANTOS, Luan. Das missas às revoltas: conheça um pouco da história dos sinos. **Jornal Correio 24 horas**, Salvador, 11 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/das-missas-as-revoltas-conheca-um-pouco-da-historia-dos-sinos/>>. Acesso em: 02 de jun. 2021.
- SANTOS, Rita de Cássia Melo. No “Coração do Brasil”: Roquette Pinto e a Expedição à Serra do Norte (1912). **Dissertação de Mestrado**. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- SCOLARI, Carlos Alberto. Narrativas Transmídia: consumidores implícitos, mundos narrativos e branding na produção de mídia contemporânea. **Parágrafo**, v. 3, n. 1, p. 7-20, 2015.

SILVEIRA, Sérgio Amadeu. Mobilização colaborativa, cultura hacker e a teoria da propriedade imaterial. In: Vicente Macedo de Aguiar. (org.). **Software livre, cultura hacker e ecossistema da colaboração**. 1.edição. São Paulo: Momento Editorial, v. 1, p. 189-269, 2009.

SOARES, Sérgio José Puccini. Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção. **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Unicamp, 2007.

SOUZA, Luciana Cristina. Sem torno, nem forno: o processo de institucionalização da categoria imaterial do patrimônio e o caso das Paneleiras de Goiabeiras (1936-2013). **Dissertação de mestrado**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2016.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Retratos da nação: os ‘tipos antropológicos’ do Brasil nos estudos de Edgard Roquette-Pinto, 1910-1920. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 7, n. 3, p. 645-669, 2012.

SOUZA, Vanessa Taveira. Os Passos da Paixão: tipologia dos “Passos de Rua” inseridos no cenário urbano nas cidades mineiras de São João del-Rei e Tiradentes. **Revista Imagem Brasileira**, 09, p. 164-169, 2018.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas**. Campinas: Editora Papirus, 2001.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 18, n. 1, p. 191-223, 2011.

TACCA, Fernando de. Rituais e Festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. **Revista de Antropologia - USP**, São Paulo, v. 45, n.1, p. 187-219, 2002.

TEIXEIRA, Edvaldo Rogério Santos. Folkcomunicação e os estudos da devoção religiosa como manifestação comunicacional com o sagrado. **Dissertação de mestrado**. Faculdade de Comunicação, Universidade Metodista de São Paulo, 2013.

TOFFLER, Alvin. **A Terceira Onda**. 25ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 1980.

TOMAIN, Cássio dos Santos. O documentário e sua “intencionalidade histórica”. **Doc on-line**, n. 15, p. 11-31, 2013.

- TONI, Flávia Camargo. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular em Praga 1928. **Debates** – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música 17, p. 172-196, 2016.
- TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. **Revista Usp**, São Paulo, n.77, mar/mai, p. 24-33, 2008.
- TONI, Flávia Camargo. O pensamento musical de Mário de Andrade. **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA/USP, 1990.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1997.
- UNESCO. **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. Paris: Unesco, 2003. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/en/convention>>. Acesso em: 09 de jun. 2021.
- VENDRAMINI, Maria do Carmo. Sobre os sinos nas igrejas brasileiras. **Musicae Sacrae Brasiliensis**. Roma: Urbaniana University Press, 1981.
- VERSUTI, Andrea Cristina; SILVA, Daniel David Alves da; LIMA, Daniella de Jesus. O potencial transmidiático de Harry Potter e suas fanfictions. *In*: CAMPALAS, Carolina (org.). GOSCIOLA, Vicente (org.). Renó, Denis (org.). **Narrativas Transmedia**. Entre teorías y prácticas. Catalunia: Universitat Oberta de Catalunya, v. 1, p. 165-180, 2014.
- WAIZBORT, Leopoldo Garcia. Fonógrafo. **Revista Novos Estudos Cebrap**, v.1, p. 27-46, 2014.
- WINER, Dov; ROCHA, Ivan Esperança. Europeana: um projeto de digitalização e democratização do patrimônio cultural europeu. **Revista Patrimônio e Memória** – Unesp, v.9, n.1, p. 113-127, 2013.

APÊNDICE A

**Desafios e possibilidades na preservação do Patrimônio Cultural
brasileiro: uma conversa com Kátia Bogéa**

DESAFIOS E POSSIBILIDADES NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO
CULTURAL BRASILEIRO

Uma conversa com Kátia Bogéa

Urbano Lemos Jr.¹
Vicente Gosciola²

RESUMO

Em entrevista, a historiadora Kátia Bogéa, presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), apresentou suas reflexões sobre os projetos, desafios e possibilidades na preservação do patrimônio cultural brasileiro. A superintendente, que está na instituição há mais de 30 anos, destacou a importância da preservação dos patrimônios culturais brasileiros e a necessidade do envolvimento das comunidades, produtoras e reprodutoras dos bens culturais, com instituições locais para uma preservação efetiva. Segundo ela, ouvir as comunidades é criar vínculos para o compromisso de salvaguardar o bem cultural registrado, contribuindo com as memórias, identidades e a cidadania.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio cultural, IPHAN, entrevista, Kátia Bogéa.

ABSTRACT

In an interview, the historian Kátia Bogéa, president of the Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN), presented her thoughts on the projects, challenges and possibilities in the preservation of Brazilian cultural heritage. The superintendent, who has been in the institution for more than 30 years, highlighted the importance of the preservation of Brazilian cultural heritage and the need to involve the producing and reproducing communities of cultural assets with local institutions for effective preservation. According to her, listening to communities is creating bonds for the commitment to safeguard the registered cultural good, contributing to memories, identities and citizenship.

KEYWORDS: cultural heritage, IPHAN, interview, Kátia Bogéa.

INTRODUÇÃO

A identidade costuma remeter à cultura, no sentido que o pertencimento de uma “cultura” forma uma identidade (individual e coletivamente) determinada.

Rosa Mari Ytarte

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente desenvolve pesquisa sobre cinema não ficcional, identidade cultural, digitalização de patrimônios imateriais e documentários transmídia.

² Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

Fundado em 13 de janeiro de 1937, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) completou 81 anos em janeiro deste ano. O órgão foi criado com o intuito de preservar o patrimônio cultural do Brasil em uma época em que o progresso “consubstanciado em extensas operações de modernização e embelezamento urbano” (PINHEIRO, 2017, p. 13) já era observado como ameaça a conjuntos arquitetônicos importantes. Foi idealizado por um grupo de intelectuais conduzido pelo escritor Mário de Andrade e pelo jornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade e foi pioneiro na preservação do patrimônio na América Latina. Hoje, é vinculado ao Ministério da Cultura

Para facilitar o acesso ao conhecimento dos bens nacionais, o IPHAN divide-os segundo as características de cada grupo: Patrimônio Material, Patrimônio Imaterial, Patrimônio Arqueológico e Patrimônio Natural. No entanto, o artigo 216 da Constituição Federal de 1988 conceitua “patrimônio cultural” como sendo “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”.

Para perquirir sobre a noção de bem cultural, Guedes (2016) cita a legislação de Haia (1907), que resultou, em 1954, em uma convenção específica para tratar da temática. Segundo as Convenções Internacionais, o bem cultural é:

Entendido como aquele bem que deve ser protegido, em virtude de seu valor e de sua representatividade para determinada sociedade. Convém lembrar que qualquer bem cultural pode ser elevado a uma determinada categoria de proteção legal, de acordo com uma determinada atribuição de valor, que passa então a fazer parte da lista dos bens culturais protegidos tanto em escala nacional quanto, em alguns casos, em escala mundial, dependendo de sua excepcionalidade, em diferentes categorias. (GUEDES, 2016).

No Brasil, o conceito de “bem cultural” passou por transformações ao longo do tempo. De acordo com Guedes (2016), até os anos 1970 o termo era utilizado no “sentido de bem protegido”. A partir de 1979, no entanto, a terminologia é repensada por Aloísio Magalhães, tendo como foco a cultura.

O conceito, portanto, passa a ter sua reelaboração no exercício das práticas de preservação a partir da proposta apresentada por Aloísio Magalhães e sua equipe na década de setenta, que inseriu a cultura no âmbito das políticas sociais. (Idem).

A autora destaca ainda que só a partir da década de 1980 “houve o reconhecimento por meio do Estado dos bens de natureza imaterial”. Por meio do artigo 216 da Constituição Federal, o IPHAN passou a proteger e promover, com maior afinco, os bens culturais do país, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras.

Segundo Franco (2015, p. 164), a noção de patrimônio está relacionada com “aquilo que é transmitido como herança”. Um processo social “constitutivo de memória e da identidade”, assegurando a perpetuação do patrimônio e uma “vontade social de criar conexões e fortalecer a ideia de pertencimento à nação e constituição de uma identidade nacional” (idem, p. 166). Na atualidade, o reconhecimento do patrimônio cultural é um ponto de partida “para compreender o seu papel e o seu significado nos processos de construção de identidades, que são subjacentes à formação de hegemonias e culturas nacionais, à construção de nações e, sobretudo, do pertencimento” (ARANTES, 2010, p. 53).

Desde junho de 2016, Kátia Bogéa assumiu a presidência do IPHAN com o objetivo de preservar, divulgar e fiscalizar os bens culturais brasileiros presentes em todos os estados. São diversas as atribuições do IPHAN, entre as quais estão a coordenação de projetos do Governo Federal (tais como a supervisão técnica da política da diversidade linguística; a fiscalização e o controle de saída de obras de arte do país e de negociantes de obras de arte e a gestão do patrimônio ferroviário valorado no Brasil), análises referentes ao Licenciamento Ambiental em áreas tombadas e gestão do patrimônio arqueológico, abrangendo 24 mil sítios arqueológicos cadastrados. A instituição ainda se concentra na salvaguarda dos bens imateriais, que inclui, até o momento, 41 bens registrados como Patrimônio Cultural do Brasil.

Na entrevista apresentada a seguir, Kátia Bogéa falou sobre a administração desses patrimônios, feita por meio de diretrizes, planos, instrumentos de preservação e relatórios que informam a situação dos bens, o que está sendo feito e o que ainda deve ser realizado. Bogéa atua há mais de 30 anos na instituição, na Superintendência do Instituto situada no Maranhão. É formada em História pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e especialista em historiografia nacional e regional. Na função de historiadora do IPHAN, realizou a pesquisa para o tombamento da Casa das Minas, Fortaleza de Santo Antônio, Fábrica Santa Amélia, imagem sacra de São Bonifácio e do Engenho Central de São Pedro, todos localizados no estado do Maranhão e reconhecidos como patrimônio da nação.

Durante a conversa, a presidente do IPHAN destacou os principais desafios e projetos da instituição. Segundo a superintendente, o processo de “salvaguarda efetiva decorre de processos de participação cidadã” e salientou “a ampliação do olhar do Instituto para a cultura amazônica e indígena”. Outro ponto levantado foi o tombamento, em 2009, do Toque dos sinos e do Ofício de Sineiro em nove cidades históricas de Minas Gerais, os quais foram registrados em dois livros: Saberes e Formas de Expressão³. Para a historiadora, é imprescindível “dar apoio a pautas específicas das comunidades tradicionais detentoras de bens imateriais”, criando condições para continuidade do bem e para que a “prática cultural seja transmitida para as demais gerações, se perpetuando no tempo”, ressaltou.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

No último mês de janeiro, o IPHAN completou 81 anos de sua fundação. Quais os principais avanços da instituição e de que forma o patrimônio cultural foi sendo reconhecido e protegido ao longo dessas oito décadas?

Kátia Bogéa

O IPHAN é uma das mais antigas instituições no Brasil e a primeira na América Latina a desenvolver uma política de preservação ao patrimônio cultural. Sua missão é preservar e salvaguardar os monumentos edificados, os sítios históricos, a criatividade aplicada na arte, os ofícios que se perpetuam, os costumes e tradições, a história ancestral. O Instituto tem atuado com excelência nessas últimas oito décadas, muitas vezes sobrevivendo a orçamentos restritivos, quadro de pessoal limitado e a incompreensão de gestões sobre o valor e importância de seu trabalho para que a construção histórica e cultural do Brasil não se perca.

³ De acordo com o IPHAN, os livros significam o local de registro de um determinado patrimônio imaterial. São eles: Livro de Registro de Saberes (reúne conhecimentos e modos de fazer de diferentes comunidades), Livro de Registro das Formas de Expressão (manifestações artísticas em geral), Livro de Registro das Celebrações (reúne os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social) e Livro de Registro de Lugares (os lugares são aqueles que possuem sentido cultural, tais como mercados, feiras, santuários e praças). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>>.

Desde a sua criação, em 1937, o IPHAN atua diretamente na preservação dos bens chamados históricos e artísticos nacionais. Para tanto, reforçou uma ideia de nacionalidade focada na valorização dos bens do período colonial, como, por exemplo, as cidades históricas de Minas Gerais e a obra de Aleijadinho, e na valorização dos bens modernistas, como o modernismo carioca e a obra de Oscar Niemeyer. Portanto, fortalecendo, por meio de exemplos, uma determinada identidade.

O Instituto nasceu de uma proposta desenvolvida por intelectuais como Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, que estavam comprometidos com o futuro do país e sua cultura. E foi se tornando, ao longo desses anos, uma forte e reconhecida instituição, defensora da cultura brasileira em todos os seus aspectos, que vão desde as edificações às diversas formas de manifestação artística, aos ofícios, costumes e tradições.

Atualmente, o IPHAN está em todo o território nacional, presente em 27 Superintendências Estaduais, 27 Escritórios Técnicos, dois Parques Nacionais e cinco Unidades Especiais (Centro Cultural Paço Imperial, Centro Lúcio Costa, Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e Centro Nacional de Arqueologia).

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

O patrimônio cultural manifesta-se de forma material e imaterial. Quais as particularidades e as diferenciações nas formas de registro, inventário e tombamento?

Kátia Bogéa

Quando foi criado, em 1937, o IPHAN focou sua atuação na proteção de bens móveis e imóveis de valor monumental, excepcional ou que fizessem referência a grandes marcos da chamada História Nacional. À época, percebia-se a necessidade de "salvar" tais bens, geralmente presentes em núcleos históricos de antigas cidades coloniais, e que foram alçados a símbolos da identidade nacional. Além dos monumentos e núcleos urbanos, também as chamadas "obras de arte de valor excepcional" estavam entre os bens protegidos pelo instrumento do tombamento. Este é o instrumento que preserva a materialidade de um bem. Sua intenção é, portanto, a permanência da matéria ao longo do tempo, conservando suas características essenciais. Como resultado de tal política, muitos bens culturais sobreviveram aos processos de urbanização e modernização ocorridos no país no decorrer dos anos de atuação do IPHAN.

Foi na Constituição Federal de 1988 que a dimensão imaterial do patrimônio ganhou maior vulto, quando se reconheceu a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, tirando o foco de uma história nacional única, para a ideia de diversidade cultural como base formadora da nacionalidade a partir do direito à diferença e da convivência e tolerância entre culturas distintas.

O Patrimônio Cultural Imaterial é constituído de referências culturais transmitidas de geração a geração, 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, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Nesse sentido, o IPHAN desenvolveu um instrumento de produção de saber acerca da multiplicidade de referências da cultura brasileira, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), e foi instituído o Registro como instrumento de reconhecimento dos bens culturais que se destacam nesse

contexto e sobre os quais o IPHAN, junto às comunidades detentoras de cada bem, atua na promoção e valorização.



FIGURA 1 – Kátia Bogéa, presidente do IPHAN, fala sobre a preservação do patrimônio cultural.

Fonte: acervo IPHAN.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Quais são os desafios para a salvaguarda de um patrimônio cultural imaterial brasileiro?

Kátia Bogéa

O objetivo da salvaguarda de bens registrados é construir meios para a política participativa dos atores sociais diretamente envolvidos na produção e reprodução do bem cultural em questão (detentores) e as instituições parceiras. Trata-se de política orientada para aumentar a participação democrática dos detentores dos bens culturais na formulação, planejamento, execução e no acompanhamento de políticas de preservação do patrimônio cultural e, com isso, promover o alcance da sustentabilidade cultural dos Patrimônios Culturais do Brasil. Buscam-se desenvolver programas e projetos que tenham sido formulados com a participação efetiva dos segmentos sociais diretamente envolvidos com o bem cultural registrado, articulando instituições privadas com entes governamentais municipais e estaduais.

Um princípio basilar dessa política é o de que a salvaguarda efetiva decorre de processos de participação cidadã. Na prática, isso significa apoiar e fomentar instâncias de diálogo entre Estado e sociedade (junto aos poderes executivo e legislativo) que possibilitem não apenas a coleta de demandas da sociedade, mas, principalmente, a construção coletiva e negociada de soluções frente a ameaças e problemas que afetam a continuidade das práticas culturais.

O apoio e o fomento a esses espaços de diálogo e concertação têm sido um grande desafio, principalmente porque não existe, no Brasil, um Sistema de Patrimônio onde os papéis das várias

instâncias e os princípios das políticas patrimoniais estejam claramente definidos junto a Estados e municípios.

O segundo maior desafio tem sido fazer com que órgãos governamentais cumpram o seu dever constitucional de proteger o patrimônio cultural. No caso do Patrimônio Cultural Imaterial, essa proteção por parte do Estado se dá por meio da ampla difusão da importância e do valor desses bens culturais e por meio da defesa a qualquer tipo de ameaça que afete a continuidade da prática cultural, a transmissão dos valores e saberes associados a essas tradições ou mesmo aos mestres, brincantes e detentores de saberes tradicionais que mantêm vivas essas tradições.

Essas ameaças vão desde a banalização de elementos sagrados de determinados grupos culturais devido à sua utilização indiscriminada como “símbolo étnico” em produtos comerciais voltados para turistas e visitantes (processos comumente denominados como “folclorização” da prática cultural) até a pressão mercadológica sobre formas de produção tradicionalmente voltadas para o atendimento de escalas locais ou regionais e que, em contextos de modernização, passaram a ser impactadas pelas demandas de um mercado que opera a partir da lógica industrial.

Assim, por exemplo, os queijos tradicionais de regiões mineiras precisam atender exigências sanitárias idênticas a de grandes indústrias. Há, ainda, as mulheres indígenas do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, no Amazonas, que têm tido dificuldades para manter suas roças tradicionais em um contexto de desestruturação do sistema cultural de circulação e consumo de sua produção (êxodo para a cidade, mudança nos hábitos alimentares, desestruturação das formas tradicionais de transmissão de saberes). Os casos são vários.

O IPHAN ainda tem como desafio manter uma estrutura adequada para fortalecer a promoção dos bens registrados, inclusive atuando junto a outros órgãos cujas políticas públicas afetam as dinâmicas de bens culturais registrados. Outro desafio é estruturar política para o fomento à estruturação de Centros de Referência no território de ocorrência dos bens, espaços não apenas de difusão cultural, mas também de articulação dos detentores, que devem participar ativamente da gestão desses espaços. Hoje alguns espaços já possuem essa função, como o Paço do Frevo, Centro de Documentação Wajãpi, Museu do Samba no Rio de Janeiro e Casa do Samba em Santo Amaro.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Qual a importância do tombamento de um patrimônio cultural?

Kátia Bogéa

O tombamento é uma ação de reconhecimento de um bem material como parte do Patrimônio Cultural Brasileiro, ou seja, é um reconhecimento do Estado de que esse bem tem relevância nacional. A partir do tombamento, e como consequência dele, o IPHAN passa a ter responsabilidade no acompanhamento da preservação do bem. Contudo, a responsabilidade pela conservação continua sendo dos proprietários. Isso vale para qualquer bem tombado, seja de uso público ou privado.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Até 2017, foram registrados 41 bens imateriais. Quais os projetos futuros da instituição para a salvaguarda de bens intangíveis?

Kátia Bogéa

Em novembro de 2017, foi realizado o II Seminário de Fortaleza. Nesse evento, técnicos, gestores, acadêmicos e membros da sociedade civil reuniram-se para discutir os desafios e perspectivas para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial e foi gestada a II Carta de Fortaleza⁴, a exemplo da que foi cunhada em 1997, quando da ocorrência do primeiro seminário dessa natureza que, em grande parte, deu origem à política que o IPHAN executa hoje na seara do patrimônio imaterial. A consulta desse documento, disponível no portal do IPHAN, dá um amplo panorama do que está sendo pensado para o futuro da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural.

Dentre os diversos pontos destacados no decorrer desse seminário e sintetizados na II Carta de Fortaleza, cabe ressaltar que o IPHAN vem buscando a divulgação da política de salvaguarda, com a intenção de informar a população sobre a importância de salvaguardar seu patrimônio e de sensibilizar as demais instituições que têm o potencial de atuar junto ao Instituto para manter vivo o Patrimônio Cultural do Brasil. O IPHAN tem a intenção de ramificar a salvaguarda dos bens intangíveis não apenas em suas Superintendências Estaduais, mas em outras instituições públicas e da sociedade civil.

Além disso, este é o ano em que estamos desenvolvendo, marcadamente, ações voltadas para o fortalecimento do patrimônio na região Norte do país. Esta é uma região onde a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial contribuiu fortemente para a intensificação das atividades voltadas para o patrimônio cultural e para a ampliação do olhar do Instituto para a cultura amazônica e indígena.

O IPHAN também vem buscando, na seara do patrimônio cultural, dar apoio a pautas específicas das comunidades tradicionais detentoras de bens culturais imateriais, como é hoje, por exemplo, o enfrentamento das baianas de acarajé à intolerância religiosa.



FIGURA 2 - De acordo com Bogéa, os projetos futuros do IPHAN contemplam a região Norte do país. Local: Centro de Manaus e Teatro Amazonas (AM). Fonte: acervo IPHAN.

⁴ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta_de_Fortaleza_II_formatada.pdf>.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Como a sociedade pode contribuir para a preservação de um patrimônio imaterial?

Kátia Bogéa

Em qualquer ação de inventário, documentação e salvaguarda de bens culturais é fundamental a participação das pessoas que identificam aquela tradição cultural como sua. Somente com o envolvimento dessas pessoas e com a parceria de instituições locais é possível pensar numa preservação que seja realmente eficaz.

O Decreto 3551/2000 que institui a Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial já prevê a participação social desde os processos de Registro, que devem contar com a anuência das comunidades produtoras e reprodutoras dos bens culturais sobre os quais incidem o trabalho desenvolvido no IPHAN. Essa é uma forma de ouvir as comunidades detentoras e criar vínculos para o compromisso de salvaguardar o bem cultural registrado, que é do Estado, das comunidades detentoras e dos demais atores da sociedade civil.

Muitas vezes essa forma de contribuição pode ser simples e cotidiana: ensinar aos nossos filhos o valor dos bens culturais; procurar conhecer e valorizar nossos mestres e artistas locais; envolver-se, direta ou indiretamente, na luta pela preservação dos patrimônios ameaçados de desaparecimento; acompanhar as ações dos órgãos governamentais em prol da preservação das manifestações culturais locais; entrar em contato com os agentes governamentais, propor, sugerir; conhecer as associações civis que existem no lugar onde moramos e procurar saber se estas associações se preocupam com o patrimônio. Ir além: formar uma associação, reunir um grupo de amigos, falar, discutir, informar-se, ajudar a divulgar informações, ou mesmo submeter projetos e ações a editais de apoio e fomento ao Patrimônio Cultural, como o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, o PNPI.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Em 2009, o Toque dos sinos e o Ofício de Sineiro foram considerados patrimônio cultural em nove cidades históricas de Minas Gerais, sendo registrados em dois livros: Saberes e Formas de Expressão. Qual a importância desse registro para essas comunidades e também para o Brasil?

Kátia Bogéa

O Registro, em si, já é uma ação que demonstra o reconhecimento do bem cultural como uma referência para a história, memória e identidade brasileira. Isso ressignifica a forma como o poder público vai atuar junto à comunidade para o fomento à sua sustentabilidade e promove, indiretamente, outro olhar da comunidade detentora de um bem sobre seu patrimônio. A partir daí, ações são feitas para apoiar a produção e reprodução do bem cultural, para apoiar a comunidade para que se criem as condições para continuidade do bem, para que a prática cultural seja transmitida para as demais gerações, perpetuando-se no tempo.

Ações desse cunho foram desenvolvidas em São João del-Rei, Tiradentes, Serro, Diamantina, Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Sabará e Congonhas, para estruturação do Plano de Salvaguarda do Toque dos Sinos em Minas Gerais e eleição do Comitê Gestor que representa a comunidade na execução de seu Plano de Salvaguarda. Além disso, o título de Patrimônio Cultural do Brasil cria, para a comunidade, a possibilidade de articulação com outras instituições públicas, buscando sua manutenção, uma vez que o reconhecimento do Estado e a documentação produzida no processo de Registro proporcionam uma base sólida para essas articulações.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

A história dos sinos remete à tradição católica barroca no Brasil. Há conhecimento da importância dos sinos enquanto manifestação cultural em outro país?

Kátia Bogéa

Quando surgiu a necessidade de restauração dos sinos em São João del-Rei, em Minas Gerais, entre 2010 e 2011, a conservação e restauração de sinos feita na Espanha, por exemplo, foi uma relevante fonte de estudos para que o IPHAN orientasse suas ações. Houve adaptações, haja vista que os sinos de São João del-Rei foram feitos aos moldes de sinos portugueses e possuem suas particularidades. A presença dos sinos enquanto uma referência cultural certamente não ocorre apenas no Brasil, se considerarmos o quanto a religião católica se difundiu no mundo associada às missões de colonização de outros povos em todo o mundo.

No entanto, não temos informações institucionais sobre como o Estado, em outros países, lida com a questão dos sinos para além de algumas experiências de restauro. Além disso, no Brasil, nossas ações voltam-se não apenas para os sinos enquanto bens móveis que constituem patrimônio material, mas também ao Ofício de Sineiro e Toques dos Sinos em Minas Gerais. Não conhecemos outras ações para salvaguarda do patrimônio que privilegie o elemento humano no contexto cultural que envolve os sinos, embora possa ocorrer.



FIGURA 3 – Desde 2009, o Toque dos sinos e o Ofício de Sineiro são considerados patrimônio cultural. Local: Ouro Preto (MG).

Fonte: acervo IPHAN.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

E quais são as influências externas no registro do patrimônio imaterial?

Kátia Bogéa

O Brasil é signatário da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (Convenção do Patrimônio Mundial), desde 1977, e o IPHAN é o representante brasileiro para as ações internacionais na área de preservação desse patrimônio. A Convenção foi aprovada durante a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), reunida em Paris, em outubro e novembro de 1972.

Anos depois, o modelo brasileiro de salvaguarda foi uma das importantes inspirações do processo de formulação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, em 2003, na qual o Brasil teve ampla participação. Esse foi o marco internacional para valorização e promoção do patrimônio imaterial e foi ratificado pelo Brasil em 2006.

Para divulgar os fundamentos básicos sobre a ideia de patrimônio mundial e os procedimentos necessários para a apresentação de candidaturas, o IPHAN produziu a Cartilha do Patrimônio Mundial, na qual estão as categorias de bens estabelecidas pela Convenção, os critérios de avaliação em vigor, os passos para o desenvolvimento dessas candidaturas, entre outras informações. Representando o Patrimônio Cultural Brasileiro, 12 bens culturais materiais figuram na Lista do Patrimônio Mundial Cultural, 7 na Lista do Patrimônio Mundial Natural e 1 na Lista do Patrimônio Mundial Cultural e Natural. O Brasil também tem 5 bens culturais imateriais inscritos na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade e 1 bem cultural imaterial inscrito na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial que Requer Medidas Urgentes de Salvaguarda.

Para além dos bens reconhecidos internacionalmente, o Brasil vem atuando na região do Mercosul, na América do Sul, em países da América Central, especialmente em El Salvador, México e Panamá. Na África, há parcerias com Angola, Benim, Cabo Verde, Moçambique e Nigéria. Na Europa, os acordos vigoram com Espanha, França e Holanda. Esse é um aprendizado mútuo entre as nações, no qual a expertise do Brasil na gestão do patrimônio tem sido de grande utilidade.

Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola

Em sua opinião, qual a importância de preservar saberes específicos de uma determinada comunidade?

Kátia Bogéa

A importância de preservar saberes – aqui entendido de modo amplo – de uma comunidade se dá, de início, pelo cumprimento daquilo que nossa Constituição, em seus artigos 215 e 216, determina como papel do Poder Público frente à necessidade de garantir o exercício dos direitos culturais, parte integrante e relevante do exercício da cidadania. A diversidade cultural dos grupos que compõem a sociedade brasileira deverá ser preservada e valorizada pelo Estado.

A conformação de uma sociedade democrática passa por esse reconhecimento e valorização. O Brasil é múltiplo e rico em sua cultura, valorizar e preservar saberes específicos de uma determinada comunidade permite vislumbrar essa diversidade e, mais do que isso, permite que a identidade, a memória e as referências culturais dessa comunidade sejam reconhecidas na construção da sociedade brasileira, preconizando sua sustentabilidade através do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. In:

BARRIO, Ángel Espina; MOTTA, Antônio; GOMES, Mário Hélio. (Org.). **Inovação cultural, patrimônio e educação**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010, p. 52-63.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

_____. **Decreto nº. 3551 de 04 de agosto de 2000**. Política de Salvaguarda do

Patrimônio Cultural Imaterial. Brasília, DF. Disponível em: www.planalto.gov.br. Acesso em: 22 junho 2018.

FRANCO, José Luiz de Andrade. Patrimônio Cultural e Natural, direitos humanos e direitos da natureza. In: SOARES, Inês Virgínia Prado; CUREAU, Sandra. (Org.). **Bens Culturais e Direitos Humanos**. São Paulo: Edições Sesc, 2015, p. 155-184.

GUEDES, Maria Tarcila Ferreira; MAIO, Luciana Mourão. Bem cultural. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia. (Org.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Registro de bens Culturais de Natureza Imaterial**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606>>. Acesso em: 19/03/2018.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Trajetória das ideias preservacionistas no Brasil: as décadas de 1920 e 1930. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 35, p. 13-32, 2017.

YTARTE, Rosa Mari. **¿Culturas contra Cuidadanía?**. Barcelona: Gedisa, 2007, p. 70.

ANEXOS DA PESQUISA



**Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN
Departamento do Patrimônio Imaterial
Coordenação Geral de Identificação e Registro**

Brasília 30 de setembro de 2009.

Parecer nº 27/GR/DPI/Iphan

Assunto: **Processo 01450.011821/2009-82 referente ao Registro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes**

À Sra. Coordenadora de Registro do Departamento do Patrimônio Imaterial encaminho o seguinte PARECER:

Trata-se de parecer conclusivo sobre o pedido de Registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João del-Rei e as demais cidades citadas acima, apresentado inicialmente pela Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, por meio do Ofício SEC/GAB/920/01, referindo-se apenas a São João del-Rei¹. A inclusão das demais cidades foi-se construindo com o desenvolvimento do processo e a manifestação do interesse das comunidades, como se verá adiante.

¹ Consta do processo uma cópia deste Ofício, cujo original foi encaminhado à 13ª SR, onde se extraviou.

O pedido inicial foi apresentado pelos são-joanenses, por ocasião de uma conferência sobre o toque dos sinos de São João del-Rei², proferida pelo então Secretário de Cultura de Minas Gerais, e membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural - Iphan, Sr. Ângelo Oswaldo de Araújo Santos.

Em resposta a essa solicitação, e considerando o interesse da então 13ª Superintendência Regional do Iphan/MG, o antigo Departamento de Identificação e Documentação – DID acolheu o pedido e, em novembro do mesmo ano de 2001, abriu o Dossiê de Estudos R-05/01. Em seguida o DID informou à Secretaria de Cultura/MG e à 13ª SR sobre a abertura do Dossiê³, dando início à instrução técnica do processo de Registro do Toque dos Sinos. A coordenação da pesquisa foi assumida pela 13ª SR, sob a responsabilidade de Jairo Braga Machado, historiador do quadro do Iphan lotado no Museu Regional de São João del-Rei à época.

A pesquisa teve início em 2002, com pesquisadores e consultores especialmente contratados com o apoio da Funrei - Fundação de Pesquisa da Universidade Federal de São João del-Rei⁴, mas, em virtude de inúmeras mudanças institucionais, foi interrompida. A equipe constituída e treinada na metodologia do INRC foi desmobilizada no final daquele ano.

Contudo, o trabalho iniciado em São João del-Rei permitiu que se reunissem referências bibliográficas e documentos, alguns inéditos, fundamentais para o conhecimento sobre o toque dos sinos, não apenas naquela região mas em outras cidades mineiras, que até então se encontravam dispersos. Este material foi organizado, sistematizado e juntado ao presente processo, na forma de bibliografia, entrevistas, fichas do INRC, Caderno de

² A grafia correta do nome da cidade de São João del-Rei, assim como de seu adjetivo gentílico, são-joanense, foi definida pela Lei Municipal 4.253, de 2008.

³ À época, os procedimentos para a instauração dos processos de Registro estabeleciam a abertura de um Dossiê de Estudos e só após a pesquisa e documentação do bem cultural, a abertura do processo administrativo já devidamente instruído.

⁴ Com recursos orçamentários do próprio Iphan, a equipe contratada através da Funrei era a seguinte: Maria das Dores Freire, historiadora responsável pelo treinamento na metodologia do INRC; André Dangelo, especialista consultor; Fernando Antônio da Conceição e Maria da Luz Coelho, pesquisadores; Cláudia Resende, historiadora, coordenadora técnica da pesquisa.

Textos e, finalmente, incorporado como conhecimento sistematizado no dossiê descritivo, que compõe seu terceiro volume.

Essas pesquisas iniciais também foram importantes para estabelecer que os sinos tocavam além de São João del-Rei, e não eram uma expressão exclusiva desta cidade, apesar de esta ser a principal referência, um padrão de excelência, para estudiosos e sineiros.

Tornou-se claro, portanto, que o território a ser pesquisado necessitaria de uma ampliação, tendo em vista as inúmeras referências à constituição de repertórios e à prática de toques de sinos em outras cidades mineiras. Como costuma acontecer no trato com o patrimônio cultural de qualquer natureza, a cultura não obedece às fronteiras político-administrativas estabelecidas pelos homens. Com certeza, a expressão dos sinos em outras cidades de Minas, (sem falar em outras do Brasil, e desde suas origens mais longínquas, no continente europeu) concorreram para a conformação do extenso conjunto de toques que São João del-Rei possui hoje.

A decisão quanto à ampliação do sítio a ser inventariado tratou de atender também a um dos objetivos precípuos da política de salvaguarda do patrimônio cultural de natureza imaterial: a de conhecer e documentar, tanto quanto possível, as diferentes versões e expressões de determinada manifestação cultural, sem pretender, pela própria dinamicidade dos processos sociais, dar a temática como esgotada. Dessa forma, se busca garantir que os bens culturais registrados como patrimônio cultural brasileiro sejam efetivamente referenciais da identidade, da ação e da memória de todos os grupos sociais que se reconheçam como seus detentores. Sem descurar do respeito à diferença e da valorização da diversidade, busca-se sempre garantir a inclusão cultural.

A propósito da ampliação do território da pesquisa, vale lembrar, ainda, que, no início do processo (final de 2001), a publicação do Decreto 3.551/2000 era recente e cabia testar os procedimentos desse instrumento, conforme justifica o projeto básico de contratação dos serviços técnicos para sua instrução. A experimentação desses procedimentos, para cada uma das categorias definidas nos livros de Registro, foi uma recomendação expressa do

Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural em reunião logo após a instituição do Registro.

Foram definidas, assim, além de São João del-Rei, outras oito cidades cujas referências a sineiros e toques de sinos, assim como histórias e lendas em torno deles, foram identificadas durante a 1ª etapa de pesquisa, quais sejam: Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes. Dessas, apenas Catas Altas não tem o seu sítio urbano tombado pelo Iphan, mas é detentora de monumentos isolados reconhecidos como patrimônio nacional.

Além disso, há outros elementos em comum entre essas nove cidades: seu processo de formação, em torno da atividade mineradora, desenvolvida durante o período colonial; a forte presença da mão-de-obra escrava, no mesmo período histórico, que veio a se constituir num dos elementos conformadores da sociedade mineira e da expressão dos toques dos sinos⁵. Outro elemento comum às cidades inventariadas, mas não exclusivo, é o estabelecimento de associações religiosas leigas nessas vilas, que se responsabilizavam pelos ofícios litúrgicos oferecidos à população e, dentre esses ofícios, o de tocar os sinos. Esses sodalícios (nome genérico das associações ou irmandades religiosas) foram e continuam sendo os principais responsáveis pela manutenção da prática sineira em algumas dessas cidades⁶. O Barroco é igualmente um elemento comum e marcante nas cidades selecionadas, não apenas como estilo artístico e litúrgico, mas também como visão de mundo, pois, como se diz, o som dos sinos é a voz do barroco mineiro. Um último elemento a ser acrescentado, é o destaque dado à música nas cidades inventariadas, como ocorre em tantas outras cidades mineiras e em várias outras cidades do Brasil, originárias também das vilas coloniais da América portuguesa, onde havia intensa produção cultural e musical em torno das festas de santos católicos e da liturgia da Igreja.

⁵ A pesquisa encontrou fortes indícios de que a matriz cultural africana exerceu influência significativa sobre a forma como os sinos eram tocados nas cidades inventariadas, conforme se demonstra na documentação constante do processo.

⁶ Conforme a pesquisa, as irmandades se mantiveram muito fortes ao longo desses quase três séculos de existência em São João del-Rei. Nas demais cidades inventariadas, a situação é muito variada, e, com certeza, o maior ou menor enraizamento da prática sineira no cotidiano das pessoas é proporcional à maior ou menor presença desses sodalícios em cada uma delas.

Assim, estabelecidos os entendimentos entre o DPI e a 13ª SR acerca do território a ser inventariado, tratou-se de dar continuidade à instrução técnica do processo, procedendo-se à pesquisa e documentação sobre o toque dos sinos em Mariana, Ouro Preto e Catas Altas, sendo para tanto contratada a empresa Santa Rosa Bureau Cultural⁷, no final de 2004.

Os produtos entregues nessa etapa deixaram muito a desejar: as fichas do INRC apresentavam dados incompletos, e não ofereciam conhecimento sistematizado sobre o toque dos sinos naquelas cidades. Do mesmo modo, a documentação audiovisual produzida no processo de pesquisa foi entregue sem nenhum tipo de edição. No entanto, entre a documentação apresentada havia também novos textos de estudiosos, que se mostraram fundamentais para a continuidade das pesquisas sobre o toque dos sinos, como as “Considerações sobre um levantamento de fontes manuscritas, impressas e bibliográficas sobre os sinos no barroco luso-brasileiro”, da historiadora Adalgisa Arantes Campos. Estes trabalhos foram incorporados ao dossiê descritivo e juntados ao Caderno de Textos – Anexo II, do presente processo.

Na mesma época, (fim de 2004), foram adquiridas pelo Iphan 23 horas de gravações em vídeo de celebrações e toque de sinos (especialmente na Semana Santa) em São João del-Rei, além de acervo fotográfico sobre o mesmo tema. De autoria de João Ramalho, este material foi igualmente juntado ao processo – Apenso III – e em parte aproveitado na edição do documentário audiovisual do toque dos sinos.

Em 2007 e 2008, o inventário se estendeu até as cidades de Congonhas, Sabará, Serro e Diamantina, agora sob responsabilidade da ONG Núcleo Brasileiro de Percussão - NBP⁸. Ao tempo em que a equipe contratada

⁷ A empresa foi contratada em dezembro de 2004, por dispensa de licitação, pelo Superintendente da 13ªSR, à época o arqueólogo Fabiano Lopes de Paula. Para realizar as pesquisas nas cidades mencionadas, a Santa Rosa mobilizou uma grande equipe de especialistas, pesquisadores, consultores, fotógrafos e *videomakers*, sob a coordenação técnica de Jason Barroso Santa Rosa. Entre os consultores destacam-se os especialistas Fábio Montanheiro, André Dangelo, Adalgisa Arantes Campos e Hebe Maria Rola Santos.

⁸ O Núcleo Brasileiro de Percussão foi contratado mediante licitação, para pesquisar e documentar o toque dos sinos nas cidades mencionadas, como também para consolidar e sistematizar as informações e a documentação produzidas e/ou adquiridas em todas as etapas anteriores das pesquisas para instrução do processo. A equipe do NBP foi assim constituída: Juliana Araújo, historiadora, coordenadora técnica; Ana Flavia Macedo, Djalma Corrêa, Cid

desenvolvia o trabalho nestas cidades, o inventário do toque dos sinos na cidade de Tiradentes foi realizado pela historiadora Corina Maria Moreira Rodrigues, servidora lotada na Superintendência Regional do Iphan em Minas Gerais.

Considerando o modo como começou – com base em um pedido de Registro do Toque dos Sinos em São João del-Rei – e o estágio de desenvolvimento da instrução técnica do Registro do Toque dos Sinos, em meados de 2008 tratou-se de estabelecer seu recorte territorial e por conseqüência, o nome desse Registro, no âmbito da Câmara do Patrimônio Imaterial⁹, que já vinha discutindo a questão. Em reunião realizada na sede da 13ª SR, em Belo Horizonte, com a presença dos pesquisadores do Iphan e demais envolvidos no processo, e com base no recorte territorial da pesquisa e na singularidade de suas expressões identificadas nas diferentes localidades, a Câmara decidiu que o objeto deste Registro deveria ser: ***O Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João Del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.*** A partir de então foi adotado este título para nomear todos os produtos da pesquisa, como também o processo administrativo.

Concluindo a última etapa dos trabalhos de pesquisa e documentação para instrução do processo, o material produzido pelo NBP, com base no inventário do Toque dos Sinos nas cinco cidades acima citadas, como também o conhecimento produzido nas pesquisas anteriores nas cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana e Catas Altas, foram consolidados em seis volumes do INRC, impresso e em meio digital, anexados ao processo – Anexos Ia e Ib. Diferente do que se esperava como síntese dos resultados da pesquisa, ao invés de um dossiê descritivo e de um documentário audiovisual, o NBP produziu um Hipertexto (texto multimídia) sobre o toque dos sinos, muito interessante tanto na forma quanto no conteúdo, mas que não atendia ao

Knippel, Pablo Lobato e Cristina Leme, pesquisadores; Marcos Ferreira e Francisco de Assis, consultores.

⁹ A Câmara do Patrimônio Imaterial é a instância assessora técnica do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, constituída de quatro conselheiros e de dirigentes do DPI, conforme o Art.5º da Resolução 001/2006.

formato padrão para divulgação dos bens registrados. É sim, um documento para pesquisadores e demais interessados, e assim foi anexado ao processo – Anexo VI.

Conforme adiantei no início deste parecer, durante vários momentos da pesquisa, as comunidades das cidades inventariadas se mobilizaram em torno do reconhecimento do Toque dos Sinos como patrimônio, como se pode ver nos abaixo assinados que solicitam o Registro, colhidos nas cidades do Serro e de Sabará, em 2007, que constam do processo. A estes se juntaram apoios e anuências ao processo de Registro do Toque dos Sinos, da parte da Associação dos Amigos do Serro - AASER, em 2008, e mais recentemente da Associação das Cidades Históricas de Minas Gerais e de inúmeras instituições públicas e civis de Ouro Preto, também incorporados aos autos.

O dossiê descritivo, que sintetiza todo o conhecimento produzido sobre o toque dos sinos para instrução técnica do processo, e constitui seu Volume III, foi elaborado pela historiadora do DPI Ana Lúcia Abreu Gomes, que vinha supervisionando esses trabalhos desde 2007. Ela também produziu o roteiro e supervisionou a edição do documentário audiovisual que sintetiza o Toque dos Sinos em Minas Gerais¹⁰ – Anexo IV.

A documentação reunida, produzida e sistematizada ao longo das pesquisas foi organizada pela técnica do DPI, Fabíola Nogueira da Gama Cardoso, para constituir o presente processo em três volumes, com anexos e apensos.

Todos os requisitos para o Registro de um bem cultural, em conformidade com a Resolução 001/2006, estão devidamente contemplados no presente processo. Trata-se agora de apresentar os fatos que, no nosso entendimento, justificam o reconhecimento do Toque dos Sinos em Minas Gerais como patrimônio cultural brasileiro, tendo como referência São João del-Rei e as cidades *de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes*.

¹⁰ Foi o último trabalho desta servidora no Iphan, de onde saiu, em 22/06/2009, para assumir uma vaga no quadro permanente de outra instituição federal.

O Objeto do Registro

“Estes dobres e repiques são respostas, são poemas que o bronze transforma em sons. De geração a geração estes “Principadas”, “Tenstens”, “terentenas”, “Clens”, “Tencão Festivo”, “Senhora Morta”. Que menino empinou o meio? Quem lustrou o garfo? Poliu a bacia com o óleo queimado? Verificou as amarras de couro do badalo? Nas sineiras recortadas, os sinos são as pupilas dessas torres. Com suas bocas de bronze, contam histórias de fantasmas. Quem organiza? Quem encontrou a paz do som eterno? Quem vai celebrar a missa das almas? Quem chama o sineiro? Que festa se anuncia? A linguagem do bronze alerta e avisa, conclama e convida, explica e esclarece. Aqui não teve infância quem não aprendeu a conversar com os sinos.”

Jota Dangelo

A pesquisa desenvolvida para instrução do pedido de Registro do Toque dos Sinos em Minas Gerais demonstrou que os sinos continuam tocando em São João del-Rei, onde essa prática está viva e presente, e também nas demais cidades inventariadas, onde se ouvem reverberações e ressonâncias muito significativas das expressões sineiras.

A relação do toque dos sinos com a população das cidades inventariadas não é, exclusivamente, uma relação de comunicação ou de controle do tempo, como também não o era no mundo de outrora. Se fosse assim, como explicar os 10 toques diferentes para comunicar a celebração de uma missa, em São João del-Rei? Apenas um seria suficiente. Esse e outros elementos levam à concluir que a função comunicativa e também a de controle do tempo¹¹ persistem; contudo, a relação entre essa prática e a comunidade de indivíduos não é de mera funcionalidade.

Em alguns casos, há vários toques que podem ser utilizados numa mesma situação de comunicação, reiterando que a relação da cidade e dos sineiros com os toques dos sinos inclui outras dimensões relacionadas ao reconhecimento de uma forma de expressão que eles consideram seu patrimônio.

¹¹ A pesquisa nos informa que há quem espere o toque do *Ângelus* matutino para se levantar e não, necessariamente, para rezar a Ave Maria. Em Congonhas do Campo, muitos entrevistados afirmaram que perdem a hora do trabalho se os sinos tocam atrasados.

Como se pode constatar na documentação constante do processo, o toque dos sinos é expressão reveladora da identidade e da diversidade cultural das cidades inventariadas. Seus habitantes se reconhecem e se distinguem dos habitantes de outras cidades porque atribuem um significado particular ao toque dos sinos, ao repertório dos toques, ao som diferenciado que *plange* de cada um daqueles bronzes, desde a torre das várias igrejas das suas cidades, particularmente em São João del-Rei e em Ouro Preto. Essas cidades ainda conservam uma série de toques que existiram em inúmeras vilas e cidades da América portuguesa e do Brasil. Sua continuidade histórica estabelece, para essas comunidades, uma identidade ímpar, uma vez que elas ainda são capazes de decodificar os toques de sinos.

O pedido de Registro do Toque dos Sinos apresentado por essas cidades, expressa um sentido de pertencimento a uma paisagem sonora que lhes atribui uma especificidade, ao tempo que os insere nos processos de construção de uma identidade cultural brasileira formada, em boa parte, de elementos da nossa religiosidade, tanto erudita quanto popular.

As igrejas, suas torres sineiras, os sinos de bronze, o repertório e a expressão dos toques testemunham a riqueza e a opulência do ciclo do ouro, a contribuição da mão-de-obra escrava à produção do ouro, das igrejas, dos sinos e dos seus toques, e de todas as demais condições necessárias à vida e à morte dos homens daqueles tempos; dão conta das associações religiosas leigas, de sua função social, do papel que desempenham na promoção das artes e da música, e de sua importância política.

Como no processo de pesquisa não foram encontradas notações musicais dos toques dos sinos, pode-se concluir que a estrutura, composição e o saber tocar sinos está na habilidade e na memória dos sineiros de Minas Gerais. A pesquisa constatou que quando um antigo sineiro, por diferentes motivos, não pode mais tocar os sinos e não teve oportunidade de transmitir seu saber, a cadeia de reprodução dessa forma de expressão é interrompida, às vezes de forma irreversível. Em todas as cidades inventariadas os entrevistados reconhecem que o sineiro desempenha um papel fundamental. E seu conhecimento dos toques e habilidade em produzi-los não se aprende na escola.

É aprendido que requer observação, envolvimento e dedicação, desde a infância. Em geral, desde adolescentes, eles freqüentam as torres para ouvir, ver e acompanhar os toques. Quando meninos, eles não têm acesso às torres. Mas não deixam de reproduzir o som que *plange* dos campanários das igrejas em panelas, postes, enxadas, picaretas, e em tudo o mais que puderem “batucar”. Na cidade de São João del-Rei há a *Via Sacra*, sempre aos domingos, quando os aprendizes de sineiros percorrem as torres das principais igrejas da cidade para aprender e ocasionalmente tocar os sinos.

Os sineiros entrevistados durante a pesquisa têm entre 20 e 60 anos, e são homens em sua maioria. Eles próprios fazem a classificação daqueles que executam o ofício: antigos sineiros, jovens sineiros, zeladores sineiros e mestres sineiros. Antigos sineiros são aqueles que tocam os sinos esporadicamente. Entretanto, com relativa frequência, são chamados para esclarecer dúvidas em ocasiões não rotineiras. Jovens sineiros são aqueles que tocam os sinos no dia-a-dia. Zeladores sineiros devem dar condição aos jovens sineiros de executar a sua tarefa. Há casos em que estes acabam tocando os sinos. Mestres sineiros são sineiros já falecidos que fazem parte da história da localidade e são uma referência desse saber e do ofício.

Outra característica dos sineiros é sua profunda relação com bandas, orquestras, liras, escolas de samba, entre outros espaços de expressão da musicalidade, quer seja popular ou erudita.

Entretanto, a situação dos sineiros nas nove cidades inventariadas não é homogênea. São João del-Rei se destaca, mais uma vez, por reconhecer os sineiros como profissionais, com salário e carteira assinada pelas irmandades. Já nas outras cidades, a situação é mais precária, sendo que Ouro Preto é a que apresenta as condições mais favoráveis, embora suas irmandades não tenham o mesmo poder e projeção que possuem em São João del-Rei, assumindo apenas em parte a sustentação dessa prática.

Outro exemplo contundente é a cidade de Mariana, que é a sede do arcebispado e por isto as irmandades sempre foram subsumidas pela presença da Igreja. O papel reduzido dessas irmandades com certeza contribuiu para a interrupção da expressão dos sinos e da sua cadeia de transmissão na cidade.

No mesmo sentido, a pesquisa também demonstrou que não há envolvimento da Igreja com os sineiros e o toque dos sinos. Com exceção de um ou outro clérigo que, por razões pessoais se interesse pelo tema, em geral eles não se envolvem com o toque dos sinos.

Portanto, o papel das associações religiosas, da mesma forma que outrora, é muito importante para a continuidade dessa forma de expressão, para manutenção dos sineiros e da cadeia de transmissão dos toques nas cidades inventariadas. Pode-se concluir, pelo conhecimento produzido nas pesquisas, que, nas cidades onde as irmandades se mantiveram fortes, a prática sineira tem maior expressão, de maneira mais densa e consistente, como é o caso de São João del-Rei. Naquelas onde os sodalícios desapareceram — porque a sociedade local não via mais sentido nas práticas sociais por eles agenciadas — observa-se seu progressivo apagamento.

Sendo assim, pode-se concluir que o toque dos sinos como forma de expressão envolve uma complexa rede de relações entre irmandades, musicalidade, torres, sinos e gerações e gerações de sineiros. A estes, cabe a tarefa de manter e transmitir seus conhecimentos (e habilidades) às novas gerações de sineiros.

Aqui também se destaca São João del-Rei, entre as cidades mineiras-sineiras. Ali, onde o toque dos sinos é uma prática tão viva e dinâmica, os sineiros criaram uma forma de aprimorar e valorizar os toques: o gancho de ferro colocado entre o badalo e a corda, invenção reconhecida e aplaudida pelos sineiros das demais cidades.

A dimensão formal dessa referência cultural se relaciona à sua dimensão estética, à percepção sensorial e à sua função comunicativa. O Toque dos Sinos é forma de expressão que necessariamente associa a ocasião e a estrutura do toque. Segundo o texto descritivo, é a correta associação desses elementos que garante a efetiva transmissão de mensagens. Em relação à ocasião, deve-se levar em consideração se ela é festiva ou fúnebre. Isso determina o ritmo a ser impresso ao toque: em caso festivo, ritmos acelerados, em ocasiões fúnebres, o ritmo é mais lento. Quanto à estrutura dos toques, estes são determinados por sua execução: com o sino

paralisado (pancadas, badaladas, repiques) ou com o sino em movimento (dobres).

No que se refere à sua função comunicativa, o Toque dos Sinos em São João del-Rei se destaca frente às demais cidades: lá são reconhecidos cerca de 40 toques, dentre repiques e dobres, todos nomeados e com uma estrutura formal precisa. Na verdade, os toques em São João del-Rei compõem um conjunto complexo não só de badaladas, pancadas, repiques e dobres, mas, também, apresentam um grau de sofisticação ímpar em sua forma de execução: não há repique que não seja executado com um conjunto mínimo de três sinos que, segundo a explicação dos próprios sineiros, “conversam” entre si. Nessa conversa, o sino menor (mais agudo) faz a marcação, o médio (meião) pergunta e o grande (grave) responde.

Em Ouro Preto, podemos identificar situações bastante similares a São João del-Rei, apesar de não haver denominações específicas para os toques.

Em Mariana, como já mencionado, houve uma interrupção na cadeia de transmissão do toque dos sinos que vem sendo retomada agora. O mesmo ocorre em Diamantina, onde há uma intensa movimentação de retomada da atividade sineira.

Fica demonstrado, assim, que nas cidades inventariadas, o toque dos sinos continua presente, em maior ou menor grau, seja vigente e íntegro no cotidiano, como em São João del-Rei e Ouro Preto, ou com menor intensidade e até na memória dos seus moradores, nas cidades citadas, que buscam revitalizar essa prática. No caso dessas cidades, a perspectiva de registrar o Toque dos Sinos como um patrimônio cultural brasileiro, é tida como um elemento a mais no processo de coesão das suas comunidades.

Nesse sentido, vale arrolar aqui as medidas de salvaguarda indicadas no processo, além da proposição do Registro que apresentaremos adiante:

- a) documentar, com a qualidade técnica e precisão necessárias, os diferentes toques de sinos existentes nessas cidades;
- b) promover oficinas para recuperação dos toques nas cidades onde estes se perderam, considerando a memória local;
- c) promover oficinas para troca e difusão do repertório dos toques;

- d) incentivar a pesquisa acerca dessa forma de expressão bem como de sua história ao longo do tempo;
- e) difundir por outros mecanismos como publicações, documentação sonora e audiovisual, os resultados das pesquisas realizadas;
- f) realizar obras de manutenção e conservação das torres e dos sinos, de modo a viabilizar a continuidade dos seus toques e a melhoria das suas condições de expressão e reprodução;
- g) valorizar ofício de sineiro por meio da regulamentação de sua atividade nas igrejas, como uma forma de reconhecimento de sua contribuição para a preservação da cultura brasileira;
- h) identificar e documentar as irmandades, os rituais litúrgicos e as celebrações religiosas associados aos toques dos sinos, como forma de promover sua continuidade.

Concluindo, dizem que os sinos e seus toques comunicam uma série de mensagens, que são decodificadas não só pelos moradores das cidades, mas também por Deus. Pois, como se acredita e como reza a tradição da alma barroca, mineira, que exala nas cidades inventariadas, quando um sino toca Deus escuta a prece com mais atenção.

Mas, não é demais ressaltar, como fica demonstrado no presente processo, e parafraseando a serrana Dôia Freire, é em São João del Rei que o som dos sinos se faz ouvir *mais forte, mais rico, cultivado e renovado como arte, ofício e devoção, sustentado por uma teia de relações que une irmandades e gerações de sineiros, como em nenhuma outra das cidades pesquisadas*. Então, o destaque no objeto do presente processo é plenamente procedente: **o Registro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes.**

Proposição do Registro

Por tudo o que foi exposto, fica claro que o toque dos sinos constitui uma referência cultural das cidades inventariadas, com destaque para São João del-Rei, onde mais intensamente se associam os sinos, as torres sineiras das igrejas, os sineiros, sua comunidade de ouvintes e os rituais e celebrações religiosas que motivam essa forma de expressão. Propomos, assim, **que o reconhecimento como patrimônio cultural brasileiro d'O Toque dos Sinos em Minas Gerais**, tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes, **se faça por um duplo Registro: a inscrição do Toque dos Sinos como Forma de Expressão, no livro correspondente, e a inscrição do Ofício de Sineiro no livro de registro dos Saberes**, por ser ele o principal responsável pela transmissão desse saber em bases tradicionais.

S.M.J é este o nosso parecer.

Brasília, 28 de setembro de 2009.

Ana Claudia Lima e Alves

Técnico IV - Mat. 224029

De acordo.

À Diretora do DPI,

para os demais encaminhamentos.

Em 30 de setembro de 2009

Claudia Vasques

Coordenadora de Registro – DPI/Iphan

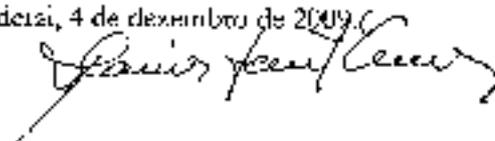


Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

CERTIDÃO

CERTIFICO que do Livro de Registro dos Saberes, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ipahan, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folha dez verso, o seguinte: "Registro número sete. Bem cultural: Ofício de Sineiro. Descrição: o Ofício de Sineiro, tendo como referência as cidades de São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, Caxias do Sul, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes, em Minas Gerais, é uma prática tradicional, vinculada ao ato de tocar os sinos das igrejas católicas para anunciar rituais e celebrações religiosas, atos fúnebres e marcação das horas, entre outras comunicações de interesse coletivo. A tradição do toque dos sinos, eminentemente masculina, se mantém viva nessas cidades como referência de identidade cultural da população local, e como atividade afetiva, lúdica e devocional de sineiros voluntários e profissionais. A estrutura, composição e o saber tocar sinos estão na memória e na habilidade dos sineiros, que conhecem de cor um repertório não escrito de toques, constituídos de *paneladas*, *balaladas* e *espíques* (executados com o sino paralisado) e de *ábres* (executados com o sino em movimento), adequados às ocasiões festivas ou fúnebres. Os sineiros são, portanto, os detentores e os responsáveis pela reiteração e transmissão da habilidade e do conhecimento requeridos por essa forma de expressão e do seu repertório, pois essa prática não se aprende na escola. É aprendizado que requer observação, envolvimento e dedicação desde a infância, quando os meninos, que não têm acesso às torres, começam a reproduzir os sons dos campainhos em panelas, potes, enxada, picaretas e em tudo o mais que possa servir como objeto de percussão. Em geral, a partir da adolescência, eles passam a frequentar as torres das igrejas para ouvir, ver e acompanhar a execução dos toques. Aos domingos, na cidade de São João del-Rei, há a chamada *Via Sacra*

quando os aprendizes de sineiros percorrem as torres das principais igrejas da cidade para aprender e, ocasionalmente, tocar os sinos. Outra característica da formação dos sineiros está na profunda relação que costumam manter com bandas, orquestras, liras, escolas de samba e outros espaços de expressão da musicalidade, seja popular ou erudita. É possível, pelo toque, identificar um sineiro. A atividade de sineiro é uma prática e uma arte que envolve criação e aprimoramento dos toques, indo além, portanto, da mera repetição de um repertório. Sineiros experientes podem criar adereços para os sinos e novas técnicas que são incorporadas ao seu trabalho, como é o caso da colocação de um gancho entre o badalo e a corda. Esta inovação, em especial, proporcionou significativa valorização do toque dos sinos e destaque a seus praticantes. Os sineiros se autotransmitem como *antigos sineiros* - aqueles que tocam os sinos esporadicamente e são chamados para esclarecer dúvidas; *jóvens sineiros* - os que tocam os sinos no dia-a-dia; *aprendizes sineiros* - os que devem dar condição aos jovens sineiros de executar a sua tarefa e tocar os sinos quando estes não conseguem; e *meios sineiros* - os sineiros já falecidos que fazem parte da história da localidade e são referências desse saber e do seu ofício. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450.011821/2009-82 e anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre este Ofício e sobre o Toque dos Sinos nas cidades mineiras referidas no descritor, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a decisão proferida na 62ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 03 de dezembro de 2009¹. Data do Registro: 3 de dezembro de 2009. E, por ser verdade, eu, Márcia Genésia de Sant'Anna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada. Brasília, Distrito Federal, 4 de dezembro de 2009.



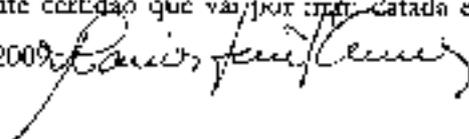


Serviço Público Federal
Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

CERTIDÃO

CERTIFICO que do Livro de Registro das Formas de Expressão, volume primeiro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IpHAN, instituído pelo Decreto número três mil quinhentos e cinquenta e um, de quatro de agosto de dois mil, consta à folha dez verso, o seguinte: "Registro número oito. Bem cultural: Toque dos Sinos em Minas Gerais, tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Seto e Tiradentes. Descrição: o Toque dos Sinos em Minas Gerais é uma forma de expressão sonora produzida pela percussão dos sinos das igrejas católicas, para anunciar rituais religiosos e celebrações, como festas de santos e padroeiros, Semana Santa, Natal, casamentos, batizados, atos fúnebres e marcação das horas, entre outras comunicações de interesse coletivo. Esta prática, reiterada cotidianamente, especialmente em São João del-Rei, tem sido sustentada por irmandades religiosas leigas, que se constituíram junto a essas cidades durante o ciclo do ouro, e que se responsabilizam, desde então, pelos ofícios litúrgicos oferecidos à população, dentre estes, o de tocar os sinos. Onde as irmandades deixaram de existir, o toque dos sinos ainda se mantém como atividade afetiva, lúdica e devocional de cidadãos voluntários, pois, em geral, não há envolvimento da Igreja com o toque dos sinos. Em contrapartida, naquelas cidades onde a presença desses sodalícios foi maior, o enraizamento da prática sinera é mais forte. Particularmente em São João del-Rei e em Ouro Preto, ainda se conservam diversos toques que existiam em antigas vilas e cidades da América portuguesa, atestando a continuidade histórica de suas expressões na memória coletiva das comunidades identificadas, que ainda hoje são capazes de decodificar a linguagem dos sinos e de entender seus significados. A forma de expressão do toque dos sinos relaciona sua dimensão estética à percepção sensorial e à sua função comunicativa, onde a ocasião e a

estrutura do toque estão necessariamente associadas. A ocasião determina o ritmo a ser impresso ao toque: em celebrações festivas, ritmos acelerados, em ocasiões fúnebres, ritmos mais lentos e solenes. A estrutura dos toques é determinada por sua execução: com o sino paralisado são tocadas *pancadas*, *badaladas* e *repiques*; com o sino em movimento se tocam os *dobres*. A expressão dos sinos em São João del-Rei se constitui em referência para as demais cidades porque seus toques compõem um conjunto complexo não só de badaladas, pancadas, repiques e dobres, todos nomeados e com uma estrutura formal precisa, mas, também, porque apresentam um alto grau de sofisticação em sua forma de execução. Os repiques, geralmente, são executados com um conjunto mínimo de três sinos que "conversam" entre si: o sino menor (mais agudo) faz a marcação, o médio (meio): "pergunta" e o grande (grave) "responde". Uma forte influência da matriz cultural africana se faz presente na forma como os sinos eram e são tocados. Em Minas Gerais o baticão permanece, não apenas como estilo e expressão artística dominante no patrimônio cultural do estado, mas, ainda, como uma espécie de ethos ou visão de mundo que marca as cidades do ciclo do ouro e a expressão contemporânea do toque dos sinos. Esta, por sua vez, envolve uma complexa rede de relações entre irmandades, Igreja Católica, religiosidade popular, musicalidade e sineiros, aos quais cabe a missão de manter e transmitir seus conhecimentos, habilidades e repertório de toques às novas gerações. O toque dos sinos é expressão reveladora da identidade das cidades inventariadas e da diversidade cultural brasileira. Seus habitantes se reconhecem e se distinguem daqueles de outras cidades porque atribuem um significado particular ao toque dos sinos, ao repertório dos toques, e ao som diferenciado de cada um dos sinos de bronze das torres das várias igrejas das suas cidades. Esta descrição corresponde à síntese do conteúdo do processo administrativo nº 01450/011821/2009-82 e anexos, no qual se encontra reunido um amplo conhecimento sobre esta Forma de Expressão e sobre os Saberes unbricados no Ofício de Sineteiro, contido em documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais. O presente Registro está de acordo com a deliberação proferida na 62ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, realizada no dia 03 de dezembro de 2009". Data do Registro: 3 de dezembro de 2009. E por ser verdade, eu, Márcia Genésia de Sant'Ánna, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – (IPHAN), lavrei a presente certidão que vai por triplicata e assinada. Brasília, Distrito Federal, 4 de dezembro de 2009.



ANEXO IV

Relação das modalidades de toques de sinos¹

Modalidade de toques	Descrição (quantos sinos são utilizados, como cada sino é utilizado, as partes que compõem os toques, etc.) e função/significado
Repiques comuns: Tencão do Rosário; Tencão da Boa Morte; Tanquins; Tens-Tens; Tens-Tolim; Batucada; Batuquinho; Repique Especial de Nossa Senhora da Boa Morte ou Senhora é Morta	Cada um destes repiques tem sua configuração rítmica própria. Podem ser utilizados em diversas ocasiões à escolha do sineiro um a cada vez, principalmente para chamadas de missas ou novenas. Geralmente são combinados com outros toques
Tencão Festivo	Repique executado na maior parte das festas em homenagem aos santos
Tencão Atravessado	Repique executado somente na Catedral Basílica do Pilar, em todos os sinos
Terentena	Repique usado para finalizar conjunto de repiques. É chamado por alguns de repique conclusivo
Clens	Repique executado em andamento lento, usado após o Ângelus das 18 h durante o mês de Maria (maio) e durante a Bênção solene do Santíssimo Sacramento, nas missas
Canjica Queimou ou Pé-de-Galinha ou Canjiquinha	Repique usado nos finais de festa em todas as igrejas, exceto na Catedral Basílica do Pilar
Principiada	Introduz conjuntos de repiques, com pancadinhas iguais, primeiro no sino pequeno, em seguida no médio, e por último no grande
Toque de Entrada	Dezoito a 80 pancadas espaçadas no sino pequeno da igreja em que se celebrará missa, seguidas por pancadas mais rápidas e menos espaçadas, cujo número indicará quem será o celebrante (se for coadjutor ou o padre, três pancadas; se for o pároco, quatro; se for o bispo, sete; se o arcebispo metropolitano, nove pancadas; se for o papa, 14 pancadas)
Toque de Chamada de irmãos às eleições e definitórios	Tocam-se nove pancadas no sino grande, uma hora, 30 minutos e 15 minutos antes do horário estabelecido (são executados apenas quando tais eventos se realizam separadamente de outras cerimônias para as quais os irmãos já estejam reunidos)
Toque de Chamada de sineiro e sacristão	Três pancadas fortes que vão se sucedendo em acelerando e decrescendo até chegar-se a pianíssimo. Usado para chamar à igreja sacristão, sineiros ou ajudantes dos sineiros
Toque de Ângelus	Nove pancadas espaçadas no sino principal das igrejas, às 12 h, 18 h e 20 h, durante todo o ano, exceto na Sexta-Feira Santa e no Sábado Santo
Toque de Almas	É o último Ângelus do dia, executado às 21 h no verão e às 20 h no inverno
Toque de Matinas	É o primeiro Ângelus do dia, executado às 6 h
Toque de Ângelus da Páscoa	Toque de Ângelus executado em dois sinos simultaneamente, durante o período pascal (Domingo de Páscoa até <i>Corpus Christi</i>)
Toque de Rebate	Pancadas descompassadas no sino grande, seguidas pelo sino médio. É usado para alertar sobre incêndio ou outra calamidade
Toque de Parto	Sete pancadas espaçadas de meia em meia hora, no sino grande da Igreja das Mercês, até que a criança nasça. Toque executado a pedido, quando de dificuldades de parto. A escolha do sino é devido ao seu nome, São Raimundo Nonato, que teria nascido após a morte de sua mãe, por uma operação de cesariana

¹ A listagem com os diferentes toques dos sinos consta na *Dossiê Toque dos Sinos e o Ofício de Sineiro em Minas Gerais*, elaborado pelo Iphan e organizado por Yêda Barbosa (2016). A relação das modalidades de toques tem como referência a cidade de São João del-Rei.

Modalidade de toques	Descrição (quantos sinos são utilizados, como cada sino é utilizado, as partes que compõem os toques, etc.) e função/significado
Toque de Vésperas	É executado apenas quando se celebra Vésperas solenemente, a partir das 15 h
Toque de Chagas ou Morte do Senhor	Quatro dobres bem espaçados de uma pancada no sino de Nosso Senhor dos Passos (Catedral Basílica do Pilar), seguidas de “descaimento” do sino. É executado às 15 h de todas as sextas-feiras do ano, excetuando-se a Sexta-Feira da Paixão
Toque de Agonia	Nove pancadas no sino principal do sodalício a que pertence o irmão. Normalmente o espaço entre as pancadas corresponde ao tempo de se rezar uma ave-maria. Há a possibilidade desse toque ocorrer na Igreja de Nossa Senhora das Mercês independentemente da filiação a ela
Toque de Chamada de irmãos para enterros	Dezoito pancadas no sino principal do sodalício em que o falecido foi irmão, 45, 30 e 15 minutos antes do horário estabelecido
Dobre Fúnebre para Mulher	Duas séries de dobres simples (de uma pancada), começando pelo sino menor, passando pelo médio e em seguida pelo maior, descaindo-se os sinos após cada série. São executados no sodalício a que pertenceu a irmã
Dobre Fúnebre para Homem	Três séries de dobres de uma pancada, começando pelo sino menor, passando pelo médio e em seguida pelo maior, descaindo-se os sinos após cada série. São executados no sodalício a que pertenceu o irmão
Dobre Fúnebre para Mulher ex-mesária de sodalício	Duas séries de dobres duplos (de duas pancadas). São executados no sodalício a que pertenceu a irmã
Dobre Fúnebre para Homem ex-mesário de sodalício	Três séries de dobres duplos. São executados no sodalício a que pertenceu o irmão
Dobre Fúnebre para Irmão mesário ou mesária que prestou relevantes serviços ao sodalício	Três ou duas séries de dobres duplos (como os demais ex-mesários), de hora em hora. São executados no sodalício a que pertenceu o irmão
Dobre Fúnebre para Papa	Catorze séries de dobres duplos, em ordem inversa: começando pelo sino maior; descaindo-se os sinos após cada série, em todas as igrejas e capelas
Dobre Fúnebre para Bispo	Sete séries de dobres duplos, em ordem inversa: começando pelo sino maior; descaindo-se os sinos após cada série, em todas as igrejas e capelas
Dobre Fúnebre para Vigário	Cinco séries de dobres duplos, em ordem inversa: começando pelo sino maior; descaindo-se os sinos após cada série, em todas as igrejas e capelas
Dobre Fúnebre para Sacerdote	Quatro séries de dobres duplos, em ordem inversa: começando pelo sino maior; descaindo-se os sinos após cada série, em todas as igrejas e capelas
Toque para Saída do Cortejo Fúnebre	Três dobres duplos, da saída do cortejo até a entrada do féretro na igreja
Clens Fúnebre	É o clens tocado com andamento bem mais lento e em pianíssimo. É usado como toque fúnebre para criança
Tens-Tens Fúnebre	É o Tens-Tens tocado com andamento bem mais lento e em pianíssimo. É usado como toque fúnebre para criança
Terentena Fúnebre	É a Terentena tocada com andamento bem mais lento e em pianíssimo. É usado como toque fúnebre para criança.
Dobre de Trevas	Dobre duplo em cada um dos sinos da Catedral Basílica do Pilar, começando pelo sino das almas. É feito exclusivamente na catedral, somente na Quarta-Feira Santa, depois do Ofício de Trevas
Dobre de Cinzas	Dobre duplo bastante compassado, executado no sino do Santíssimo Sacramento, na Catedral Basílica do Pilar. Esse toque é executado na terça-feira de Carnaval, às 21 h, durante cerca de dez minutos, como aviso de que haverá missa no dia seguinte; e na quarta-feira de Cinzas, para anunciar a missa e durante a missa, desde seu início até após a imposição das cinzas, quando se descai o sino



Ministério da Cultura
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Gabinete da Presidência

EDITAL DE CONCURSO Nº01/2016
29ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade - 2016

RESULTADO FINAL

A Comissão Nacional de Avaliação da 29ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade – 2016, nomeada pela **Portaria nº 254 de 5 de julho de 2016**, em conformidade com o Edital de Concurso nº 01/2016 e com a reunião dos dias 27 e 28 de julho, torna público o resultado final da 29ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade – 2016 declarando vencedoras: na Categoria I - Iniciativas de excelência em técnicas de preservação e salvaguarda do Patrimônio Cultural as ações: **“XXII Festival de Bumba-meu-boi de Zabumba do Maranhão”(MA)**, do proponente Clube de Cultura de Bumba-meu-boi de Zabumba e Tambor de Crioula do Maranhão; **“Som dos Sinos”(MG)**, do proponente Marina Thomé; **“Mestre do Fogo”(SE)**, da proponente Sayonara Viana Silva; **“Memória do Circo”(SP)**, da proponente Verônica Tamaoki. Na Categoria II - Iniciativas de excelência em promoção e gestão compartilhada do Patrimônio Cultural as ações: **“Identidade e Memória do Povo do Mar”(BA)**, do proponente ASCOMAT - Associação Sócio Cultural de Matarandiba; **“Roteiros Geo-turísticos - Conhecendo o Centro Histórico de Belém”(PA)**, da proponente Maria Goretti da Costa Tavares / Faculdade de Geografia – UFPA; **“Dia do Patrimônio”(RS)**, do proponente Prefeitura Municipal de Pelotas / Secretaria Municipal de Cultura; **“Pescando Memórias”(SE)**, da proponente Isabela Bispo dos Santos Santana.

Brasília, 28 de julho de 2016.

Kátia Santos Bogéa
Presidente