



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**  
**GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

PEDRO GUILHERME LEAL FERREIRA DA SILVA MUSSOLINE

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA: reflexão sócio  
museológica a partir da Associação Arte Regional de  
Capoeira do Distrito Federal**

**Brasília, DF**

**2016**

PEDRO GUILHERME LEAL FERREIRA DA SILVA MUSSOLINE

**DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA: reflexão sócio  
museológica a partir da Associação Arte Regional de  
Capoeira do Distrito Federal**

Monografia apresentada à Faculdade de Ciência da  
Informação, da Universidade de Brasília – UnB, como  
partes dos requisitos para a obtenção do título de  
Bacharel em Museologia.

**Orientadora:** Andréa Fernandes Considera.

**Brasília, DF**

**2016**

Mussoline, Pedro Guilherme Leal Ferreira da Silva

Documentação museológica: reflexão sócio museológica a partir da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal / Pedro Guilherme Leal Ferreira da Silva Mussoline. – 2016.

139 f. : il. ; 30 cm.

Monografia (graduação) – Universidade de Brasília; Faculdade de Ciência da Informação, 2016.

Inclui bibliografia.

Orientação: Andréa Fernanda Considera.

1. Documentação museológica. 2. Museologia social. 3. Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal. 4. Capoeira angola. 5. Capoeira Regional. 6. Patrimônio. – Brasil. I. Andréa Fernandes Considera. II. Título.



## FOLHA DE APROVAÇÃO

*Documentação Museológica: reflexão sócio museológica a partir da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal.*

Aluno: Pedro Guilherme Leal Ferreira da Silva Mussoline

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

### Banca Examinadora:

Aprovada por:

**Andréa Fernandes Considera- Orientadora**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Doutora em História - UnB**

**Celina Kuniyoshi – Membro**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Mestre em História - USP**

**Luciana Magalhães Portela- Suplente**  
**Professora da Universidade de Brasília (UnB)**  
**Mestre em Museologia - UNINE**

Brasília-DF, 13 de dezembro de 2016.

*Aos negros tratados como bichos,  
vendidos como escravos.  
À capoeira.*

## **AGREDECIMENTOS**

A Deus, o criador do Universo;

À Universidade de Brasília e em especial às professoras que compõe o curso de Graduação em Museologia: Ana Lúcia de Abreu Gomes, Celina Kuniyoshi, Deborah Santos, Elizângela Carrijo, Luciana Portela, Marijara Queiroz, Monique Magaldi, e Silmara Küster, que contribuíram compartilhando do seu conhecimento e experiência ao longo da graduação;

À minha orientadora professora Andrea Considera, por ser uma pessoa estimulante aos meus devaneios, me ouvindo com paciência e me motivando no desenvolvimento deste trabalho;

À minha avó Luzia, minha primeira amiga e à minha família, em especial minha Mãe Maria, e aos meus Tios João e Sandra, pela sabedoria e cumplicidade. Sem vocês nada disso seria possível!;

À toda família Imai: Senhor Koji, Senhora Márcia, Ana, Carina e Mônica;

À Anna Amorim e à Karina Inatomi por toda convivência, amizade, carinho, cumplicidade, dicas e coisas maravilhosas que fizemos juntos na Universidade;

Aos meus amigos: André Neves, Agnes Jahn Sturzbecher, Allen Dunice, Arthur Jahn Sturzbecher, Bárbara Lorena, Brunno Costa, Caroline Cabral, Fernanda Arnaud, George Louis, Gustavo Freitas, Ítalo Alberto, Luiza Lima, Matheus Assis, Pedro Dunice, Pedro Rocha, Thayane, Thaynara, Stella Cristina e Victor Costa, por acompanharem e contribuírem no meu crescimento pessoal durante todos esses anos;

Aos amigos e colegas contemporâneos que compartilharam esse meu momento na Universidade: Ana Azarias, Ana Ramos, Aline Lira, Allan, Caique, Camilla Nyarady, Carol Dias, David Carvalho, Danilo Viegas, Deise, Felipe Kenzo, Hideki Yoshizane, Ingrid Orlandi, Jade, Jamenson, Jéssica Tsai, Juliana Caetano, Juliana Lopes, Julya Primo, Julyelenn, Jósimo, Letícia Yukari Okada, Lua, Luciana Miyuki, Marjorie, Maria Luiza, Mariana Santos, Priscila Almeida, Priscila Sobral, Rayssa, Rosana Carolline, Silvia, Tainá Xavier, Thais Tibery, Thomas, Stephany Queiroz, Verônica Abreu e a tantos outros, meu muito obrigado!;

Aos meus Mestres Paulão e Bida, por serem fonte de luz nesse universo diversificado que é a capoeira, compartilhando sempre o conhecimento e amor que possuem por essa Arte e Luta. Aos meus irmãos na capoeira, Banto, Pertuba, Pai da Mata, Marimbondo, Seu Boneco, Milla e a todos que compõe essa grande família que é a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal;

Aos Mestres amigos que sempre compartilharam do seu conhecimento me fazendo refletir e caminhar pelo caminho da Capoeira, agradeço aos Mestres Itapoan, Pombo de Ouro, Boinha, Galo, Xaréu, Lucas, Montenegro, Ebersson, Kiki da Bahia, Matias, Paulão Suíça, Canelão, Léo Pivete, Xalatão, Jomar, Huguinho, Pouca Sombra, Kekel, Dudu, Mão Branca, Junior Orca, Maxuel, Soló, Ricardo, Lambão, Chaminé, Jânio, Luiz Renato Vieira, Gharronne, Claudinha e em especial aos Mestres Veinho, Alex Carcará e Cleber, por estarem sempre próximos, discutindo e dialogando sobre a capoeiragem. Aos Contra-mestres e professores: Anilson, Asa Delta, Capitão, Cego, Coruja, Edson Silva, Geléia, Kebrado, Leandro, Luisinho, Macarrão, Mudinho, Olodun, Pequeno, Sergej Rastovac, Wolverine e Xuxa;

Aos amigos próximos da capoeiragem: Alisson, Ítalo Araújo, Caraúbas, Ivonete, Ana, Angelo, Gabriela Ferreira, Bárbara, Rapunzel, Márcia Lameu, Bolinha, Caroço, Vitinho Biscuim, Preá, Bombom, Franklin, Sombra, Angolinha, Hulk, Zebra, Iúna, Alegria, Coração, Confusa, Nadal, Carpa, Piaba, Mamão, Coelho, Sol, Relâmpago, Ligeirinho, Matarana, Voador, Cled, Magno, Marcelo Barros, Pedro Carvalho, Nicolas, Beatrice Dal Piva, Rayanne Medeiros, Eve Fathallah, Johanne Schnitzbauer, Claude-Alain Frund, India, Jo, Onça, Jennifer Kitemona, Melanie, Marlen, Abayomi, Grega, Luiza Dusi, Samurai, Coiote, Chorona e tantos outros que sempre nos encontramos por aí. Obrigado a todos;

Aos amigos Finlândeses: Andreia Grahn, Eelis Nuuttila, Karoliina Sipari, Jere Heikkinen, Jonna Mentunen, Hiski, Mikko Huutilainen, Minna Saukkonen, Noora-liina Ora, Saana Mihejev, Tarja Grönholm, Tytti Maasalo e Vili Volotinen *Kitos*;

Ao grupo de Capoeira Angola Nzambi, pelo acolhimento carinhoso e acesso ao acervo bibliográfico;

À Bibliotecária e Pedagoga Carmem Corrêa Miranda, pelo auxílio e formatação deste trabalho.

À todos os que participaram direta e indiretamente na minha formação. MUITÍSSIMO OBRIGADO!

A lua que brilha no céu é linda  
O toque do berimbau arrepiou  
Vejo que esse jogo é o jogo da vida  
Memórias do tempo que não apagou (3x)

Sonhar persistir e acreditar  
E saber que tudo na vida é passageiro  
Pé no chão trago isso desde menino  
É a força é a força do destino

A lua que brilha no céu é linda  
O toque do berimbau arrepiou  
Vejo que esse jogo é o jogo da vida  
Memórias do tempo que não apagou

Alegria veem nos olhos da criança  
Esperar que a esperança esteja lá  
A esperança do sorriso da criança  
Não dê espaço pra tristeza chegar lá (2x)

A lua que brilha no céu é linda  
O toque do berimbau arrepiou  
Vejo que esse jogo é o jogo da vida  
Memórias do tempo que não apagou

(Professor Leandro Silva - Música: Lua que brilha)

## RESUMO

Esta monografia é uma reflexão sobre documentação museológica no contexto social e sobre as perspectivas para o seu desenvolvimento no contexto em que o patrimônio se desenvolve. A partir das ideias da museologia social a indagação que surge é a de como se utilizar da documentação museológica e outras ideias para documentar a Capoeira. Nesse sentido se escolheu uma comunidade, Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal, para pensar e entender as dinâmicas e o uso de seu patrimônio. O trabalho apresenta e contextualiza as mudanças no pensamento museológico, discute e trata sobre questões relacionadas com o documento, documentação museológica e seus instrumentos, abordando patrimônio material e imaterial e os mecanismos relacionados à sua salvaguarda. Contextualiza a Associação Arte Regional de Capoeira e suas atividades, elucidando a capoeira e sua dinâmica para o reconhecimento como patrimônio imaterial do Brasil, distinguindo duas das principais tradições - capoeira angola e capoeira regional – e por fim, relaciona e reflete sobre o tratamento do patrimônio imaterial e material presente na comunidade escolhida, apresentando uma possibilidade de se desenvolver uma documentação que consiga abordar a capoeira de uma maneira global.

**Palavras-chave:** Documentação museológica. Museologia social. Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal. Capoeira angola. Capoeira Regional. Patrimônio imaterial.

## ABSTRACT

It is a reflection about museological documentation in 'its social context and perspectives to its development in the context in which a heritage evolves. Based on social museology concepts, we could call into question how to use museological documentation and other concepts in order to document Capoeira. Accordingly, we have chosen a community, the Federal District Association of Regional Arts of Capoeira, to think and understand the dynamics and uses of this heritage. This work introduces and contextualizes the changes of the museological thought and, discusses and approaches matters related with the document, museological documentation and its tools in order to pursuit tangible and intangible heritage and its safeguarding mechanisms. This research also contextualizes the Association studied and its activities, by clarifying Capoeira's dynamics, recognizing it a Brazilian intangible heritage, distinguishing two of its main traditions, Capoeira Angola and regional capoeira, finally, by relating and reflecting about the treatment the tangible and intangible heritage received in this community. By doing this, we aim to present a possibility to develop a documentation capable of approaching capoeira in a general way.

**Key-words:** Museological documentation. Social museology. Federal District Association of Regional Arts of Capoeira. Capoeira angola. Regional capoeira. Heritage.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 –	Golpes traumatizantes utilizados na Capoeira Regional .....	73
Quadro 2 –	Golpes desequilibrantes utilizados na Capoeira Regional .....	74
Quadro 3 –	1ª seqüência: meia lua de frente .....	75
Quadro 4 –	2ª seqüência: queixada .....	75
Quadro 5 –	3ª seqüência: martelo .....	76
Quadro 6 –	4ª seqüência: galopante .....	76
Quadro 7 –	5ª seqüência: arpão de cabeça .....	77
Quadro 8 –	6ª seqüência: meia lua de compasso .....	77
Quadro 9 –	7ª seqüência: armada .....	78
Quadro 10 –	8ª seqüência: bênção .....	78
Quadro 11 –	Toques de berimbau .....	86
Fotografia 1 –	Início de roda .....	126
Fotografia 2 –	Roda de batismo .....	126
Fotografia 3 –	Rito de formatura .....	127
Fotografia 4 –	Defesa de vingativa.....	127
Fotografia 5 –	Jogo de São Bento Grande da regional roda aberta.....	128
Fotografia 6 –	Apresentação de maculêlê.....	128
Fotografia 7 –	Roda de abertura do Venha Mandingar no Cerrado 2015 .....	129
Fotografia 8 –	Roda de abertura do Venha Mandingar 2015 .....	129
Fotografia 9 –	Roda aberta na Universidade de Lausanne.....	130
Fotografia 10 –	Entrega de medalhas do Campeonato Infantil da ABPC Finlândia 2013 .....	130
Fotografia 11 –	Associados e cofiliados da ABPC .....	131
Fotografia 12 –	Roda da ABPC na Suécia.....	131
Fotografia 13 –	Associados e cofiliados da ABPC no encontro da Suíça .....	132

Fotografia 14 – Festa de Gala da ABPC Suíça.....	132
Fotografia 15 – Mestres presentes na ABPC Suíça 2015.....	133
Fotografia 16 – Diretoria da ABPC e Mestre Paulão na Suíça 2015.....	133
Fotografia 17 – “Papoeira” no Resgate da Capoeira Regional .....	134
Fotografia 18 – Mestre Paulão cantando .....	134
Fotografia 19 – Mestre Paulão e Mestre Bida .....	135
Fotografia 20 – Foto Tradicional de registro do resgate da capoeira regional .....	135
Fotografia 21 – Resgate da capoeira regional .....	136
Fotografia 22 – Mestre Chaminé.....	136
Fotografia 23 – Roda tradicional do último sábado do mês .....	137
Fotografia 24 – Charanga da capoeira regional.....	137
Fotografia 25 – Mestre Paulão recebendo a medalha e o lenço azul de Mestre Pombo de ouro (discípulo de Mestre Bimba) .....	138
Fotografia 26 – Alunos formados e especializados.....	138
Fotografia 27 – Visita de Mestre Deputado à Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal .....	139

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ficha catalográfica apresentada por Cândido .....	47
Tabela 2 – Ficha catalográfica apresentada por Botallo .....	47
Tabela 3 – Ficha catalográfica apresentada por CIDOC/ICOM .....	48
Tabela 4 – Ficha catalográfica apresentada por Padilha .....	49
Tabela 5 – Ficha catalográfica apresentada por IBRAM.....	49
Tabela 6 – Ficha dos lugares.....	108
Tabela 7 – Ficha dos objetos .....	108
Tabela 8 – Ficha das celebrações .....	108
Tabela 9 – Ficha de formas de expressão .....	108
Tabela 10 – Ficha dos saberes.....	109

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AARC-DF	Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal
ABPC	Associação Brasileira de Professores de Capoeira
CEB	Companhia Energética de Brasília
CECA	Centro Esportivo de Capoeira Angola
CCFR	Centro de Cultura Física Regional
CIDOC	Comitê Internacional de Documentação
CNRC	Centro Nacional de Referências Culturais
CREF7	Conselho Regional de Educação Física da sétima região do Distrito Federal
DID	Departamento de Identificação e Documentação
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DPI	Departamento do Patrimônio Imaterial
DPL	Departamento de Força e Luz
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOFOM	International Forum for Museological
ICOM	Conselho Internacional de Museus
INBCM	Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional
SPAN	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I – MUSEU E MUSEOLOGIA .....</b>	<b>20</b>
<b>CAPÍTULO II – DOCUMENTO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA .....</b>	<b>32</b>
2.1 Etapas em Documentação Museológica .....	42
2.2 Patrimônio .....	51
2.2.1 Patrimônio no Brasil e legislação – patrimônio material .....	57
2.2.2 Patrimônio no Brasil e legislação – patrimônio imaterial .....	59
<b>CAPÍTULO III – CAPOEIRA .....</b>	<b>61</b>
3.1 Capoeira Angola .....	67
3.2 Capoeira Regional .....	70
3.2.1 Características principais da capoeira regional .....	72
3.3 Sistema de Graduação da Capoeira Regional .....	81
3.4 Cintura Desprezada e Balão Cinturado .....	82
3.5 Roda de Capoeira Regional e Toques de Berimbau .....	83
3.6 Toques de Berimbau .....	86
3.7 Capoeira Regional Contemporânea .....	88
<b>CAPÍTULO IV – ASSOCIAÇÃO ARTE REGIONAL DE CAPOEIRA DO DISTRITO FEDERAL (AARC-DF) – MESTRE PAULÃO .....</b>	<b>89</b>
4.1 Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal – História .....	91
4.2 Associação Arte Regional do Distrito Federal – Acervo .....	92
4.3 Atividades – Resgate da Capoeira Regional Baiana .....	94
4.4 Venha Mandigar no Cerrado .....	94
4.5 Batizado .....	94
<b>CAPÍTULO V – UMA PROPOSTA DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL .....</b>	<b>97</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>119</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>125</b>

## INTRODUÇÃO

A partir de reflexões sobre o papel social do museu e do museólogo, que aplica seu conhecimento no tratamento e na gestão de um acervo ou coleção institucionalizada, preocupando-se com a pesquisa/preservação/conservação e comunicação desses bens culturais, surgiu a indagação de como aplicar o conhecimento museológico em patrimônios, materiais e imateriais, externos aos museus, pertencentes a grupos, comunidades que recordam e esquecem tendo na imaterialidade sua maior expressão.

Pensando na perspectiva da Sócio Museologia, a qual percebe o patrimônio como fonte de desenvolvimento social em que uma comunidade está conectada através de uma memória afetiva/coletiva, ligada ao território em que esse patrimônio se desenvolve, foi escolhida uma comunidade de capoeira para o desenvolvimento das reflexões propostas: “Como a documentação museológica pode contribuir para o desenvolvimento local?” e “Como desenvolver uma ferramenta de documentação museológica que contemple todo o patrimônio que se desenvolve na Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal?”.

A Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal (AARC-DF), sediada em Taguatinga Sul, possui um acervo no qual a comunidade sente necessidade e interesse de valorizar seu patrimônio como fonte de pesquisa. Essa vontade fica clara pela dinâmica e preocupação na rememoração de tradições específicas da capoeira regional, por meio de diálogos entre mestres contemporâneos ou não que transmitem o conhecimento por meio de suas lembranças, fazendo com que a comunidade da Associação utilize das fotos, vídeos, e outros elementos presentes no acervo para potencializar o conhecimento transmitido.

A fonte de inspiração para essa reflexão sócio museológica é a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal. A partir dela o presente trabalho visa refletir como o conhecimento museológico pode contribuir para o desenvolvimento da comunidade no âmbito da pesquisa/preservação/difusão das informações referentes à capoeira, documentando de forma relevante as peculiaridades do ambiente em que esse patrimônio se desenvolve.

Além do ensino da capoeira a Associação, por meio de seu corpo de alunos, professores e Mestres, vem desenvolvendo ações culturais, educativas, de pesquisa e de diálogo com outros grupos e instituições de ensino, como escolas, Universidades do Distrito Federal, de outros estados e países, com o objetivo de disseminar e debater a memória da capoeira regional e a preservação e salvaguarda de suas tradições.

Tendo em vista a possibilidade do uso da Documentação Museológica para contribuir no âmbito da pesquisa/preservação/comunicação do acervo em relação às necessidades de preservação e salvaguarda da história e memória da capoeira pensando na relação entre comunidade e seu patrimônio material constantemente utilizado (fugindo do contexto dos objetos museológicos presentes nos Museus para a manifestação da imaterialidade do patrimônio), faz-se necessário uma adaptação do pensamento museológico sobre a questão da musealização.

Parte dos objetos presentes nessa respectiva comunidade de capoeira, possui essa dualidade de uso e contemplação, pois a memória presente ali é viva e latente se manifestando através de lembranças pessoais, por meio da transmissão de conhecimento e pelo auxílio de diversos documentos ali expostos ou acessíveis para o conhecimento da comunidade. Pensar e desenvolver estratégias de documentação museológica é um dos exercícios reflexivos primordiais de um museólogo.

Nesse sentido se torna evidente, pela dimensão material e imaterial do patrimônio que se desenvolve e reside na Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal, a necessidade de desenvolver uma documentação que articule e contribua para a captação de informação de todo patrimônio presente nesse ambiente.

A Museologia Social visa à construção coletiva do sistema de gestão de forma horizontal com a comunidade à qual pertence determinado patrimônio. Sugere e reflete maneiras de contribuir com o pensamento teórico para o diálogo entre a museologia e a comunidade que detém o patrimônio, auxiliando no desenvolvimento metodológico que possibilite a construção de ações, instrumentos museológicos que promovam a autonomia de uma comunidade frente ao seu patrimônio. No caso da Associação e deste trabalho, o que se propõe é, pensar a documentação

museológica, a fim de, registrar informações relevantes de seu patrimônio imaterial e material.

Tendo em vista a complexidade do tema, esse trabalho é uma reflexão de um futuro museólogo, o qual pensa de forma próxima à comunidade, por fazer parte também dessa mesma comunidade, porém com um olhar distanciado dialogando somente com textos e ideias atribuídas ao desenvolvimento de ações de documentação utilizadas para gerir tanto o patrimônio material quanto imaterial. Ao olhar da museologia social é necessário a participação efetiva da comunidade. Nesse primeiro momento e para esse trabalho a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal é somente um referencial reflexivo e não participativo da formulação das sugestões que serão apresentadas.

#### **a) Objetivos**

Esse trabalho tem como objetivo geral desenvolver uma ferramenta de documentação museológica para a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal a partir do pensamento da sócio-museologia em 2016.

Em relação aos objetivos específicos esse projeto busca: elucidar o que vem a ser a Museologia, Sócio-Museologia, museu e seu desenvolvimento; tecer debates sobre documento, documentação museológica e suas funções; apresentar a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal, por meio de sua origem; elucidar a relação entre a comunidade e seus objetos, fato museal ou museológico, no contexto da Sócio Museologia; discorrer sobre questões de patrimônio imaterial; e por fim, sugerir uma ficha catalográfica e outras ideias para contribuir com o desenvolvimento local.

#### **b) Justificativa**

Em meados da década de 1970 surgiu um movimento que transformou as perspectivas do pensamento museológico. A Nova Museologia, Museologia Social ou Sócio Museologia teve sua primeira expressão pública na Mesa Redonda de

Santiago do Chile em 1972 e trouxe inovações reflexivas sobre o papel social do Museu e da Museologia, a partir do contexto dos museus da América Latina. Compreendendo a necessidade de integração e um relacionamento mais próximo à sociedade, em 1972 surge o conceito de Museu Integral, que visa integrar a sociedade no campo de debate dos Museus promovendo o desenvolvimento social, na perspectiva de educação continuada, em que as demandas de uma comunidade rural/urbana são fontes de temas geradores de ações museais.

Em 1984 as ideias discutidas em Santiago do Chile são colocadas em pauta em Quebec, gerando debates sobre o que seriam os princípios base de uma nova museologia. Segundo o documento desenvolvido na Mesa Redonda de Quebec:

A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio ambiente humano e físico (BRASIL, 2012, p. 109).

E para atingir esse objetivo a Museologia deveria integrar comunidades/ populações em suas ações museológicas, procurando estabelecer relações interdisciplinares e o uso de “métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da ação cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários” (BRASIL, 2012, p. 109).

As ações sócio-museológicas visam contribuir para o desenvolvimento social por meio da cultura. O fruto reflexivo desenvolvido nessas duas Mesas Redondas se deu sob um contexto o qual refletia a dificuldade de comunicação entre os museus e o público. Anteriormente a esses pensamentos os museus se preocupavam essencialmente em conservar os objetos históricos, artísticos, etnográficos, compreendidos como objetos testemunhos.

Com as ponderações de 1958 sobre a função educativa nos museus, houve um fomento nas ações e perspectivas museológicas estimulando reflexões em outras Mesas Redondas como em Santiago e em Quebec, atentando-se para questões relacionadas ao papel do museu e do museólogo. A história e a memória presente nos discursos expográficos dos museus em sua grande maioria não pautava ou considerava em suas ações as memórias externas aos museus, gerando um monólogo entre o público e a instituição.

A Nova Museologia vem no sentido de valorização das práticas sociais e da memória das comunidades. Aquelas memórias subterrâneas, clandestinas que nunca tiveram voz nos museus, passam a ter voz nessa nova perspectiva. Não que as práticas sociais não sejam ativas, mas que agora a Museologia se interessa pelo desenvolvimento social de uma forma que seja possível a “aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca” (BRASIL, 2012, p. 109). Essa perspectiva museológica compreende que a “gestão do patrimônio deve ser feita o mais próximo possível de seus criadores e dos detentores desse patrimônio, de modo a não separá-lo da vida” (VARINE, 2013, p.19).

O patrimônio é a força motriz que nos ajuda a compreender quem somos, por que chegamos até aqui, quais fatores influenciaram para as atuais perspectivas. O passado está sempre em diálogo com o presente, fomentando o futuro. A Museologia na perspectiva social deve usar “todos os recursos da museologia (coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projetos específicos” (BRASIL, 2012, p. 110), contribuindo para a gestão autônoma sobre o seu patrimônio. Nesse sentido esse trabalho se enquadra no eixo número um, “Teoria e Prática Museológica”, visando sistematizar uma ferramenta de documentação museológica adaptada para a respectiva comunidade.

### **c) Metodologia**

A abordagem metodológica deste trabalho é qualitativa porque busca compreender a complexidade de uma comunidade capoeira que gera e transforma seu patrimônio. A partir, da vivência, observação, participação, levantamento bibliográfico, leitura de textos, fichamentos e ponderações sobre as dinâmicas da comunidade de apropriação e uso do seu patrimônio, analisar por meio das referências bibliográficas previamente levantadas métodos que possam contribuir para a documentação do patrimônio global desta comunidade.

## **CAPÍTULO I**

### **MUSEU E MUSEOLOGIA**

Quando alguém pergunta a alguma pessoa, o que é Museologia? O que faz? Do que se trata? Surgem algumas respostas interessantes em relação ao que as pessoas pensam sobre o assunto.

Em um vídeo da “UnBTV”, “Eu quero ser: Museologia”, publicado em 2014 em seu canal do Youtube (UnBTV, 2014), algumas pessoas dentro da Universidade de Brasília foram estimuladas a responder à uma questão: “O que um museólogo faz?”. Nesse vídeo existem três momentos essenciais em relação às respostas.

No primeiro momento temos as respostas de transeuntes dentro da Universidade, alunos de graduação em Museologia e Professores do curso de graduação respondendo essa questão. Sob a perspectiva dos transeuntes, parte não soube responder ou tinha dúvida em relação à resposta. Nessa questão “O que um museólogo faz?” responderam: “Não faço a mínima ideia.”, “Ah, eu acho que ele cuida dos Museus né!? Alguma coisa assim.”, “Não sei exatamente.”, “Ah... Não sei, não tenho certeza.”, “Ele estuda museus?”, “Não faço a menor ideia.”, “Acho que alguma coisa do Museu, assim eu não sei.”.

Enfim, e não trazendo todas as respostas dadas pelos transeuntes da Universidade, é possível perceber uma falta de conhecimento sobre esse profissional que desempenha sua função em uma das instituições mais antigas do Mundo.

Dentro desse universo de transeuntes uma única resposta se destacou quando foi perguntado “O que um museólogo faz?” “Um museólogo é um dos profissionais da área de Ciência da Informação. Eles trabalham com a gestão de museu, gestão de patrimônio cultural e de patrimônio histórico”.

Nesse primeiro momento se percebe que não existe uma relação significativa entre transeuntes/museu/museólogos. No segundo e terceiro momentos, com alunos de graduação em Museologia e professores se obteve um aprofundamento do que um museólogo faz.

Para entender o que vem a ser a Museologia é necessário fazer um apanhado das perspectivas referentes ao assunto. Segundo André Desvallées e François Mairesse (2013) a Museologia apresenta cinco diferentes acepções.

A primeira acepção, segundo os autores, e a mais difundida é a de que a Museologia está relacionada a tudo que tange ao museu, reservas técnicas, administração, questões de conservação, restrito ao universo do espaço institucionalizado museu, semelhante ao pensamento dos transeuntes na Universidade de Brasília que percebem a Museologia de uma maneira geral, somente como algo referente às questões administrativas do museu, reduzindo o que representa a Museologia contemporaneamente.

Apresenta variações de perspectivas devido ao não reconhecimento da Museologia como uma área do conhecimento em alguns países, como a França, que pensa a Museologia como uma forma de especialização em que o agente especializado presta consultoria no desenvolvimento de projetos de museus e exposições.

A segunda acepção relaciona a Museologia com sua etimologia, como sendo, o estudo do museu ou dos museus. Próximo da ideia proposta por George Henri Rivière (*apud* BRASIL, 2012, p. 91), que percebe a Museologia como ciência aplicada aos museus, ela estuda a história, o papel social dos museus na relação da preservação/conservação e pesquisa, preocupando-se com questões de apresentação do acervo/coleção, no âmbito da organização e funcionamento do espaço Museu.

A terceira acepção atribuída na década de 60, tange uma importância científica à área da Museologia. “A museologia passou a ser progressivamente considerada como um campo científico de investigação do real (uma ciência em formação) e como uma disciplina independente” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62).

Essa perspectiva estimulou o *International Forum for Museological Debate* (ICOFOM), a refletir, fazendo com que a comunidade internacional percebesse “a museologia como o estudo de uma relação específica entre o homem e a realidade, estudo no qual o museu fenômeno determinado no tempo, constitui-se numa das materializações possíveis” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 62).

Segundo Stránsky (1980 *apud* DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 62): “A museologia tem a natureza de uma ciência social, proveniente das disciplinas científicas documentais e mnemônicas, e ela contribui à compreensão do Homem no seio da sociedade”.

A quarta acepção está ligada ao surgimento de uma corrente ideológica conhecida como a Nova Museologia. A partir da década de 70 diversos textos, essencialmente de pesquisadores e teóricos franceses, foram publicados tratando perspectivas inéditas para o pensamento Museológico da época.

Esse movimento ideológico enfatizava o papel social do museu como um agente de transformação e desenvolvimento da sociedade, percebendo a interdisciplinaridade, tendo como interesse o desenvolvimento de novos museus “concebidos em oposição ao modelo clássico” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 63), gerando conceitos e experiências diversas de valorização do patrimônio, essa perspectiva visa o desenvolvimento local a partir do patrimônio existente.

A quinta acepção, sugerida por Bernard Deloche (2001 *apud* DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013, p. 63-64), defende que: “A museologia é uma filosofia do museal, investida de duas funções: (1) Serve de metateoria à ciência documental intuitiva e concreta; (2) É também uma ética reguladora de toda instituição encarregada de gerar a função documental intuitiva e concreta”.

A partir dessas acepções podemos perceber a transformação do pensamento ao longo do século XX dentro do campo Museológico. “Se o século XIX foi considerado a era dos museus, podemos considerar o seguinte a era da Museologia” (CÂNDIDO, 2000, p. 145).

Com a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1946 pela Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura (UNESCO), as Nações começaram a pensar mais intensamente a representatividade/função/relação social da sociedade com seu patrimônio. Criada num contexto de pós Segunda Guerra Mundial, em que as Nações que tiveram seu território atacados sofreram com a perda ou destruição parcial de monumentos, de seu patrimônio arquitetônico por meio do confronto militar e pelos saques ou espólios de guerra, em que se furtava o patrimônio local da nação, começaram a pensar em formas de proteger o patrimônio cultural, artístico e histórico.

A partir disso a UNESCO e o ICOM vêm desenvolvendo políticas internacionais e tratados que ajudem a proteger o patrimônio cultural estimulando debates e mesas redondas sobre questões pertinentes ao patrimônio e a sua importância para a sociedade, agregando perspectivas diferenciadas das relações

do patrimônio e nações, desenvolvendo documentos que reflitam e que possam sugerir ações que possibilite a valorização do patrimônio cultural e sua preservação.

O século XX foi o século de transformações com a ebulição de muitas ideias inovadoras para o fazer e o pensar o Museu e a Museologia. Como percebe Mário De Souza Chagas:

Durante longo tempo, os museus serviram para preservar os registros de memória das classes mais abastadas, serviram como dispositivos ideológicos do Estado e também para disciplinar e controlar o passado, o presente e o futuro das sociedades em movimento (CHAGAS, 2008, p. 59).

Durante o século XX houve diversos estímulos para o desenvolvimento da Museologia e do Museu, dentre eles se destacam cinco documentos que marcaram e contribuíram para a mudança dos museus e da museologia.

Em cinco países diferentes, todos na América, sendo quatro especificamente localizados na América Latina, pensando questões referentes ao Museu e à Museologia: Rio de Janeiro em 1958, Santiago em 1972, Quebec em 1984, Oaxtepec, também em 1984 e Caracas em 1992. Num contexto histórico que remete ao passado:

(...) marcado pela colonização dos povos ameríndios. O processo de colonização resultou na mistura de raças, com suas diferentes culturas e tradições, assim como em alguns momentos também foi marcado pela barbárie, pela destruição de civilizações e de tradições (PRIMO, 1999, p. 6).

Os países latinos foram violentados durante a incursão das colonizações pelas nações europeias. História marcada por massacres de comunidades autóctones, por escravização destas, negação das tradições locais impondo a ideologia europeia nessas nações/comunidades no continente americano, gerando desigualdades sociais, econômicas e culturais nas antigas colônias que hoje são países independentes.

Foi esse contexto que possibilitou grande avanço econômico para as nações europeias fomentando entre os países desenvolvidos e os países subdesenvolvidos relações desiguais, as que se “procurou através dos profissionais da área da museologia apontar problemas existentes nas áreas culturais/educativas/ sociais e até mesmo econômicas” (PRIMO, 1999, p. 7), a fim de propor soluções ou

alternativas que pudessem amenizar essas disparidades por meio de ações museológicas.

Foi nessa perspectiva contextual, que influenciou a transformação dos museus e da museologia, que se começou a pensar em formas de contribuir para uma sociedade melhor por meio de ações museológicas.

Em 1958, no Rio de Janeiro, aconteceu o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus. Nesse seminário surgem diversas ideias que consolidaram a Declaração do Rio de Janeiro, escrita por Georges Henri Rivière. Definiu-se o Museu como “um estabelecimento permanente, administrado para satisfazer o interesse geral de conservar, estudar, evidenciar através de diversos meios e essencialmente expor, para o deleite e educação do público” (BRASIL, 2012, p. 91), elementos de valor cultural presentes nas coleções dos Museus, sendo eles de cunho histórico, artístico, científico também presentes em aquários, jardins botânicos e zoológicos, considerando-se a semelhança aos Museus, arquivos e bibliotecas que possuem salas expositivas de caráter permanente.

A Museologia, segundo a Declaração do Rio de Janeiro, foi definida como “ciência que tem por objeto estudar as funções e a organização dos museus” (BRASIL, 2012, p. 91), e a museografia “o conjunto de técnicas relacionadas à museologia” (BRASIL, 2012, p. 91).

Percebendo a potencialidade de contribuição dos Museus para educação, percebeu-se a necessidade de “dar à função educativa toda a importância que merece sem diminuir o nível da instituição, nem colocar em perigo o cumprimento das outras finalidades não menos essenciais: conservação física, investigação científica, deleite, etc.” (BRASIL, 2012, p. 92).

Esse avanço na percepção do Museu como um espaço também educativo e não só um lugar de preservação e conservação de suas coleções e fruição por meio das exposições trouxe a dimensão sobre uma nova função necessária, a função educativa, por meio da qual possibilita uma maior apreensão da proposta museográfica e da relação simbólica entre determinado patrimônio e o público.

Pois “da mesma forma que as publicações, para quem lê ou consulta, o museu oferece a quem o visita a possibilidade de regular, à sua vontade, o ritmo de assimilação, ou, em outros termos, dá tempo para reflexão, crítica e deleite”

(BRASIL, 2012, p. 92). O museu possui uma qualidade que outros meios de informação não possuem, que é o de possibilitar ao visitante de estar frente a frente com o objeto museológico, fonte de conhecimento: “De acordo com o nível do museu, o trabalho didático seria confiado a um especialista chamado ‘pedagogo do museu’, ou um serviço pedagógico, cujo o chefe é ajudado por pedagogos especializados ou não” (BRASIL, 2012, p. 92), e nas diversas atividades de potencial didático nos museus como: visitas guiadas, desenvolvimento de atividades internas e externas com o público e etc.

Caso o Museu não tivesse condições para contratação de um profissional formado em Pedagogia, a Declaração do Rio de Janeiro sugere que o profissional de conservação venha a desempenhar também a função educativa “na medida em que seja útil, determinadas tarefas pedagógicas relacionadas com sua especialidade” (BRASIL, 2012, p. 92).

Na maneira ideal em que se é possível ter um conservador e um pedagogo, fica sob a responsabilidade do conservador “determinar os programas pedagógicos em colaboração com o pedagogo e inspecionar sua realização” (BRASIL, 2012, p. 92).

Já o pedagogo contribui juntamente com o museólogo e o conservador quando a exposição a ser idealizada seja essencialmente educativa. Fazendo o paralelo entre o Museu e as fontes de informação como rádio, jornais, televisão e etc., a Declaração apresenta diversas sugestões sobre o modo como as diversas tipologias de museus podem agir para uma melhor função comunicativa por meio das exposições.

Todas essas ideias apresentadas em 1958 no Rio de Janeiro eram de alguma maneira inovadoras. Anteriormente a isso, os Museus só se preocupavam com a conservação de seus objetos, desenvolvendo essencialmente atividades técnicas, que davam mais valor à preservação do objeto em si do que o uso do mesmo para transformação da sociedade por um processo educativo, continuado e informal.

Outro grande marco para comunidade museológica foi a Declaração de Santiago no Chile, desenvolvida na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, a qual estimulou e refletiu a necessidade dos Museus de se aproximarem da Sociedade, afirmando o papel social do Museu.

Fruto de um “anseio por um museu com vocação transformadora, independentemente dos termos em que esta deveria se dar, seria um aspecto marcante desta nova identidade em construção” (LIMA, 2014, p. 89).

A Declaração de Santiago é reconhecida pela comunidade museológica nacional como o primeiro documento internacional público que expressou o movimento para uma nova museologia, percebendo questões regionais referentes a América Latina relacionados aos problemas sociais de cunho urbano, rural.

Com este documento constituiu-se a ideia e o desenvolvimento de um novo museu, o museu integral, que além de suas funções tradicionais de preservação/conservação/ comunicação esse museu deve também integrar assuntos sociais pertinentes à realidade dos indivíduos em um determinado território, pois passa a ser entendida “como um agente de desenvolvimento comunitário” (PRIMO, 1999, p. 11).

O novo museu é entendido como “uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve” (BRASIL, 2012, p. 102). Deste modo, a percepção da função social do museu se alarga, pois nesse momento se percebe que a transformação social, a formação de consciência histórica, cultural e social também devem ser desenvolvidas pelo museu, o qual deve se comportar como um ambiente de educação continuada, contribuindo para o desenvolvimento social, além do que era pensando.

O museu integral tem como princípio envolver a comunidade ao seu redor, seja no ambiente rural ou urbano, apropriando-se dos problemas locais, para que o museu, a fim de promover a conscientização por meio de processos educativos em que os indivíduos de um determinado território percebam seus problemas e por meio das ações dos museus junto com a comunidade, perceba soluções visando gerar uma transformação no ambiente em que aquela comunidade se desenvolve.

Contribuindo para um engajamento social, situando uma determinada comunidade num quadro histórico em que se permita “esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estruturas em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades” (BRASIL, 2012, p. 102). “Contribuição decisiva para inspirar esta

perspectiva são as idéias [sic] de Paulo Freire e seu projeto fundado na transformação da sociedade pela via emancipatória dos homens” (LIMA, 2014, p. 89).

Essa nova concepção de museu visa contribuir para a redução das desigualdades sociais, promovendo uma tomada de consciência por meio dos museus junto com as comunidades, tendo em vista que “os problemas da sociedade contemporânea são devidos a injustiças” (BRASIL, 2012, p. 102), históricas e no caso da América Latina, devido às questões de colonização que intervíram no desenvolvimento social dos países colonizados.

Nesse sentido “os problemas colocados pelo progresso das sociedades no mundo contemporâneo devem ser pensados globalmente e resolvidos em seus múltiplos aspectos” (BRASIL, 2012, p. 102). O Museu nessa perspectiva deve “servir de vector [sic] de conscientização dos problemas da e na comunidade” (PRIMO, 1999, p. 11).

Essa perspectiva de museu “não implica na supressão dos museus atuais, nem na renúncia aos museus especializados” (BRASIL, 2012, p. 102), porém sugere que os museus devem se desenvolver de uma maneira lógica e racional, “a fim de melhor servir à sociedade” (BRASIL, 2012, p. 102). Nesse sentido “o museólogo é entendido enquanto ser político e social” (PRIMO, 1999, p. 11).

O documento de Santiago do Chile inovou no pensamento museológico ressignificando o papel da instituição museu, que antes trabalhava preocupada com a preservação, conservação e pesquisa deixando de lado a comunidade que se desenvolve ao seu redor, para uma instituição que trabalha “com a comunidade por meio de uma visão de Patrimônio Global - e **a ideia do museu enquanto ação** [sic]” (PRIMO, 1999, p. 23, grifo do autor).

Em 12 de outubro de 1984 foi redigida, a “Declaração de Quebec: Princípios de uma Nova Museologia”, documento desenvolvido no I Atelier Internacional da Nova Museologia, reflexo da “Mesa Redonda de Santiago do Chile, destacando a importância da afirmação da função social do museu” (DUARTE, 2013, p. 109).

A Mesa Redonda de Santiago, para Judite Santos Primo, foi de “todos os documentos, o mais inovador e por que não dizer revolucionário, aquele que trouxe as maiores transformações conceituais para o contexto museológico” (PRIMO, 2013,

p. 22), influenciando Quebec para o desenvolvimento de ações políticas e estimulantes para essas novas perspectivas.

Verificando que mais de quinze anos de experiências de nova museologia - ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa - pelo mundo foram um fator de desenvolvimento crítico das comunidades que adotaram este modo de gestão do seu futuro (BRASIL, 2012, p. 110).

Neste documento, em busca de princípios para uma nova museologia, compreende-se que a Museologia deve procurar o seu desenvolvimento de forma integrada, estendendo as suas “atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, às práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico” (BRASIL, 2012, p. 109).

Nesse sentido a Nova Museologia ou Museologia social visa um relacionamento dialógico entre comunidade e a ação museológica. Procura agir de forma interdisciplinar propiciando um ambiente de gestão comunitária reconhecendo na interdisciplinaridade, museologia e sociedade, uma forma de gestão que valoriza o patrimônio local.

Essa nova proposta museológica visa essencialmente o “desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo em que as associa aos projetos de futuro” (BRASIL, 2012, p. 109) e se diferencia do Museu Tradicional que foca as suas ações em um edifício que guarda uma ou várias coleções visando satisfazer um determinado público. Já o novo museu se preocupa e age frente a um determinado território, utilizando o patrimônio local para o desenvolvimento de uma população (CÂNDIDO, 2000, p. 151).

Este movimento “põe-se decididamente ao serviço da imaginação criativa, do realismo construtivo e dos princípios humanitários” (BRASIL, 2012, p. 109), tornando-se um dos meios possíveis para a “aproximação entre os povos, do seu conhecimento próprio e mútuo, do seu desenvolvimento cíclico e do seu desejo de criação fraterna de um mundo respeitador da sua riqueza intrínseca” (BRASIL, 2012, p. 110).

A Nova Museologia se utiliza de todos os recursos e métodos tradicionais, “coleta, conservação, investigação científica, restituição, difusão, criação” (BRASIL, 2012, p.110), de forma que se adapte para realidade local.

Ainda em 1984 na cidade Oaxtepec, no México, a comunidade museológica promoveu debates sobre a relação entre sociedade/comunidade, território e patrimônio, gerando um documento conhecido como Declaração de Oaxtepec.

Neste documento é considerada indissolúvel a relação: **território-patrimônio-comunidade**; e propõe que a museologia, seja ela Nova ou Tradicional, leve o homem a confrontar-se com a realidade por meio de elementos tridimensionais, representativos e simbólicos (PRIMO, 1999, p. 13, grifo do autor).

Segundo a declaração de Oaxtepec: “La participación comunitaria evita las dificultades de comunicación, característica del monólogo museográfico emprendido por el especialista y recoge las tradiciones y la memoria colectivas, ubicándolas al lado del conocimiento científico” (OAXTEPEC, 1984, p. 1).

É nesse viés que a nova museologia busca desenvolver suas ações. De forma colaborativa com uma determinada comunidade, em um determinado território que possui um patrimônio significativo para a comunidade.

O território é definido como:

(...) una entidad física delimitada por criterios geológicos y biológicos, pudiendo o no delimitarse administrativa o políticamente, aspectos de producción y laborales, vínculos de parentesco, relaciones sociales y cuestiones jurídicas también integran y determinan lo que es el territorio. Además, la territorialidad se conforma por distintos hábitat, éstos modificados o no por el hombre, identificándose la comunidad cultural como su medio ambiente (OAXTEPEC, 1984, p. 2).

Alinhado com os pensamentos de um novo museu proposto em Santiago do Chile em 1972, o documento de Oaxtepec afirma que é necessário o fortalecimento de ações “que integren voluntades políticas a nivel consciente, con el fin de preservar la cultura viva, el patrimonio material, el desarrollo socioeconómico y la dignidad humana” (OAXTEPEC, 1984, p. 2).

A Declaração de Oaxtepec sugere as seguintes ações para o desenvolvimento comunitário a partir de seu patrimônio:

- Formación de promotores seleccionados en el propio medio
- Creación de estructuras asociativas en el medio
- Creación de una museografía popular, considerando inventário, conservación, presentación valorativa y difusión
- Preparación y participación de profesionales para un diálogo constante con la comunidad

- Presencia y asistencia del Estado a través de sus instituciones en su misión de preservar la identidad nacional, lo que permitirá a los ecomuseos fomentar y afianzar la identidad local y regional
- Capacitación de personal proveniente de las propias comunidades, incluyendo a los maestros existentes, lo que tiene además por objeto : a) enseñar el qué y é cómo de la apropiación y aprovechamiento de los recursos que pertenecen a la comunidad y que conforman su patrimonio; b) señalar que las personas capacitadas y especializadas sean los principales transmisores, divulgadores, animadores, etcétera de la conciencia específica respecto al patrimonio y de la conciencia colectiva de la comunidad, particularmente en lo que concierne al rescate, a salvaguarda y al fortalecimiento de la historia y de la memoria colectivas (OAXTEPEC, 1984, p. 2).

A partir dessas ideias ocorreu a ampliação do que seria patrimônio cultural, compreendendo com outra visão, “através de uma visão integrada da realidade” (PRIMO, 1999, p. 14).

De acordo com a Declaração de Oaxtepec, a Museologia não pode mais se isolar e agir somente nos museus para a promoção do desenvolvimento social, “não pode mais se dissociar das descobertas e avanços científicos, dos problemas sociais, econômicos e políticos” (PRIMO, 1999, p. 14), reafirmando que a Museologia é um meio para o desenvolvimento comunitário capacitando “a comunidade para gerir suas instituições culturais” (PRIMO, 1999, p. 14).

Em 1992, vinte anos após Santiago do Chile, a comunidade museológica voltou a se encontrar na Venezuela, desenvolvendo outro documento de referência para a Museologia. Num contexto em que a história se desenvolve de forma acelerada: “O chamado processo de globalização não traz igualdade dos povos. Pelo contrário, se formam poderosos blocos econômicos que acrescentam diferenças entre ricos e pobres” (BRASIL, 2012, p. 114).

A Declaração de Caracas analisou naquele período a situação dos Museus na América Latina, “estabelecendo um perfil das mudanças sócio/políticas, econômicas e tecnológicas nos últimos 20 anos e a transformação conceptual e operacional nas instituições museológicas” (PRIMO, 1999, p. 15).

Percebendo que:

A função museológica é fundamentalmente, um processo de comunicação que explica e orienta as atividades específicas do Museu, tais como a coleção, conservação e exibição do patrimônio cultural e natural. Isto significa que os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que servem ao estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais (BRASIL, 2012, p. 117).

Trazendo a noção de museu como sendo:

(...) um meio de comunicação que transmite mensagens através de linguagem específica das exposições, na articulação de objetos-signos, de significados, ideias e emoções, produzindo discursos sobre a cultura, a vida e a natureza; que esta linguagem não é verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das capacidades perceptivas de todos os indivíduos; que como signos da linguagem museológica não têm valor em si mesmos, mas representam valores e significados nas diferentes linguagens culturais em que se encontram imersos (BRASIL, 2012, p. 118).

A Declaração de Caracas recomenda a reformulação do conceito de Museu Integral, “para o conceito de Museu Integrado na Comunidade” (PRIMO, 1999, p. 15). Percebendo que “os modelos tradicionais da linguagem expositiva privilegiam em seus discursos as perspectivas científicas e acadêmicas das disciplinas correspondentes à natureza de suas coleções” (BRASIL, 2012, p. 118) não sendo acessíveis ao público alheio, ou seja, as pessoas que não dominam tais códigos.

“O museu deve refletir as diferentes linguagens culturais em sua ação comunicadora” (BRASIL, 2012, p. 118), permitindo acessibilidade às informações para o maior número de pessoas possíveis, para assim ser um espaço de transformação social, contribuindo para o desenvolvimento da sociedade.

Pois o museu é:

(...) um importante instrumento no processo de educação permanente do indivíduo, contribuindo para o desenvolvimento de sua inteligência e capacidades crítica e cognitiva, assim como para o desenvolvimento da comunidade, fortalecendo sua identidade, consciência crítica e autoestima, e enriquecendo a qualidade de vida individual e coletiva (BRASIL, 2012, p. 119).

Sendo assim se propõe que o Museu integral ou integrado deva assumir a responsabilidade de atender aos “interesses da comunidade e utilizem uma linguagem comprometida com a realidade, sendo está a única forma de transformá-la” (PRIMO, 1999, p. 15).

## CAPÍTULO II

### DOCUMENTO E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

Segundo Hannah Arendt<sup>1</sup> existem três atividades fundamentais inerentes ao homem: “labor, trabalho e ação” (ARENDR, 2007, p. 15). São atividades fundamentais do homem porque perpassa as condições básicas da vida individual e coletiva dos homens.

O labor “corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujo o crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida. A condição do labor é a própria vida” (ARENDR, 2007, p. 15). O labor está ligado com o ciclo natural, nascer, viver, reproduzir e morrer, sendo responsável por assegurar a sobrevivência da espécie e do indivíduo.

O trabalho é a intervenção do homem sob a natureza, criando e modificando o meio ambiente por meio da sua mente inventiva, relacionada com a capacidade criativa dos homens de produzir o seu meio ambiente. O que é gerado pelo trabalho é denominado de obra humana.

O trabalho é correspondente ao artificialismo da existência humana esta não necessariamente contida no eterno ciclo vital da espécie, e cuja a mortalidade não é compensada por esse último. O trabalho produz um mundo <<artificial>> de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural (ARENDR, 2007, p. 15).

A obra humana é impregnada pelo conteúdo intelectual do homem na matéria, carregando consigo parte da memória humana de quem criou. É fruto das necessidades, dos desejos, da fruição do homem e etc. A obra humana circunda a vida do homem, sua perpetuação no tempo transcende seu criador pela questão da ideia (imaterial) ou por sua composição material que resistiu às intempéries do tempo.

A ação:

---

<sup>1</sup> Embora a data de edição seja 2007, o primeiro volume da obra data de 1958.

(...) única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fim de que homens, e não o Homem, vivem na terra e habitam o mundo. Todos os aspectos da condição humana têm alguma relação com a política; mais esta pluralidade é especificamente a condição (ARENDDT, 2007, p. 15).

A “ação é a atividade por excelência” (ARENDDT, 2007, p. 15) em que os homens modificam o mundo conforme seus interesses e necessidades, agindo de forma política, modificando e desenvolvendo, através de uma entidade como o Estado, o cotidiano do ser humano.

E é sob às perspectivas do Trabalho e da Ação que a Museologia desenvolve a *práxis* museológica: por meio da apropriação da obra no sentido de preservar e conservar o objeto humano como fonte de conhecimento; de selecionar e de criar discursos sobre a memória presente nos objetos comunicando para a sociedade.

No contexto da Museologia as informações sobre os objetos criados pelo homem são sistematizadas por meio da Documentação Museológica. De acordo com Ferrez (1994) os objetos possuem dois tipos de informações, as “informações intrínsecas e extrínsecas” (p. 2),

As informações intrínsecas são aquelas que são fornecidas através da análise do objeto em si. Levando em consideração seu tamanho, peso, marca, material de composição, técnica utilizada para sua formação e etc.

As informações extrínsecas têm caráter documental e de contextualização em que se pesquisa para além do objeto tudo aquilo que a ele se remete. Essas informações adquiridas por meio da pesquisa, utilizando outras fontes de informação, possibilitam “conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada” (FERREZ, 1994, p. 2).

Nesse sentido os objetos têm a capacidade de contribuir para o conhecimento do homem sobre o próprio homem, em diversas relações sobre a capacidade criativa da sua relação intelectual com a natureza (obra) e da forma como homem agiu politicamente para modificar seu ambiente a ação humana (na perspectiva de Hannah Arendt).

Os museus são responsáveis por coletar estes objetos, investigando, preservando, documentando e expondo estes objetos “frutos do trabalho humano e vestígios materiais do passado” (CÂNDIDO, 2006, p. 34).

Os fragmentos, os vestígios de civilizações, os documentos, os monumentos, as obras artísticas, e outros estão presentes nos museus a fim de permitir o acesso da população, de pesquisadores e outros para o desenvolvimento social da cidadania, conhecendo por meio da mediação museológica os acontecimentos passados, criando interconexões com o presente, colocando em pauta aspectos da memória humana.

A memória humana está presente tanto nos homens quanto nos objetos que estes produzem. De acordo com Rossato (2011) existem diversos conceitos de memória que variam de acordo com as áreas de estudo que pensam sobre essa temática. No sentido biológico a memória é compreendida “como a capacidade que certos seres vivos têm de armazenar no sistema nervoso dados ou informações sobre o meio que os cerca e assim modificar seu comportamento” (p. 9).

Segundo Jacques Le Goff (2003): “A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os *documentos* e os *monumentos*” (p. 525, itálico do autor), utilizados como fontes para o desenvolvimento da historiografia. “O termo latino *documentum*, derivado de *docere*, ‘ensinar’” (p. 526, itálico do autor). Os documentos possuem a capacidade de contribuir para a compreensão de fatos, pois são suportes de informação geradas no passado. Já a epistemologia da “palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’” (p. 526, itálico do autor).

Documentos e monumentos possuem características semelhantes, de serem fontes de informação, terem a capacidade de evocar lembranças de diversos cunhos: social, cultural, artístico, histórico, político e etc.

Para Coutinho (2001):

Toda a memória é, em primeiro lugar, uma faculdade de conservar os vestígios do que pertence a uma época passada. No homem, os vestígios do passado podem ser transmitidos sob a forma de criações exteriores ao próprio organismo, capazes de uma existência autônoma (p. 103).

Na perspectiva museológica, o objeto é identificado como documento, “porém não é classificado num conceito restrito e tradicional” (NASCIMENTO, 1994, p. 33) possuindo características dos dois conceitos. Possuem informação potencial capaz

de transformar a sociedade (documento), por meio da memória, evocando o passado (monumento). De acordo com Padilha (2014) o documento é:

(...) qualquer objeto produzido pela ação humana ou pela natureza, independente do formato ou suporte, que possui registro de informação. O documento pode representar uma pessoa, um fato, uma cultura, entre outros. Ele se caracteriza como algo que prova, legitima, testemunha e que constitui elementos de informação (p. 13).

Para Rosana Andrade do Nascimento:

Documento em sentido amplo, é todo e qualquer suporte da informação. Assim, além do documento convencional, podemos admitir que um bem cultural como monumento, um sítio paisagístico possa ser, também documento, documento em um sentido mais restrito é o livro, folheto, revista, etc...., portanto, todo o material escrito cartográfico, fotocinematográfico, sonoro (NASCIMENTO, 1994, p. 33).

Françoise Choay ressalta a diferença relacional entre o homem e o monumento histórico. Para ela:

O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo - neste caso, seu valor cognitivo relega-o inexoravelmente ao passado, ou antes à história em geral, ou à história da arte em particular -; ou então ele pode, além disso, como obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso "desejo de arte" (Kunstwollen): neste caso, ele se torna parte constitutiva do presente vivido, mas sem a mediação da memória ou da história (CHOAY, 2001, p. 26).

Um exemplo de monumento histórico que se pode evidenciar do que ressalta Choay, seria o monumento às Bandeiras (1954) de Victor Brecheret em São Paulo que remete às incursões paulistas para o Sertão. Essa obra de alguma forma representa o desenvolvimento e consolidação do território nacional, por meio de sua expansão, a procura de riquezas minerais para o enriquecimento econômico. Em contraponto aos avanços que consolidaram o nosso território nacional e o enriquecimento de alguns, a representatividade que este monumento pode ter em relação às comunidades ameríndias está relacionada à violência, massacres, extermínio, escravidão, advinda das ações dos Bandeirantes estimulados pela Coroa Portuguesa.

Nós, desse presente, não vivemos esse momento, mas temos conhecimento e sabemos que essas incursões aconteceram pelos documentos, registros de viagens pela historiografia, memória oral de povos indígenas e etc. O monumento histórico é algo criado para que não esqueçamos de algo, ligado à ação humana. No monumento histórico as lembranças que evocam são de natureza cristalizada, memórias moldadas e disseminadas, às quais só podemos discordar baseados em documentos e não por nossa experiência.

São esses tipos de objetos presentes nos museus, objetos semióforos, possuidores de sentido “que nos permite reviver experiências socialmente significativas do passado, do presente e da percepção do futuro” (ROSSATO, 2011, p. 11).

De acordo com Rossato (2011) “a memória que nos dá a sensação de pertencimento e existência” (p. 11) por isso a importância dos Museus, Arquivos, Bibliotecas e outros lugares de memória que preservam, pesquisam e usam os documentos para o desenvolvimento científico, histórico, social e cultural pois é por meio destes elementos que é possível constituir a identidade individual e coletiva. A memória é um fenômeno social que “pode ser entendida como a história, a tradição e a cultura de um povo” (p. 11), pois ela está presente tanto nos objetos de cultura material, quanto no corpo de um indivíduo.

Na perspectiva de Halbwachs (2004) existem dois tipos de memória: a memória individual e memória coletiva. A memória individual se dá pela relação de um indivíduo com o meio, a qual ele “arquiva” suas impressões do mundo, do seu meio, passando por um processo intrínseco da memória que é a lembrança e o esquecimento, já a memória coletiva:

(...) é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural, justamente por que a memória de um indivíduo ou de um país está na base da formulação de uma identidade onde lembranças entram em contato com lembranças de terceiros sobre assuntos em comum que, por sua vez, implicam na percepção do passado, aumentando a quantidade de informações sobre o mesmo fato (ROSSATO, 2011, p. 11).

“Os museus, tradicionalmente, lidam com objetos de cultura material” (BOTTALLO, 2010, p. 50). Os Museus são lugares de memória pois adquirem, coletam, pesquisam, preservam e difundem para a sociedade os objetos produzidos pelo homem com a finalidade de compreender “como a sociedade se relaciona com

o patrimônio – bens culturais e naturais – que se mantém sob a responsabilidade dos museus” (CURY, 2011, p. 1016).

Por meio do processo de musealização que representa a ação dos museus em retirar os objetos culturais de circulação econômica, dando *status* de objeto documento, para fins de preservação, pesquisa e comunicação dos mesmos é definida por Loureiro como:

(...) um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional [sic] baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, p. 204).

O processo de musealização de forma sintética é a transformação de um objeto comum em um documento, objeto museológico. O que isso representa? Representa que o objeto receberá um tratamento diferenciado ao seu uso, em que, se encontrará em um ambiente de pesquisa, preservação e comunicação.

De acordo com Cândido (2006): “Objetos só se tornam documentos quando são interrogados de diversas formas, e que todos os objetos produzidos pelo homem apresentam informações intrínsecas e extrínsecas a serem identificadas” (p. 33).

O tratamento do objeto no museu, para essa transformação, está relacionado diretamente com a Documentação Museológica, que é a “representação” dos objetos “por meio da palavra e da imagem (fotografia)” (FERREZ, 1994, p. 1).

A documentação museológica também: “é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, (...), as coleções dos museus de fontes de informações em fonte de pesquisa científica ou em instrumentos de transmissão de conhecimento” (FERREZ, 1994, p. 1).

Objetivamente a documentação museológica é definida como “sendo toda informação referente ao acervo de um museu” (NASCIMENTO, 1994, p. 33). Pois ela é desenvolvida de forma continuada que implica no desenvolvimento de uma documentação que acompanha toda a vida útil do objeto, sua aquisição, seu uso em exposições, laudos técnicos de conservação, fontes bibliográficas que remetem e etc.

A documentação museológica se baseia em: “(...) um conjunto de técnicas necessárias para organização, informação e a apresentação dos conhecimentos registrados, de tal modo que tornem os documentos acessíveis e úteis” (NASCIMENTO, 1994, p. 32).

De acordo com Nascimento (1994):

A ação documental deve ir além do simples ato de resgate de informações do objeto em si, e sim, buscar através da pesquisa o contexto de produção do bem cultural, com um método capaz de permitir a construção e a comunicação do conhecimento acerca do bem cultural produzido historicamente (p. 36).

Por meio da investigação do objeto a Museologia consegue transformar o objeto em fonte de conhecimento. As informações intrínsecas entendidas por Cândido são “deduzidas do próprio objeto, a partir da descrição e análise das suas propriedades físicas (discurso do objeto)” (CÂNDIDO, 2006, p. 33) e as extrínsecas:

Denominadas de informações de natureza documental e contextual, são aquelas obtidas de outras fontes que não o objeto (discurso sobre o objeto). Essas últimas nos permitem conhecer a conjuntura na qual o objeto existiu, funcionou e adquiriu significado e, geralmente são durante sua entrada no museu e/ou por meio de fontes arquivísticas e bibliográficas (p. 33).

Compreendendo que a documentação museológica é responsável por “fundamentar o fazer museológico das outras ações no interior da instituição museu” (NASCIMENTO, 1994, p. 37), ela:

(...) deve buscar através da pesquisa a historicidade da produção cultural do homem, com seus sistemas de valores, símbolos e significados, as teias de relações estabelecidas entre os homens que criam e recriam objetos no decurso de sua realização histórica (NASCIMENTO, 1994, p. 36).

Peter Van Mensch (1989, p. 60) identifica três níveis de informações básicas para serem extraídas dos objetos:

1. **Propriedades Físicas:** informações relacionadas à composição material, construção técnica e morfologia: forma e dimensões, estrutura de superfície, cor, padrões de cor e imagens, texto;

2. **Funções e significados:** trata-se da análise dos significados de caráter primário: significado funcional, significado expressivo (valor emocional), significados secundários: significado simbólico, significado metafísico;
3. **História:** Gênese; processo de criação do objeto (ideia + matéria prima). Uso; uso inicial, reutilização. Deteriorização; fatores endógenos e exógenos. Conservação e Restauração.

Como dito, a documentação museológica tem papel fundamental para o desenvolvimento de ações museológicas e gestão do acervo. Ela abarca diversos documentos como: documentos de aquisição, documentos fotográficos, documentos de conservação, documentos relacionados às exposições, documentos referentes ao material pedagógico desenvolvido, entre outros.

Segundo o Comitê Internacional de Documentação (CIDOC) e o Conselho Internacional de Museus, toda essa produção documental gerada de forma continuada pela dinâmica das ações museológicas garantem a segurança do acervo e a possibilidade comunicativa e de pesquisa, pois a documentação se baseia em:

Registros que documentam a criação, a história, a aquisição feita pelo museu e a história subsequente de todos os objetos do acervo. Esses registros incluem documentos de origem e procedência, de aquisição, relatórios de conservação, fichas de catalogação, imagens e pesquisas criados tanto pela instituição detentora do objeto, como por proprietários anteriores, pesquisadores independentes etc. O termo aplica ao processo de coleta dessas informações (CIDOC/ICOM, 2014, p. 42).

Metodologicamente a Documentação Museológica é desenvolvida em várias etapas: aquisição, registro, ficha catalográfica e inventário. Objetivando o fazer museológico, que visa, tratar os objetos transformando em documentos, para fortalecer e desenvolver o conhecimento do homem sob suas ações sociais, artísticas, culturais e históricas. Pois a documentação em museus: “envolve o desenvolvimento e a utilização de informações sobre os objetos que fazem parte do acervo e os procedimentos que auxiliam sua administração” (CIDOC/ICOM, 2014, p. 19)

É importante ressaltar que na literatura sobre documentação museológica, diversos autores dizem que não existe um modelo único ou um padrão devido à pluralidade do acervo, coleção e etc.

Em 2014 o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) publicou uma resolução que fundamenta os elementos essenciais mínimos para a descrição de bens musealizados. A Resolução normativa nº 2 de agosto de 2014 (IBRAM, 2014), prevê 16 itens de descrição de bens musealizados, que serão posteriormente explicitados.

O sistema de documentação museológica nada mais é que o conjunto de instrumentos desenvolvidos partindo da necessidade do acervo, visando, garantir o “registro, organização e manutenção da informação que diz respeito aos objetos, suas características físicas, dados administrativos, história e problemas” (BOTTALLO, 2010, p. 52).

De acordo com Cândido (2006):

(...) no campo da Museologia não se pode restringir as compilações, tipologias, levantamento de dados e consulta de fichários por parte dos pesquisadores, pois é a apropriação do conhecimento que se cria o sistema documental. Isto significa dizer que o pesquisador não faz o documento falar: é o pesquisador quem fala, e a explicitação dos seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance da sua fala, como em qualquer outra pesquisa histórica (p. 37)

Os museus são lugares onde a pluralidade ideológica está presente nos objetos. Desse modo, os museus devem investigar seu acervo ou coleção de uma forma interdisciplinar, já que os objetos simbólicos podem ser compreendidos de forma multifacetada, possuindo a capacidade de dialogar com diversas áreas de conhecimento. De acordo com Cândido (2006):

(...) a produção de conhecimento dentro de um museu demanda rotina de pesquisa interdisciplinar, associada a discussões teóricas, além de uma constante interlocução com outras áreas que operam, de algum modo, com a questão do documento / bem cultural. Esses são os fundamentos básicos para aplicação de um sistema de documentação museológica que atenda as demandas contemporâneas de socialização de informações e de construção contínua de memórias e identidades (p. 37)

O sistema de documentação museológica se diferencia dos sistemas da biblioteconomia, da arquivologia e da ciência da informação, os quais “recebem a denominação de sistemas de recuperação de informação” pelas necessidades e demandas da *práxis* museológica (FERREZ, 1994, p. 4), apenas de terem funcionalidades semelhantes. De acordo com Ferrez (1994, p. 4) os sistemas de

documentação museológica e os sistemas de recuperação de informação possuem como:

- **Objetivos:** Conservar os itens da coleção; maximizar o acesso aos itens; maximizar o uso da informação contido nos itens;
- **Função:** Estabelecer contato efetivo entre as fontes de informação (itens) e os usuários. Isto é, fazer com que estes, através de informação relevante, transformem suas estruturas cognitivas ou o conjunto de conhecimento acumulado;
- **Componentes:** Entradas: Seleção e Aquisição,  
Organização e Controle: Registro, Número de identificação / marcação, Armazenagem / Localização, Classificação / Catalogação, Indexação;  
Saídas: Recuperação e Disseminação.

O museólogo é responsável pelo desenvolvimento metodológico da documentação museológica. Segundo a Lei 7.287 de 18 de Dezembro de 1984, a esse profissional é atribuído no Art. 3º inciso V o ato de: “coletar, conservar, preservar e divulgar o acervo museológico”; inciso VI, “planejar e executar serviços de identificação, classificação e o cadastramento de bens culturais”; inciso VII “promover estudos e pesquisas sobre acervos museológicos” (BRASIL, 2012, p. 22).

Segundo Cândido (2006):

Cabe ao profissional de museu acionar e gerenciar o sistema, armazenando informações individuais sobre os objetos, ampliando os conteúdos documentais existentes (textuais e iconográficos) e disponibilizando a base de dados para consultas internas e externas. O profissional de museu é o elo intermediário entre a coletividade e os bens culturais, o agente capaz de explorar as potencialidades e estabelecer as necessidades do acervo. Portanto, deve ter o domínio sobre as questões relativas à informação, sejam estas de forma manual ou automatizada, garantindo seu o rápido e fácil acesso por parte do usuário (pesquisadores e público em geral) (p. 37).

De acordo com o CIDOC/ICOM (2014):

Com uma documentação eficiente, o museu poderá facilitar o desenvolvimento dos seguintes processos:

- políticas de acervo;
- cuidados e prestação de contas em relação ao acervo
- acesso, interpretação e utilização do acervo;
- pesquisa do acervo (p. 19).

Devido à complexidade do desenvolvimento de ferramentas de documentação museológica:

(...) especialistas destacam algumas medidas de natureza técnica, consideradas essenciais para eficácia do sistema de documentação museológica. São elas:

- Clareza e exatidão no registro dos dados sobre os objetos, sejam textuais, numéricos (códigos de identificação) ou iconográficos;
- Definição de campos de informação integrantes da base de dados do sistema (código do objeto, seu nome, origem, procedência, datação, material e técnica, autoria, entre outros);
- Obediência a normas e procedimentos pré-definidos, os quais devem estar consolidados em manuais específicos (práticas de controle de entrada e saída de objetos, de registro, de classificação, inventário, indexação, etc.);
- Controle de terminologia por meio de vocabulários controlados (listas autorizadas para campos, tais como: nome do objeto, material, técnica, tema, assunto, etc.);
- Elaboração de instrumentos de pesquisa diversos (guias, catálogos, inventários, listagens), visando identificar, classificar, descrever e localizar os objetos dentro do sistema, favorecendo a recuperação rápida e eficiente da informação;
- Previsão de medidas de segurança com relação a manutenção do sistema, garantindo-se a integridade da informação (CÂNDIDO, 2006, p. 38).

## 2.1 Etapas em Documentação Museológica

### a) Aquisição do acervo

A primeira etapa dentro do processo de musealização é essencialmente a aquisição do acervo. É importante compreender que a aquisição de um bem cultural não se deve fazer por impulso – deve ser algo estratégico e relacionado com os objetivos do museu. A aquisição deve atender os interesses do museu e não de particulares. Sendo assim a aquisição é:

(...) o processo pelo qual se adquire objetos para os museus. Um museu não deve se limitar a aceitar passivamente as peças que lhe são oferecidas, apesar de que a maioria dos antigos museus passou por esse estágio. Um museu deve dar uma imagem bem completa e exata da especialidade a que se consagra e isso implica que ele aceite todas as peças interessantes para o seu acervo e que procure aquelas que possam preencher as lacunas existentes, completar as séries comparativas e a documentação geral ou enriquecer o seu contexto histórico (SANTOS, 2000, p. 51)

O processo de aquisição é responsável por captar informações e documentos que assegurem ao Museu de forma legal que o bem cultural pertence ao mesmo, ou no caso de empréstimo, sob quais condições quem recebe a obra estará submetido. Por meio dos documentos de aquisição, que são:

(...) todos os documentos que contêm qualquer tipo de informação que permita esclarecer a maneira pela qual a peça entrou no museu. Esses documentos podem ser: carta ou ofício de doação (...), termo de doação (...), termo de comodato (...), faturas, contas de cunho oficial ou particular, permuta, guia de remessa (...) (transferência definitiva), carta e/ou ofício de agradecimento (SANTOS. 2000, p. 52).

#### **b) Identificação e registro dos objetos:**

É uma ação dentro da documentação museológica, que possibilita a compreensão do objeto quanto às suas especificidades dimensionais, históricas, mnemônicas, tutelares e etc. É um processo administrativo relacionado à incorporação de um objeto ao acervo museológico:

Todo objeto que der entrada no museu deverá ser imediatamente identificado e registrado sob a responsabilidade de um determinado funcionário. Esse primeiro registro identifica o objeto e serve de base para a sua documentação técnica posterior e respectivo processamento técnico, sendo importante, então, que tal registro seja claro e preciso. Nesse sentido, todo museu necessita ter *um livro de registro* para essa função inicial (SANTOS, 2000, p. 54).

Nessa etapa é utilizado um instrumento essencial na documentação museológica: o registro. É o registro que guarda todas as informações referentes à entrada de todos objetos que pertencem ao museu.

De acordo com Santos (2000, p. 55), quando formos elaborar um livro de registro devemos dar atenção aos seguintes tópicos:

- Número de ordem
- Número do objeto
- Nome do objeto
- Título eventual e descrição sumária
- Autor
- Dimensões (altura, largura, comprimento e diâmetro)
- Modo de aquisição (compra, doação, legado, permuta, transferência, coleta, empréstimo, depósito e outros)

- Número do processo de aquisição
- Sobrenome, nome e endereço do vendedor, doador, testador ou responsável pela permuta ou transferência
- Observações (antigos números de inventário, preço da compra etc.).

Para Cândido (2006) o processo de registro:

(...) consiste no registro individual do objeto, através de um código próprio, que o identificará de forma permanente dentro do acervo. Entende-se, portanto, como código de registro ou código de inventário, o processo de numeração pelo qual o objeto é incorporado oficialmente ao acervo de um museu. O código de inventário ou o código de registro representa o elemento básico de todo o sistema de identificação e controle do objeto, pois é através dele que se pode recuperar rapidamente as informações documentais. Por isso, deve ser usado necessariamente como referência numérica única do objeto em todas as atividades do museu (p. 40).

Todos os códigos de registro ou inventário devem estar atribuídos nos objetos através de marcações físicas, etiquetas ou outros modos de marcação. Além disso o museu deve ter uma referência de terminologia controlada para não gerar dificuldades na indexação de um objeto. Segundo Cândido (2006):

(...) deve ser produzido um instrumento de pesquisa, *Listagem de Registro ou Inventário do Acervo*, no qual todos os objetos devem ser identificados, tomando como referência primeira a codificação do acervo (ordem crescente), seguida do termo / nome do objeto previamente definido por terminologia controlada, obtida a partir da consulta de um *thesaurus* (p. 40).

O livro de registro ou de inventário é utilizado para armazenar as informações básicas dos objetos: código de registro ou número do objeto; nome do objeto; título; autor; material / técnica; dimensão; data de aquisição; modo de aquisição; e etc.

Existem diversos modelos de informações a serem utilizadas no procedimento de registro, o modelo descrito acima é o mais comum e simples, podendo agregar a ele outras informações.

### **c) Classificação dos objetos:**

A classificação dos objetos museológicos se dá por meio da identificação do objeto "(...) a partir do vínculo cultural do objeto e/ou sua origem e/ou sua forma de

confecção e/ou forma como foi incorporado socialmente ou ainda como sua contribuição para a coleção museológica é entendida” (BOTTALLO, 2010, p. 74).

Cândido (2006) compreende que:

A classificação de cada objeto se fundamenta no critério função. Esta função, na maioria das vezes entendida como original utilitária primária, portanto de significado funcional, é atributo imutável e presente em todos os objetos, constituindo o critério básico de classificação (p. 41).

Porém a autora ressalta que em alguns casos se utiliza como critério de classificação a função original secundária “também inerente à sua fatura, mas de significado simbólico, que se revela pela leitura documental e que vem associada à sua função utilitária primária” (CÂNDIDO, 2006, p. 41). Um exemplo dessa relação de classificação primária e secundária dada por Cândido é o caso da classificação de um *espadim*:

Se aplicarmos a sua função original / utilitária como critério, devemos classificá-lo como arma. Entretanto, podemos optar por classificar o mesmo espadim como insígnia, por sua função original / simbólica, objetivando priorizá-lo como signo de distinção (CÂNDIDO, 2006, p. 41).

Cândido ressalta:

De qualquer forma, em todos os objetos com mais de uma função original, seja de significado primário ou secundário, deve-se optar por uma única classificação, evitando-se, assim, a dispersão de um mesmo termo em diferentes classes.

A metodologia deste instrumento de pesquisa, o qual pode ser denominado de *Esquema Classificatório de Acervo*, permite estabelecer um quadro geral, em ordem crescente, contendo termo / título, o código de registro ou de inventário, a classe e a subclasse de cada objeto (CÂNDIDO, 2006, p. 41).

O esquema classificatório: “consiste de três níveis básicos de terminologia, hierarquicamente relacionados: classes, subclasses e uma lista aberta de termos/nomes de objetos que pode ser expandida, de forma controlada” (FERREZ; BIANCHINI, 1987, p. 22). De acordo com as autoras:

As classes são importantes sobretudo como arcabouço de referência para se considerar o universo dos objetos coletados; as subclasses são subdivisões das classes principais, onde os objetos estão reunidos por classes funcionais mais precisas; e, finalmente, os termos/nomes de objetos são palavras usadas para identificar objetos específicos, ou melhor, subdivisões das subclasses (FERREZ; BIANCHINI, 1987, p. 22).

#### **d) Pesquisa arquivística e bibliográfica:**

Esta é uma etapa em que de forma individualizada pesquisará todas as informações extrínsecas ao objeto. Informações que poderão elucidar o contexto do objeto, social, histórico, cultural e museológico, já que o objeto museológico é utilizado para o desenvolvimento cognitivo do homem por meio das ações comunicativas, exposições, catálogos, materiais educativos e etc.

Segundo Cândido (2006) as informações coletadas sobre o objeto:

(...) devem ser organizadas em dossiês por coleção, obedecendo a ordem crescente dos códigos de registros do acervo. Trata-se de material de consulta indispensável para os pesquisadores responsáveis pelo preenchimento das planilhas do Projeto de Inventário (p. 44).

Dentro do processo de documentação museológica esse é o processo que mais valoriza e agrega informações sobre o objeto. Dando a potencialidade de encontrar em outros meios de informações as referências, para uma maior apreensão e entendimento de tal objeto. Os museus sempre vão renovando essas informações a cada projeto de exposição ou por outro motivo como, pesquisas externas de pesquisadores sobre determinados objetos, coleções, quadros e etc. que fazem parte do acervo museológico.

#### **e) Reprodução fotográfica:**

O registro fotográfico é um aspecto fundamental para a documentação museológica. Pois a fotografia é a representação mais próxima daquilo que o objeto é. Contribuindo para diversos aspectos da pesquisa, o registro fotográfico do objeto possibilita compreender a dinâmica do processo de degradação natural dos objetos além de poderem compor e fomentar outro instrumento de pesquisa denominada por Cândido (2006): “(...) *Controle da Reprodução fotográfica do Acervo*, com listagens associando o código de registro e o termo de cada objeto a códigos específicos correspondentes à sua identificação dentro da documentação de reprodução fotográfica do acervo” (p. 45, itálico do autor).

#### **f) Ficha Catalográfica:**

Dentre os instrumentos de pesquisa referentes à documentação museológica a ficha catalográfica tem um papel fundamental para o desenvolvimento das ações museológicas, sendo “uma ferramenta de trabalho que reúne uma série de informações que, de outra forma, estariam dispersas” (BOTTALLO, 2010, p. 63).

A ficha catalográfica é um instrumento de pesquisa que condensa todas as informações referentes ao bem cultural ou objeto: informações intrínsecas e extrínsecas, registro fotográficos, referências bibliográficas que se relacionam com o bem cultural ou objeto, informações referentes à conservação e preservação do objeto, entre outras.

Antes de 2014 não havia no âmbito museal brasileiro uma norma ou regulamento que determinasse os campos de informações que seriam coletados pelos os Museólogos sobre o acervo ou coleção do museu. Havia sim, textos de referência referentes à um modelo ideal do que seria uma boa ferramenta de Documentação Museológica, como os textos de Hellena Dodd Ferrez, Maria Inez Cândido, Marilúcia Bottallo e outras e outros autores que fomentaram e refletiram sobre essas questões.

Com a publicação da Resolução Normativa nº 2 de 29 de Agosto de 2014, o IBRAM: “Estabelece os elementos de descrição das informações sobre o acervo museológico, bibliográfico e arquivístico que devem ser declarados no Inventário Nacional de Bens Musealizados, em consonância com o Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013” (IBRAM, 2014, p. 1).

Com a finalidade de estabelecer um padrão de informações a serem coletadas para o arrolamento dos bens culturais do Brasil que contribuirão para o desenvolvimento do Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados pelo IBRAM a normativa estabelece elementos comuns utilizados por diversas autoras já mencionadas, demonstrando assim um consenso com a práxis da documentação museológica sobre questões que tangem o tema.

Nas tabelas de 1 a 5 são demonstradas a normativa do IBRAM e exemplos de fichas catalográficas de referência e os aspectos que elas abordam.

Tabela 1 – Ficha catalográfica apresentada por Cândido

Autora	Aspectos						
	Identificação do Objeto	Análise do objeto	Conservação do Objeto	Notas	Reprodução Fotográfica	Dados de preenchimento	Anexos
<b>Cândido</b>	Coleção, Categoria do acervo, Cód. inventário, Número do inventário anterior, Termo, Classificação, Título, Data, Data atribuída, autoria, Material/Técnica, Origem, Procedência, modo de aquisição, data de aquisição, Marcas e inscrições, Estado de conservação, Dimensões, Descrição do objeto	Dados Históricos, Características iconográficas, características estilísticas, características técnicas	Diagnóstico, Intervenções anteriores, recomendações	Histórico de exposições/ prêmios, histórico de publicações, referências arquivísticas/ bibliográficas, valor de seguro, observações, localização	Controle, fotógrafo/data	Preenchimento/ data, revisão/data, digitação/data	Imagens digitalizadas

Fonte: Elaborado pelo autor

Tabela 2 – Ficha catalográfica apresentada por Bottallo

Autora	Aspectos						
	Dados Gerais do Museu	Dados Jurídico-Administrativos do Objeto	Dados físicos e culturais	Conservação e Restauro	Responsabilidades	Inscrições	Dados sobre a trajetória Museológica do Objeto
<b>Bottallo</b>	Identificação, Endereço, Município, Telefone, Ano da Fundação, Nº do Decreto ou instrumento de criação do museu, Nome e Cargo do Responsável	Imagem, Nº de Patrimônio, Nº de Processo, Valor, Nº de Partes, Outros números, Coleção, Forma de entrada, Forma de entrada (se outra), Data de entrada, Localização do objeto no museu	Tipologia do objeto, Denominação do objeto, Autor/fabricante, Descrição sumária, Título (se aplicável), Data/cronologia do objeto, Dimensões, Origem, Forma de confecção/produção	Estado de conservação, Data de avaliação, Descrição/ Ocorrência, Observações	Nome da pessoa e/ou instituição, Função, Observações	Tipos de inscrição/sinais, Localização, Transcrição, Dados complementares, Observações	Referências biográficas, Referências bibliográficas, Observações

Fonte: Elaborado pelo autor

Tabela 3 – Ficha catalográfica apresentada por CIDOC/ICOM

Autor	Aspectos							
	Informação de Aquisição	Informação sobre o Estado de conservação	Informação sobre Baixa patrimonial e alienação	Informação sobre descrição	Informação sobre imagem	Informação sobre instituição	Informação sobre Localização	Informação sobre Marca e Inscrição
CIDOC/ICOM	Método de aquisição, Data de aquisição, Fonte de aquisição	Estado de conservação, Sumário do estado de conservação, Data de avaliação do estado de conservação	Data de baixa patrimonial, Data de alienação, Método de alienação, Destinatário da alienação	Descrição física, Situação do espécime	Tipo de imagem, Número de referência de imagem	Nome da instituição, Nome da instituição subordinada, Endereço da instituição, País da instituição	Localização atual, Data da localização atual, Tipo de localização atual, Localização usual	Texto da marca/inscrição, Tipo de marca/inscrição, Descrição da marca/inscrição, Técnica da marca/inscrição, Posição da marca/inscrição, Idioma da marca/inscrição, Tradução da marca/inscrição
	Aspectos							
	Informação sobre Material e Técnica	Informação sobre Medição	Informação sobre Associação do Objeto	Informação sobre Coleta de objeto	Informação sobre Registro do Objeto	Informação sobre Nome de Objeto	Informação sobre Número de objeto	
	Material, Técnica, Descrição de parte ou componente	Dimensão, Medida, Unidade de medida, Parte medida	Local associado, Data associada, Nome do grupo/indivíduo associado, Tipo de associação, Função original	Local da coleta, Data da coleta, Coletor, Método de coleta	Proprietário atual, Depositante, Data de entrada, Número de entrada, Motivo da entrada	Nome do objeto, Tipo de nome do objeto, Autoridade de nome do objeto	Número de objeto, Tipo de número de objeto, Data do número de objeto	
	Aspectos							
Informação sobre a produção do objeto	Informação sobre Título do objeto	Informação sobre Parte e Componente	Informação sobre Catalogação	Informação sobre Referencia	Informação sobre Direitos de Reprodução	Informação sobre Assunto Representado		
Local de produção, Data de produção, Nome do grupo/indivíduo produtor, função da produção	Título, Tipo de Título, Tradução do Título	Número de partes ou componentes, Descrição de partes ou componentes	Catalogador, Data de catalogação, Autoridade	Referência, Tipo de referencia	Nota sobre direitos de reprodução, Proprietário dos direitos de reprodução	Assunto representado, Descrição do assunto representado		

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 4 – Ficha catalográfica apresentada por Padilha**

<b>Autora</b>	<b>Aspectos</b>	
	<b>Identificação e característica do objeto</b>	<b>Informações contextuais</b>
<b>Padilha</b>	Número de tomo, Número de registro, Outros números, Localização na instituição, Objeto, Título, Autor ou Autoridade, Descrição intrínseca, Dimensão, Material, Procedência, Observação, Tipo de aquisição, Ex-proprietário, Data de aquisição, Estado de Conservação	Descrição extrínseca, Período, Referências bibliográficas, Objetos associados, Exposições, Publicações, Restauro, Pesquisas, Autorização de uso, Observações, Registrado por, Data de registro

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 5 – Ficha catalográfica apresentada por IBRAM**

<b>Autora</b>	<b>Aspectos</b>
	<b>Identificação do Objeto</b>
<b>IBRAM</b>	Número de registro, Outros números, Situação (Localização), Denominação, Título, Autor, Classificação, Resumo descritivo, Dimensões, material/ Técnica, Estado de conservação, Local de produção, Data de produção, Condições de reprodução, Mídias relacionadas

Fonte: Elaborado pelo autor

### **g) Inventário**

O inventário é um procedimento administrativo que contribui para o controle do acervo, determinando a situação do bem. É um procedimento de checagem do acervo do museu, um levantamento que serve como “instrumento de segurança contra ocorrências que escapem ao seu controle, constituindo uma prova necessária que poderá ser requisitada pela justiça em qualquer caso que a envolva” (SANTOS, 2000, p. 84).

Também sendo um:

(...) instrumento legal de garantia de guarda do patrimônio de um museu e dos depósitos que lhe são confiados (objetos em comodato) e oferece um quadro exato das aquisições, depósitos e alienações realizados pela instituição (SANTOS, 2000, p. 84).

De acordo com Santos: “O principal objetivo de um inventário é obter uma relação anual quantitativa do acervo museológico para fins de cumprir exigências técnicas e administrativas que garantam a eficiência do controle” (SANTOS, 2000, p. 85).

Esse procedimento técnico tem início no levantamento dos objetos por meio do Registro, posteriormente se faz a checagem dos objetos na reserva técnica e por último se faz a revisão dos documentos de aquisição dos objetos.

De acordo com Santos:

Um inventário deve conter os seguintes itens:

- Numeração corrida
- Número de registro
- Nome ou título do objeto
- Técnica ou material
- Data (época)
- Autor (ou marca, ou fabricante) (SANTOS, 2000, p. 85).

O inventário pode ser também um levantamento com foco em alguma parte da classificação do acervo, a fim de, criar catálogos temáticos que fornecem uma noção mais específica do mesmo.

## 2.2 Patrimônio

O termo Patrimônio é um dos mais utilizados em nosso cotidiano. É utilizado em relação aos bens pertencentes à alguma instituição ou a uma pessoa. Esse termo tem sua origem etimológica no latim *patrimonium* o qual se equivale “em francês: *patrimoine*; inglês: *heritage*; espanhol: *patrimonio*; alemão: *Natur-und Kulturerbe*; italiano: *patrimonio*” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 73), sendo ressignificado em diversos momentos da história humana.

Françoise Choay percebe que o termo patrimônio está inicialmente associado: “(...) às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por diversos adjetivos (genético, cultural, histórico, etc.) que fizeram dela um conceito ‘nômade’, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante” (CHOAY, 2001, p. 11).

Desvallés e Mairesse (2013, p. 73) percebem que inicialmente: “A noção de patrimônio designava, no direito romano, o conjunto de bens reunidos pela sucessão: bens que descendem, segundo as leis, dos pais e das mães aos seus filhos ou bens de família, assim definidos em oposição aos bens adquiridos”.

Segundo Gonçalves (2009) o patrimônio:

(...) está entre as palavras que usamos com mais frequência no cotidiano. Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis (p. 25).

O patrimônio está relacionado com a perspectiva de herança. Aquilo que é herdado, dentro, de uma estrutura social, seja ela em nosso entendimento atual de caráter artístico, familiar, histórico, cultural, ecológico, genético e etc.

Patrimônio designa aquilo que no passado se originou e que está inserido em um outro contexto de sua origem, ou seja, está no contexto presente da vida cotidiana. Presente nos museus, que tradicionalmente “lidam com objetos de cultura material” (BOTTALLO, 2010, p. 50). A história, a memória, a obra artística, o fazer dos homens, os objetos musealizados, são herança de tempos indescritíveis em sua totalidade. Porém os objetos e ações humanas tradicionais possuem elementos mnemônicos, resquícios que testemunham sobre determinados períodos da história da terra, do homem e etc.

Devido à complexidade desse conceito houve diversas modificações e ressignificações de compreensão do termo. Desvallées e Mairesse observam cinco momentos de mudanças na compreensão semântica do termo.

A primeira remete à Revolução Francesa, “durante todo o século XIX, o termo ‘patrimônio’ passou a designar essencialmente o conjunto de bens imóveis, confundindo-se geralmente com a noção de *monumentos históricos*” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 73).

A segunda se refere aos meados de 1950:

(...) a noção de patrimônio foi consideravelmente ampliada, de modo a integrar, progressivamente, o conjunto de testemunhos materiais do homem e do seu meio. Assim, o patrimônio folclórico, o patrimônio científico e, mais recentemente, o patrimônio industrial, foram progressivamente integrados à noção de patrimônio (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

O alargamento do conceito de patrimônio nesse período:

(...) remete ao conjunto de todos os bens ou valores, naturais ou criados pelo Homem, materiais ou imateriais, sem limite de tempo nem de lugar, que sejam simplesmente herdados dos ascendentes e ancestrais de gerações anteriores ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes de gerações futuras (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

Nesse sentido se compreende que o patrimônio é um bem público “cuja preservação deve ser assegurada pelas coletividades, quando não é feita por particulares” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 74).

Nesse momento também se percebe que:

O conceito de patrimônio se distingue do de herança na medida em que os dois termos repousam sobre temporalidades sensivelmente diferentes: enquanto a herança se define logo após uma morte ou ao momento da transmissão intergeracional, o patrimônio designa o conjunto de bens herdados dos ascendentes ou reunidos e conservados para serem transmitidos aos descendentes. De certa maneira, o patrimônio se define por uma linha de heranças (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 75).

A terceira está relacionada a questão de patrimônio imaterial:

Depois de alguns anos, a noção de patrimônio, essencialmente definida sobre as bases de uma concepção ocidental da transmissão, foi amplamente afetada pela globalização de ideias, cujo o testemunho é o princípio relativamente recente do patrimônio imaterial. Essa noção, originária dos países asiáticos (notadamente do Japão e da Coreia), funda-se sobre a ideia de que a transmissão para ser efetiva, repousa essencialmente sobre a intervenção humana, da qual provém a ideia de *tesouro humano vivo* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 75, itálico do autor).

Sobre tesouro humano vivo, trata-se de um saber, patrimônio imaterial, dominado por algum indivíduo. Exemplos disso: práticas de artes marciais, danças, música, ritos, teatro e outros. O Patrimônio cultural imaterial ou intangível é entendido como todas as:

(...) práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade (UNESCO, 2003, p. 3).

Nesse sentido são considerados patrimônio cultural imaterial:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais (UNESCO, 2003, p. 4).

A quarta ideia se refere a um olhar científico a qual tem sua origem no conceito de patrimonialização, “uma reflexão mais precisa sobre os mecanismos de constituição e de extensão do patrimônio”, em seu sentido institucional de gestão do patrimônio (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 75).

“A ideia de patrimonialização impõe-se também à compreensão do estatuto social daquilo que é patrimônio” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 75). A patrimonialização trata sobre a apropriação, processo de musealização e outros processos de instituições que desenvolvem ações de preservação de documentos, do patrimônio material e imaterial, que incidem políticas de gestão, legitimação desenvolvendo ações de pesquisa, preservação e comunicação dos bens culturais.

De acordo com Coutinho (2001, p. 103) “A questão do patrimônio, seja material ou imaterial, está diretamente relacionada com a memória, assunto que mereceu atenção de inúmeros filósofos e pensadores de toda a tradição ocidental desde a Antiguidade Clássica”.

Nesse sentido “(...) o patrimônio representa o resultado de um processo fundado sobre certo número de valores, isso implica que esses mesmos valores que fundam o patrimônio. Tais valores justificam a análise, bem como - por vezes - a contestação do patrimônio” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 76).

De acordo com Desvallées e Mairesse (2013) o campo patrimonial compreende que a utilização do patrimônio, fonte de memória e informação, é primordial para a construção da identidade cultural. “As instituições que tratam da preservação e difusão do patrimônio cultural, sejam elas arquivos, bibliotecas, museus, galerias de arte ou centros culturais, apresentam um determinado discurso sobre a realidade” (CHAGAS, 2002, p. 43), que representa e privilegia interesses de valorização de determinados pontos da memória e da história.

A quinta noção apresentada sobre patrimônio trata da perspectiva social no qual ele está inserido. Como foi dito anteriormente, o patrimônio representa uma “linha de heranças”, sendo um bem comum que herdamos de um grupo que nos antecedeu, seja de caráter material ou imaterial.

A noção de patrimônio cultural coletivo, que transpõe ao campo moral o léxico jurídico-econômico, aparece como suspeita, e pode ser analisada como parte daquilo que Marx e Engels chamaram de ideologia, isto é, um subproduto do contexto sócioeconômico destinado a servir a interesses particulares (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 76).

É uma concepção crítica sobre a apropriação do patrimônio, sobre a utilização do patrimônio para interesses particulares e discurso do mesmo:

A instituição do patrimônio também conhece seus detratores, aqueles que se questionam sobre suas origens e a valorização abusiva e “fetichizante” dos suportes de cultura que ele sustenta, em nomes dos valores do humanismo ocidental. No sentido estrito, isto é, no sentido antropológico, nossa herança cultural é feita das práticas e do saber-fazer modestos, e reside na aptidão para fabricar instrumentos e para utilizá-los, sobretudo quando esses últimos são cristalizados como objetos em uma vitrine de museu (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 76).

De acordo com Lima (2014):

O Patrimônio assume na contemporaneidade um papel determinante na manutenção da ordem simbólica de uma sociedade ao passo que este é concebido por meio do conceito de princípio da reflexividade. Este, que fundamenta e impulsiona as políticas de patrimonialização, consiste em evidenciar objetos, territórios e uma série de narrativas que se articulam com a memória da fundação do enquadramento simbólico que gerou uma determinada coletividade (p. 98).

O patrimônio, a memória e a sua capacidade de criar vínculos profundos, são a base que estruturam as sociedades ocidentais e orientais, estabelecendo relações afetivas a partir da difusão do patrimônio. De acordo com Varine (2013):

O patrimônio, sob suas diferentes formas (material ou imaterial, morto ou vivo) fornece o **húmus**, a terra fértil necessária ao desenvolvimento. O desenvolvimento não se faz “fora do solo”. Suas raízes devem se nutrir dos numerosos materiais que, na sua maioria, estão no patrimônio: o solo e a paisagem, a memória e os modos de vida dos habitantes, as construções, a produção de bens e serviços adaptados às demandas e às necessidades das pessoas, etc. (p. 18, grifo do autor).

Sobre a capacidade do patrimônio de criar vínculos, Benedict Anderson percebe nas revoluções vitoriosas e como elas se legitimaram se opondo ao antigo regime “se definindo em termos nacionais – A República Popular da China, a República Socialista do Vietnã, e assim por diante – e com isso, se firmarem solidamente num espaço territorial e social herdado do passado pré-revolucionário” (ANDERSON, 2008, p. 28), através de um discurso de oposição do que era anterior.

Anderson percebe a problemática do nacionalismo e define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada” (ANDERSON, 2008, p. 32), a nação é imaginada “por que mesmo que os membros da mais minúscula das nações: jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32).

Nesse sentido se percebe a importância da memória coletiva, presente nos bens culturais, objetos e no próprio corpo do homem (patrimônio). As possibilidades de construção de uma sociedade através da transmissão dessas informações, podendo criar um coletivo que se identifica, agindo conforme suas crenças mantendo tradições e rememorando o passado.

De acordo com a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 216, compreende-se como patrimônio:

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

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Segundo Coutinho (2001, p. 104) “O patrimônio se constrói a partir da memória coletiva, que está imersa na historicidade e faz parte de uma rede relacional de fenômenos humanos, tão concretos quanto os políticos, econômicos e sociais”.

O patrimônio está em todos os momentos presentes na vida dos homens, ligadas ao saber fazer, à expressão, aos monumentos, à memória coletiva dos homens e etc. Em todos os momentos estamos nos apropriando do patrimônio.

O patrimônio faz parte do terreno cultural e por isso: “(...) é um relevo que vive em constante mutação. Ter em conta o caráter essencialmente dinâmico dos processos culturais é prerrogativa incontestável ao trabalho de pesquisa em torno da produção de bens culturais” (BARRETO; LIMA, 2001, p. 79).

De acordo com Desvallées e Mairesse (2013): “A ideia de patrimônio está irremediavelmente ligada à noção de perda ou desaparecimento potencial” (p. 73), o que vem estimulando políticas públicas nacionais, convenções e tratados internacionais de proteção, além, das comunidades e instituições que preservam suas heranças culturais.

### 2.2.1 Patrimônio no Brasil e legislação – patrimônio material

O Brasil é um dos maiores países em extensão territorial do mundo. Da mesma maneira é a sua pluralidade cultural muito diversa. Em cada região do país existem referências culturais que marcam pontos em comum da memória coletiva, gerando noções regionalistas e nacionais.

A primeira Lei no Brasil que assegurou a proteção do patrimônio material brasileiro foi publicada em 30 de novembro de 1937. O Decreto-Lei nº 25, desta data, além de classificar o que vem a ser o “patrimônio histórico e artístico nacional”, desenvolve o primeiro instrumento de proteção do patrimônio material brasileiro, o tombamento. De acordo com o artigo 1º, deste Decreto:

Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja a conservação seja de interesse público, quer sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico (BRASIL, 1937).

De acordo com essa lei só será considerado patrimônio histórico do Brasil, os bens de natureza material que forem registrados em um dos Livros de Tombos. O Decreto-Lei também considera em seu Inciso 2º, integrantes e passíveis de tombamento os “(...) monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que

importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pelo [sic] natureza ou agenciados pelo [sic] indústria humana” (BRASIL, 1937).

No artigo 2º ressalta-se que: “A presente lei se aplica às coisas pertencentes às pessoas [sic] naturais, bem como pessoas [sic] jurídicas de direito privado e de direito público interno” (BRASIL, 1937).

Já o que vem a ser desconsiderado como patrimônio histórico e artístico nacional, se encontra no artigo 3º:

Excluem-se [sic] do patrimônio histórico e artístico nacional as obras de origem estrangeira:

- 1) que pertençam às representações diplomáticas ou consulares acreditadas no país;
- 2) que adornem quaisquer veículos pertencentes a empresas estrangeiras, que façam carreira no país;
- 3) que se incluam entre os bens referidos no art. 10 da Introdução do Código Civil, e que continuem sujeitas à lei pessoal do proprietário;
- 4) que pertençam a casas de comércio de objetos históricos ou artísticos;
- 5) que sejam trazidas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais;
- 6) que sejam importadas por empresas [sic] estrangeiras expressamente para adorno [sic] dos respectivos estabelecimentos (BRASIL, 1937).

O Capítulo 2 do mesmo decreto trata dos livros de tombo e das implicações desse processo, assim como ações para inscrição e reconhecimento de um bem material, móvel ou imóvel como patrimônio histórico artístico nacional.

O órgão responsável por desenvolver o processo, assegurar e registrar determinado bem cultural nos Livros do Tombo, nesse Decreto-Lei, era o Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), hoje denominado, Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

Os livros do tombo são: Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro do Tombo Histórico; Livro do Tombo das Belas Artes; Livro do Tombo das Artes aplicadas. Esses quatro livros, de acordo com o Decreto-Lei, podem ter diversos volumes, de acordo com as necessidades de registro dos bens culturais em determinado livro do tombo.

Existem três formas para que ocorra o processo de Tombamento. A primeira se dá pela vontade pública em que se faz necessário que alguma pessoa física de direito público, privado ou jurídica, sendo o proprietário ou não, solicite junto ao IPHAN o reconhecimento do bem material. A segunda se dá aos bens pertencentes

à União, em que instituições e órgãos federais, estaduais e municipais solicitem diretamente ao IPHAN e o reconhecimento será concedido. E a terceira forma se dará de forma compulsória, quando existe uma resistência por parte do proprietário de anuir à inscrição do bem no livro do tomo.

Após a comunicação entre o IPHAN e a parte interessada no reconhecimento do bem, ocorrerá uma avaliação deste, e por conseguinte, a decisão do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional de inserir ou não determinado bem em um dos livros do tomo. Tomada a decisão positiva sobre a inserção do bem material, o mesmo será inserido em um dos livros do tomo de acordo com o seu enquadramento.

#### 2.2.2 Patrimônio no Brasil e legislação – patrimônio imaterial

No ano 2000 foi instituído o Decreto Nº 3.551 de 04 Agosto. Com esse Decreto o Patrimônio Imaterial Brasileiro ganhou corpo dentro das políticas governamentais de proteção e salvaguarda dos bens culturais imateriais. Tendo como instrumento de salvaguarda o Registro (BRASIL, 2000).

Os bens culturais de natureza imaterial reconhecidos pelo Estado Brasileiro por meio do IPHAN devem ser inscritos nos Livros de Registro sobre o critério de possuir uma certa linearidade no tempo, continuidade histórica, e ser significativo para a formação da identidade brasileira, estando presente na memória coletiva de comunidades regionais, estaduais e nacionais.

Os Livros de Registros são: 1. Livro de Registro dos Saberes, que trata do conhecimento enraizado nas comunidades, modos de saber fazer; 2. Livro de Registro das Celebrações, festas, rituais tradicionais que marcam coletividades; 3. Livro de Registro de Formas de Expressão, manifestações de cunho literário, musical, lúdicas, cênicas e etc.; 4. Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos lugares em que se concentra práticas culturais coletivas, lugares como praças, santuários, mercados e etc.

Para que se inicie o processo de reconhecimento de um bem cultural de natureza imaterial é necessário que o pedido do processo se origine da motivação

do Ministro da Cultura; Instituições Vinculadas ao Ministério da Cultura; Secretarias de Estado, Município e do Distrito Federal; Sociedades ou Associações Cívicas.

A partir do pedido de reconhecimento, o IPHAN é responsável por instruir o processo, desenvolvendo um estudo detalhado sobre determinado bem cultural, observando a continuidade histórica e sua relação com a construção de identidade de uma comunidade. Após isso o Conselho consultivo do IPHAN analisa e determina o reconhecimento ou não. Sendo reconhecido a manifestação cultural de natureza imaterial passa a fazer parte do Patrimônio Imaterial do Brasileiro. Após o reconhecimento do bem cultural o Ministério da Cultura garante a ampla divulgação e promoção do mesmo.

Cabe ao IPHAN revalidar o título de Patrimônio Imaterial do Brasil a cada dez anos. Caso o bem perca as características e os critérios determinados, o bem cultural terá o registro mantido, porém sendo reconhecido como referência cultural de seu tempo.

### CAPÍTULO III

#### CAPOEIRA

Quando se fala ou se questiona sobre o que é capoeira e o que ela representa devemos lembrar sempre que a capoeira é uma tradição, e ao se falar em tradição isso implica “olhar para os atores do presente, os capoeiristas que ensinam, aprendem, jogam, tocam e cantam a capoeira conforme determinados formatos e sentidos” (ZONZON, 2015, p. 61).

Sua origem é um pouco confusa, e é atribuída por diversos mestres de capoeira como sendo uma manifestação originada no continente africano, que veio ao Brasil por meio do processo de colonização e escravização de povos oriundos do continente africano. Como ressalta Campos:

Há quem afirme que ela foi trazida para o Brasil pelos escravos que aqui aportaram oriundos do tráfico negreiro. Outros estudiosos acreditam que é uma manifestação africana, criação dos africanos no Brasil, resultado do seu modo vivente nas senzalas, no meio rural e mesmo urbano (CAMPOS, 2006, p. 39).

Apesar das semelhanças com outras manifestações como o N'golo (dança da zebra), ladja da Martinica e outras, alguns pesquisadores como Luiz Renato Vieira, Frede Abreu e outros acreditam que a capoeira tem sua origem no Brasil. Compreendem que no processo de colonização e escravidão durante o período de exploração das riquezas naturais do Brasil pela Coroa Portuguesa, possibilitou que as culturas de diversos povos africanos, ao longo dos anos presentes no Brasil sofressem um processo de hibridização cultural, o que conseqüentemente gerou o que se compreende capoeira.

De acordo com Barreto e Lima a cultura está “Sempre dada à miscigenações [sic], a cultura brasileira é pródiga em gerar fusões resultantes das trocas e interações entre as matrizes culturais dos grupos sociais que tomaram parte em sua formação” (BARRETO; LIMA, 2001, p. 80).

De acordo com Zonzon (2015):

(...) tradição e história se encontram estreitamente vinculadas, sabemos que a perpetuação de práticas e significados do passado não se resume a uma trajetória direta e linear, mas envolve memórias, criações e interpretações de indivíduos e coletivos ativos (p. 61).

Contemporaneamente a capoeira é entendida como uma tradição cultural afro-brasileira, que de tantas outras tradições desenvolvidas na colônia e no império português é uma das poucas que sobreviveu e chegou nos dias atuais e é difundida pelo mundo todo.

Com o fim da escravidão e ascensão do Estado Republicano no Brasil, as elites culturais e políticas acreditavam e defendiam a política de embranquecimento da população brasileira. A Velha República (1889-1930), assim como ficou conhecida, objetivava através de políticas desenvolver o Brasil em um processo de europeização da recém Nação brasileira. Estimulando a vinda de italianos, alemães, entre outros.

Neste momento se percebe:

(...) o quanto as tradições não europeias foram deixadas de lado, invisibilizadas pelo Estado, que não compreendia a importância de negros, índios e outros agentes culturais. Foram mais de 40 anos para que se iniciassem novas construções de nação que repensassem estes sujeitos de direito que ficaram sendo atacados e também viveram à margem dos processos socioeconômicos e culturais da nação (PASSOS, 2015, p. 163).

Queriam desenvolver a cultura brasileira nos moldes das culturas europeias remodelando as cidades, marginalizando os brasileiros nas periferias onde antigamente habitavam, construindo prédios e casas nos moldes europeus e etc. Nesse projeto da Velha República a capoeira foi: “Criminalizada dois anos após a extinção da escravidão, e em consonância com o projeto civilizador da República, durante muito tempo ela foi duramente reprimida e associada ao mundo da marginalidade” (DIAS, 2015, p. 105).

A tentativa de acabar com tradições de origem africana não foi bem sucedida:

(...) ao contrário do que criam e desejavam os algozes que aprisionaram africanos do outro lado do Atlântico, fazer com que rodassem em torno da Árvore do Esquecimento não provocou a amnésia naqueles homens e mulheres sequestrados. Pois esta memória estava na pele, na alma e no coração de cada um deles (CUNHA, 2015, p. 142).

A capoeira faz e:

(...) fazia parte do mundo das ruas, lugar de trabalho, lazer e sociabilidade de muitos de seus praticantes. Grande parte deles era negra e mestiça e trabalhava na região portuária. Entretanto eram chamados pelos jornalistas da época de “vadios”, “desordeiros”, “vagabundos” e frequentemente apareciam na coluna policial da imprensa baiana (DIAS, 2015, p. 106).

Era uma manifestação popular que dividia e fazia parte da vida das pessoas, porém havia essa aversão gerada pelo pensamento das elites culturais e políticas. No entanto no início do século XX se intensificam:

(...) as discussões sobre patrimônio cultural no Brasil. Na Bahia, nos discursos de Wanderley Pinho (1919), registrado no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, constam as primeiras discussões sobre patrimônio cultural material e imaterial. Bem como propostas de criação de Inspetoriais do Patrimônio nos estados da Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (PASSOS, 2015, p. 163).

Vianna (2001) também destaca que:

Ao longo de todo o século XX, muitos pensadores estiveram interessados em culturas e sociedades distantes e diferentes, ou debruçados sobre suas próprias culturas e sociedade, procurando entender e equacionar hipóteses relativas à unidade da espécie humana, à universalidade e plasticidade da racionalidade e à pluralidade de configurações sócio-culturais (p. 93).

Com a mudança de mentalidade das elites culturais sobre as tradições, e ao novo projeto de Brasil, se pensou na valorização da cultura popular, para a construção de uma nova identidade do país, que compreende a sua diversidade, que é globalizada e se apropria de tudo que nela existe. Com esse novo olhar do Estado:

(...) somente a partir dos anos de 1930 a capoeira passa a receber um novo significado social. Esta década se constitui como um divisor de águas na sua história. De fato, as mudanças mais profundas no universo da capoeiragem foram iniciadas no começo da Era Vargas. É a partir deste período que a capoeira dá os primeiros passos rumo ao recebimento de seu estatuto de símbolo da identidade brasileira. Tais transformações estão imbricadas diretamente com o contexto histórico nacional, quando são redefinidas as bases ideológicas da nacionalidade (DIAS, 2015, p. 107).

Durante o período do Estado Novo (1937), Getúlio Vargas com o apoio de diversos intelectuais da época, criam um projeto para:

(...) “redescobrir” as raízes do povo brasileiro em política pública, visando consolidar uma nova versão sobre a identidade nacional. Com este objetivo, foram criadas instituições culturais cuja a meta era “resgatar nosso folclore, nossa arte e nossa história”, tal como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual IPHAN) (DIAS, 2015, p. 107).

Foram as ideias de Mário de Andrade, um escritor, músico, membro do movimento modernista de 1922, grande pesquisador da cultura brasileira que tiveram um papel primordial na reflexão do patrimônio brasileiro estimulando ideias para a preservação dos bens culturais de natureza material e imaterial. Mário de Andrade “nos anos 20 e 30, enveredava pelos mais distintos rincões do país em busca de registros culturais que marcassem o jeito de ser, de agir e de se comportar do povo brasileiro” (IPHAN/DPI, 2006, p. 9).

Sob encomenda do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, elaborou em 1936 um anteprojeto que refletia a necessidade de ações que pudessem contribuir para a preservação de bens culturais. Nessa época Mário de Andrade era Diretor de Cultura do município de São Paulo. Seu anteprojeto fomentou a criação do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje denominado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura” (CARREIRA, 2012, p. 5).

O anteprojeto está dividido em três capítulos: o primeiro trata da finalidade e competência do SPAN; o segundo define patrimônio artístico nacional e enumera os bens excluídos do mesmo. Trata, inclusive, da transferência da propriedade do bem, com a ressalva que tal mudança não implique na saída do respectivo bem do país. Na sequência nomeia e define oito categorias de bens culturais sujeitos ao tombamento e, por fim, estabelece os procedimentos, sugerindo a utilização de quatro livros de tomo (CARREIRA, 2012, p. 6).

O anteprojeto de Mário de Andrade denominava a Autarquia responsável pelos procedimentos de instrução do tombamento de Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, que foi revisado e modificado. Seu anteprojeto também trouxe ideias de “reconhecimento do bem cultural imaterial e dos monumentos de aspectos singelos ou não grandiloquentes, mas que tenham com o passar do tempo adquirido importância para uma sociedade” (CARREIRA, 2012, p. 6) ao considerar que manifestações do folclore ameríndio, como: “vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias e etc.” (IPHAN, 1980, p. 57) compõe e pertencem ao

Patrimônio Artístico Nacional. Suas ideias contribuíram para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

(...) em pleno Estado Novo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, assessorado pelo escritor Mário de Andrade, estabelece o Decreto Lei nº. 25 de 1937, principal lei de proteção do patrimônio cultural no país. Lei que constitui como bens culturais igrejas, monumentos civis e militares, período que ficará conhecido como “preservação de pedra e cal” (PASSOS, 2015. 163).

Como visto anteriormente, este decreto faz um delineamento do que venha ser patrimônio histórico artístico nacional, de caráter material, e define como instrumento de preservação dos bens culturais materiais o processo de tombamento.

Apesar da valorização de elementos culturais brasileiros houve censura, de acordo com Dias:

A atuação do governo na esfera cultural teve um duplo caráter: de exaltação de elementos eleitos como genuinamente nacionais e também de repressão a tudo que pudesse prejudicar a imagem do Brasil que se buscava construir. Para exercer essa segunda função é criado em 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o órgão de censura do Estado Novo (DIAS, 2015, p. 107).

Foi neste contexto que a capoeira se tornou uma manifestação cultural relevante para o Estado, como sendo um elemento da identidade nacional brasileira. Porém é importante ressaltar de que capoeira reconhecida de forma legítima era a capoeira baiana:

(...) notadamente a dos mestres Bimba (Capoeira Regional) e Pastinha (Capoeira Angola) -, que no período, na busca por legitimação, estava sendo remodelada, passava por um processo de incorporação de ritos disciplinares, tais como: prática em academias, obrigatoriedade do uso de fardamento e da apresentação da carteira de trabalho dos alunos; a sistematização dos movimentos (o que diminuiu o risco de violência e, por sua vez, alunos brancos e da classe média) (DIAS, 2015, p. 107).

Mestres Bimba e Pastinha lutavam pelo reconhecimento da capoeira como uma tradição brasileira, como um esporte e uma prática corporal que possibilitava o desenvolvimento físico e marcial de um indivíduo. Para isso apostavam na organização da capoeira que acreditavam.

A partir da década de 1960, o pensamento sobre patrimônio começou a se alargar. Em 1964 houve um marco no pensamento patrimonial, a *Carta de Veneza*, delineando uma perspectiva do patrimônio intangível ou imaterial. A *Carta de Veneza* em seu artigo primeiro ressalta que “não só às grandes criações, más [sic] também às [sic] obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural”, coloca em pauta também a relação social com patrimônio material no âmbito do intangível, pois compreende que o patrimônio material é portador de “mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares” (CARTA DE VENEZA, 1964, p. 1).

De acordo com Passos:

(...) a partir da década de 1970, fomentado por diversos processos de cidadania, dentro e fora do país, o governo brasileiro, sob a liderança de Aloísio Magalhães e outros agentes, inicia novos movimentos para o desenvolver **o saber, o fazer e o saber-fazer** das diversas populações com a criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC). Aloísio Magalhães e seus técnicos fomentam e desenvolvem procedimentos para o reconhecimento dos patrimônios culturais (excluir das e dos) populares em seus aspectos materiais e imateriais (PASSOS, 2015, p. 163).

Em um período em que o SPHAN havia sido dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade e posteriormente por Aloísio Magalhães, houve muitos estímulos intelectuais como o Livro de Antônio Augusto Arantes, *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural* (1984), obra que:

(...) analisa a “defesa do patrimônio” por meio de diferentes profissionais, que discutem um novo pensar museológico: dialógico, processual e comprometido com as transformações culturais. Publicação que possibilita novas perspectivas de compreensão do patrimônio em uma sociedade que está ansiosa por novas formas de inclusão cultural (PASSOS, 2015, p. 163).

Por meio dos diversos debates nacionais e internacionais sobre o patrimônio e movimentos populares ocorridos no século XX, foi possível estimular e desenvolver uma nova forma de tratamento do patrimônio brasileiro. Com o instrumento de Registro de bens culturais intangíveis ou imateriais, “o Decreto Lei nº 3.551, de 2000, foi instituído o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, que viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural” (PASSOS, 2015, p. 164).

Ressignificando “as **tradições** das diversas etnias no Brasil, apresentando-as e registrando-as como bens culturais (...) quebrando velhas e superadas mentalidades” (PASSOS, 2015, p. 165, grifo do autor), por meio do Decreto Lei nº 3.551 de 2000 houve o reconhecimento da capoeira como Patrimônio Imaterial do Brasil, registrando-se especificamente a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira (BRASIL, 2000).

O Decreto Lei trata especificamente sobre a salvaguarda dos bens culturais registrados e, isso implica em:

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

Em 15 de julho de 2008 a capoeira obteve seu reconhecimento como patrimônio imaterial do Brasil, sendo registrado nos seguintes livros instituídos no Decreto Lei nº 3551 de 2000: Livro de Registro dos Saberes (Ofício dos Mestres) e no Livro de Registro das Formas de Expressão (Roda) (IPHAN, 2014).

A capoeira foi, de fato, o primeiro bem a ser registrado e a estar presente não apenas em todo o território nacional, mas também em mais de uma centena de países (ADINOLFI, 2015, p. 151). A capoeira é ensinada “por mestres, contra-mestres, professores e instrutores, e cobre um amplo território geográfico que mapeia os cinco continentes, uma vez que as rodas de capoeira estão difundidas em mais de 150 países” (BARBOSA, 2007, p. 8). Em 2014 a capoeira foi inscrita na lista representativa do patrimônio imaterial da humanidade da UNESCO.

### **3.1 Capoeira Angola**

Devido aos diversos discursos divergentes no meio da capoeiragem é comum que vários capoeiristas, escritores e acadêmicos que “têm se debruçado sobre a capoeira angola para falar de sua tradição, herança e ancestralidade” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 45) busquem tratar sobre o tema se apoiando em linhagens específicas, ou abarcando o todo de forma geral.

Neste trabalho iremos falar especificamente de Mestre Pastinha, um importante capoeirista angoleiro do século XX reconhecido como “Guardião da Capoeira Angola” (CAMPOS, 2006, p. 40) e “intelectual orgânico” que simbolizou a reorganização dos capoeiristas tradicionais (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 26) em resistência ao movimento da Capoeira Regional.

De acordo com Campos:

Atribui-se o nome de Capoeira Angola pelo motivo de serem os primeiros e numerosos escravos africanos a chegarem no Brasil e em especial a Bahia, os negros bantus, naturais de Angola. Na atualidade, especula-se que o nome Capoeira Angola surgiu também para contrapor ao da Capoeira Regional (CAMPOS, 2006, p. 40).

A capoeira angola também é conhecida como capoeira mãe e capoeira ancestral, e quando falamos sobre ela é comum que os capoeiristas de diversas tradições e linhagens, dentro da capoeira (Angola, Regional e Contemporânea) lembrem de Mestre Pastinha e de sua história e de sua luta pela valorização da capoeira ancestral.

Nascido “em 5 de abril de 1889, em Salvador, Vicente Ferreira Pastinha era filho do espanhol José Señor Pastinha e da negra santamarense Raimunda dos Santos” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 68). Aprendeu capoeira com Benedito, um negro africano que se compadeceu ao vê-lo apanhando de uma criança mais forte. Após algum tempo de treinamento, Mestre Pastinha conseguiu derrotar o menino que com frequência implicava com ele.

Aos doze anos de idade Mestre Pastinha foi para Escola de Aprendizes de Marinheiros, onde também praticava capoeira e ensinava os colegas interessados. Aos vinte anos de idade saiu da Marinha para fundar uma escola de capoeira no Campo da Pólvora. Em 1912 abandonou a capoeira devido a uma lesão retornando a suas atividades com a capoeira em 1941, quando foi convidado para organizar o primeiro Centro de Capoeira da Bahia (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 69).

Em 1941 é fundado o primeiro Centro de Capoeira Angola do Estado da Bahia, “localizado na Ladeira da Pedra, no Jingibirra, Bairro da Liberdade” (CAMPOS, 2006, p. 40), tendo como fundadores diversos Mestres da Capoeira Angola de renome na Bahia como:

Daniel Coutinho (Noronha), Livinio Diogo, Tontonho de Maré, Amorzinho, Raimundo Aberrê, Percílio, Geraldo Chapeleiro, Juvenal Engraxate, Geraldo Pé de Abelha, Zehi, Feliciano Bigode de Ceda, Bonome, Henrique, Cara Queimada, Onça Preta, Cimento, Agimiro Grande, Olho de Pombo, Estivador, Antônio Galineu, Atônio Burça, Lúcio Pequeno, entre outros (CAMPOS, 2006, p. 40).

Nessa ocasião Mestre Pastinha:

(...) foi apresentado por Aberrê, justificando a morte de Amorzinho Guarda por decisão entregou a mestre Pastinha a roda, que com esforço a registra e eleva, dando uma nova cara à Capoeira Angola, o que mestre Noronha enaltece dando graças ao bom Deus dizendo ser Pastinha um espírito de luz (CAMPOS, 2006, p. 40).

A partir daí Mestre Pastinha “passa a ser então uma liderança, o responsável por organizar a Capoeira Angola, aglutinar os Mestres em busca de uma unidade e objetivos comuns” (CAMPOS, 2006, p. 41). De acordo com Magalhães Filho (1012):

A escolha de Mestre Pastinha pela comunidade da capoeira tradicional, que resistia à proliferação da capoeira moderna, da moda, a luta regional baiana, não foi apenas pelo seu conhecimento técnico e domínio corporal. Como conta, ele estava afastado há quase 30 anos da prática sistemática e cotidiana da capoeiragem. A sua escolha para “mestrar” a capoeira tradicional baiana, que passou então a ser chamada de capoeira angola, foi pelo seu grau de mestria, pelo seu alto conhecimento espiritual e filosófico, pelo seu caráter de educador (p. 74).

Houveram outras iniciativas de organizar a Capoeira Angola na Bahia em que Mestre Pastinha foi envolvido como ocorreu em 1944:

(...) no Centro Operário da Bahia, e em, 1949, quando foi procurado por Ricardo ex-instrutor de luta da Guarda Civil. Diante dessa incumbência, fundou e registrou, em 1952, o Centro Esportivo de Capoeira Angola, que inicialmente se estabeleceu no Largo do Pelourinho nº 19 e, posteriormente, na Rua Gregório de Matos nº 51 (CAMPOS, 2006, p. 41).

Com a criação do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), mestre Pastinha seu fundador começou a atualizar a Capoeira introduzindo uma série de inovações: “(...) a começar pelo uniforme. Introduziu também uma série de graduações, através de um sistema de carteirinhas. Além disso, criou cargos para dinamizar a roda, que deixaram de existir com seus discípulos” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 76).

De acordo com Magalhães Filho (2012):

(...) apesar de ser considerado o grande guardião da tradição, Mestre Pastinha faz uma seleção/ atualização dinâmica, introduzindo instrumentos e cargos que não se consolidaram, proibindo golpes, normatizando e padronizando o jogo da capoeira. Suas normas passam a ser consideradas por muitos a tradição da capoeira angola: a formação de bateria com oito instrumentos (três berimbaus, dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque (p. 76).

Outras atualizações que Mestre Pastinha adotou em seu Centro Esportivo de Capoeira Angola foi o “(...) uso obrigatório de calçados; nomenclatura de golpes; rejeição de alguns golpes como sendo da regional (embora haja evidências de que são anteriores ao surgimento da mesma) etc.” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 77).

### 3.2 Capoeira Regional

A história da capoeira foi modificada radicalmente a partir da década de 1930 por um capoeirista chamado de Manoel dos Reis Machado, o mestre Bimba. Nascido em 23 de novembro de 1899, no Engenho Velho de Brotas, Manoel recebeu no berço o apelido que o acompanhou por toda a vida (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 24).

Mestre Bimba criou a Capoeira Regional na década 1920. Por estar descontente com a capoeira praticada naquele momento, buscou desenvolver a sua própria capoeira para resgatar a marcialidade que se perdeu da luta praticada pelo “povo escravizado, oprimido, sofrido e revoltado” (CAMPOS, 2006, p. 53), que tinham ela como um instrumento de defesa, de luta e de resistência à escravidão. Para Mestre Bimba a Capoeira Angola da época havia perdido sua essência:

Seu desagrado residia principalmente na maneira com que os capoeiristas estavam praticando a capoeira na rua, mostrando um lado folclórico com um intuito comercial, fugindo da sua essência, se distanciando da arte guerreira, eliminando os principais golpes e os movimentos tidos como decisórios e até mortais (CAMPOS, 2006, p. 53).

A capoeira regional trouxe diversas inovações que contribuíram para sua distinção da capoeira angola, possuindo elementos próprios e independentes como toques de berimbau, cursos de especialização (armas e emboscada), sistema de graduações (uso de lenços de seda), sequência de ensino, técnicas de projeções

corporais e etc. Mestre Bimba com essas ações tinha um objetivo maior, o reconhecimento da capoeira como uma prática educativa, por isso “incorporou à antiga capoeiragem formatos e metodologia sistematizados que remetem à racionalidade moderna” (ZONZON, 2015, p. 65).

No dia 09 de junho de 1937 Mestre Bimba fundou o Centro de Cultura Física Regional (CCFR) da Bahia, consolidando-se como a “primeira academia de capoeira” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 25), fruto de uma articulação política entre seu aluno Sisnando Lima – um dos primeiros alunos – com Juracy Magalhães, o qual organizou “a célebre apresentação de capoeira no palácio do governo em 1937” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 25).

Mestre Bimba, “era filho de Luiz Cândido Machado, um famoso lutador de batuque” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p. 24). Devido à sua admiração por essa luta afro-baiana, introduziu o Batuque na Capoeira Angola gerando a Capoeira Regional. De acordo com Frede Abreu a Capoeira Regional não é o fruto de uma soma entre Batuque e Capoeira Angola, e sim:

(...) uma fusão, mistura, no processo de composição da Regional, a forma específica e tradicional do batuque foi (re)elaborada para atender à dinâmica do novo invento - um novo estilo de jogar capoeira - mantendo-se, contudo, intacta e latente sua função primordial, a razão do seu viver, derrubar, assim como algumas manobras para isso necessárias: bandas, golpes, maneios, esquivas e truques (ABREU, 2014, p. 28).

“O Batuque era uma luta irada, violenta, onde o objetivo maior era derrubar o adversário no chão, usando apenas as pernas” (CAMPOS, 2006, p. 53), fosse na “base da manha, da força ou categoria” (ABREU, 2014, p. 26). O Batuque é definido por Frede Abreu como: “Luta, brincadeira, dança, jogo, a mesma definição-indefinição da capoeira” (ABREU, 2014, p. 26). “O jogo mobilizava dois parceiros de cada vez. Enquanto um permanecia plantado no centro da roda, o outro rondava fazendo manobras para derrubá-lo” (ABREU, 2014, p. 26).

Os golpes usados no Batuque são: Amarrado (um golpe desequilibrante gerado pelo encaixe de um gancho com um pé paralelo na perna do adversário, flexionando sem colocar muita força o joelho na perna do outro indivíduo, gerando assim a queda); Banda (amarrada e de frente); Jogada (de lado e solta); Batidas (bate-coxa, bate-barriga, bater o firme e bater de letra); Baú; Coxa-lisa; Coxa-lisa acompanhada; Cruze de carreiro; Cruzo; Encruzilhada; Raspas (rapa, raspa banda e tranco) (ABREU, 2014, p. 61).

O Batuque não era uma luta distante das rodas de capoeira, pois muitos capoeiristas também eram batuqueiros e muitas vezes uma roda de capoeira se tornava uma roda de batuque e vice versa, por utilizarem quase sempre a mesma “Xaranga” (conjunto de instrumento), pandeiros, gazá, berimbau, tambor e outros instrumentos.

Mestre Tiburcinho, batuqueiro e capoeirista, nascido no Recôncavo baiano “procurou preservar o batuque do jeito mais tradicional” (ABREU, 2014, p. 53). Afirmava que a Xaranga tradicional do Batuque era composta somente por um pandeiro e um tambor feito de tronco de árvore, sendo independente do corpo de instrumentos da capoeira.

As informações sobre o Batuque são muito escassas, por ser uma manifestação que não se perpetuou e a maior parte das informações específicas sobre ela se perdeu. Tida como uma luta extinta, Frede Abreu pontua que o Batuque permanece vivo através de elementos presentes:

(...) na música, na dança, nos folguedos, poesias, autos e estalos da memória das manifestações da cultura popular brasileira. Pelo menos para a formação de duas delas - o samba duro e a capoeira regional, o batuque entrou como matriz e com propriedade para fazê-las distintas, nos conjuntos aos quais por natureza pertencem: samba e capoeira (ABREU, 2014, p. 14).

Hoje o Batuque permanece vivo através da Capoeira Regional e do Samba Duro embora “no samba duro esteja mais exposto que a Regional. Nessa o batuque tem maior vivacidade” (ABREU, 2014, p. 28) em sua expressão de luta.

### 3.2.1 Características principais da capoeira regional

Entre as características principais da capoeira regional estão o exame de admissão, a sequência de ensino, o batizado, formatura e os cursos de especialização.

O **Exame de Admissão:** consiste em um teste físico que ao longo do tempo foi modificado. Inicialmente o pretendente a aluno era submetido a uma “gravata” aplicada por Mestre Bimba que definia o tempo em que o mesmo iria durar. Trata-se

de golpe asfixiante em que se domina o pescoço de outro indivíduo com os braços na finalidade de impedir a passagem de ar para o cérebro, “se o pretendente aguentasse [sic], demonstrava ter coragem e determinação, predicados que o credenciavam a frequentar [sic] a academia e, portanto, estaria automaticamente matriculado” (CAMPOS, 2006, p. 54).

Posteriormente o exame de admissão passou a ser constituído de uma avaliação de exercícios básicos: cocorinha (movimento de defesa, em que o indivíduo fica de cócoras), queda de rim (movimento de equilíbrio com funções diversas, ataque defesa e transição), e por fim o “deslocamento para trás” ou como é chamado hoje, a ponte (CAMPOS, 2006, p. 54).

Após o exame de admissão o aluno aprendia juntamente com Mestre Bimba um dos fundamentos essenciais na capoeira: a ginga e a malandragem. De acordo com Campos (2006) “A ginga é o movimento fundamental da capoeira, ela não somente caracteriza a luta, como se apresenta de forma de dança balanceada e maneirosa exprimindo através da amplitude dos movimentos liberdade, arte e desafio corporal”.

A ginga é um movimento básico da capoeira que possibilita ganhar espaço no jogo, enganar o adversário omitindo os golpes dentro da movimentação de cadência para frente, para trás e para os lados, possibilitando a facilidade de desenvolver e iniciar movimentos de transição e golpes.

A **sequência de ensino** da capoeira regional é dividida em 8 arranjos compostas por: movimentos básicos (aú, rolê, cocorinha e negativa), golpes traumatizantes e golpes desequilibrantes.

Os golpes traumatizantes têm como finalidade provocar traumatismo no adversário. São golpes violentos que geram grande impacto no corpo de quem recebe o ataque. Os golpes traumatizantes utilizados na Capoeira Regional são (Quadro 1):

**Quadro 1 – Golpes traumatizantes utilizados na Capoeira Regional**

Armada	Asfixiante
Benção	Bochecho
Cabeçada	Chibata

**Quadro 1 – Golpes traumatizantes utilizados na Capoeira Regional (cont.)**

Chapéu de Couro	Cotovelada
Chave	Escorão
Esporão	Galopante
Godeme	Joelhada
Martelo	Meia-lua de compasso
Meia-lua de Frente	Ponteira
Palma	Queixada
Salto Mortal	Suicídio
Telefone	Voo do morcego

FONTES: CAMPOS, 2006, p. 68.

Os golpes desequilibrantes têm como finalidade “desequilibrar tirar do eixo, diminuindo a base de sustentação do corpo e, conseqüentemente, derrubando o oponente” (CAMPOS, 2006, p. 69). Os golpes desequilibrantes são (Quadro 2):

**Quadro 2 – Golpes desequilibrantes utilizados na Capoeira Regional**

Arrastão	Arqueado
Balão de lado	Balão cinturado
Banda de costas	Banda trançada
Benção	Cruz
Crucifixo	Dentinho
Gravata alta	Gravata baixa
Rasteiras	Tesouras
Vingativa	

FONTES: CAMPOS, 2006, p. 69.

A seqüência de ensino da Capoeira Regional tem como objetivo preparar o condicionamento físico e o aperfeiçoamento técnico dos alunos, sendo obrigatório iniciar e desenvolver a seqüência permutando entre os lados direito e esquerdo do corpo.

O treinamento é baseado na repetição, utilizado pelo iniciante como pelo formado. É um fundamento imprescindível do aprendizado, por que é pela repetição que se aproxima do automatismo do movimento, aprimorando os golpes, as esquivas, as defesas, ao tempo em que se melhora o equilíbrio, agilidade, resistência, coordenação, força, velocidade, flexibilidade, coordenação e ritmo (CAMPOS, 2006, p. 271).

É comum os Mestres de Capoeira Regional ao comandar a prática da sequência de ensino indicarem através dos golpes iniciais (meia-lua de frente (Quadro 3), queixada (Quadro 4), martelo (Quadro 5) e assim sucessivamente) qual corpo de movimentos deve ser desenvolvido. Cada parte da sequência que deve ser feita, ou, indicar que o aluno faça a 1ª sequência, 2ª, 3ª e assim sucessivamente. Os alunos aprendem a responder a solicitação dos Mestres na prática da sequência por essa variação de denominações.

**Quadro 3 – 1ª sequência: meia-lua de frente**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Meia-lua de frente (D)	Cocorinha (E)
Meia-lua de frente (E)	Cocorinha (D)
Armada (D)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Meia-lua de frente (E)	Cocorinha (D)
Meia-lua de frente (D)	Cocorinha (E)
Armada (E)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 272.

**Quadro 4 – 2ª sequência: queixada**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Queixada (D)	Cocorinha (D)
Queixada (E)	Cocorinha (E)
Cocorinha (D)	Amarda (D)
Benção (D)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Queixada (E)	Cocorinha (E)
Queixada (D)	Cocorinha (D)
Cocorinha (E)	Amarda (E)
Benção (E)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 272.

#### **Quadro 5 – 3ª sequência: martelo**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Martelo (D)	Palma (E)
Martelo (E)	Palma (D)
Cocorinha (E)	Armada (D)
Benção (D)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Martelo (E)	Palma (D)
Martelo (D)	Palma (E)
Cocorinha (D)	Armada (E)
Benção (E)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 273.

#### **Quadro 6 – 4ª sequência: galopante**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Godeme (D)	Palma (E)
Godeme (E)	Palma (D)
Arastão (D)	Galopante (E)
Aú (E)	Negativa (E)
Rolê (E)	Cabeçada no aú do aluno A

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Godeme (E)	Palma (D)
Godeme (D)	Palma (E)
Arastão (E)	Galopante (D)
Aú (E)	Negativa (E)
Rolê (E)	Cabeçada no aú do aluno A

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 273.

### **Quadro 7 – 5ª sequência: arpão de cabeça**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Giro (D)	Cabeçada no tórax do aluno A
Joelhada (D)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Giro (E)	Cabeçada no tórax do aluno A
Joelhada (E)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 274.

### **Quadro 8 – 6ª sequência: meia lua de compasso**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Meia-lua de compasso (D)	Cocorinha (E)
Cocorinha (D)	Meia-lua de compasso (D)
Joelhada (E)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Meia-lua de compasso (E)	Cocorinha (D)
Cocorinha (E)	Meia-lua de compasso (E)
Joelhada (D)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 274.

**Quadro 9 – 7ª sequência: armada**

Aluno A	Aluno B
Armada (D)	Cocorinha (D)
Armada (E)	Cocorinha (E)
Negativa (D)	Benção (E)
Cabeçada no aú do aluno B	Aú (E)
	Rolê (E)
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Armada (E)	Cocorinha (E)
Armada (D)	Cocorinha (D)
Negativa (E)	Benção (D)
Cabeçada no aú do aluno B	Aú (D)
	Rolê (D)

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 275.

**Quadro 10 – 8ª sequência: bênção**

<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Benção (D)	Negativa (D)
Aú (D)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (D)	
<b>Aluno A</b>	<b>Aluno B</b>
Benção (E)	Negativa (E)
Aú (E)	Cabeçada no aú do aluno A
Rolê (E)	

FONTE: CAMPOS, 2006, p. 275.

De acordo com Zonzon (2015):

Através dessa sequência praticada em dupla, o aluno aprende não só a executar (e nomear) os golpes e contragolpes “básicos” da Capoeira Regional, como também se insere em um grupo de praticantes de uma tradição determinada, isto é, de pessoas que partilham uma linguagem (corporal) e se identificam como pertencendo a mesma linha da capoeira regional (p. 66).

Para Campos (2006):

A sequência de ensino é um conjunto de lições muito eficaz, por que favorece um rápido aprendizado, tendo como fator motivador a imbricação lúdica dos golpes, esquivas, defesas e contragolpes. Um verdadeiro “jogo de capoeira”, o que proporciona ao mesmo tempo uma tomada de consciência capoeirística (p. 56).

O **Batizado** é um momento muito significativo para os alunos, que ocorre depois que estes aprendem toda a sequência. Com esse requisito o aluno se torna apto para jogar na roda pela primeira vez ao som do berimbau. Mestre Bimba dizia para seus alunos que iriam se batizar a frase, “*você hoje vai entrar no aço*”. Assim “o Mestre avisava ao calouro que chegara a hora do seu batizado, um momento de grande perturbação” (ABREU 1995 *apud* CAMPOS, 2006, p. 57), em que iria jogar com um veterano, um aluno formado.

De acordo com Mestre Itapoan: O Batizado consistia em colocar em cada calouro um “nome de guerra”: tipo físico, o bairro onde morava, a profissão, o modo de se vestir, atitudes, um dom artístico qualquer, serviam de subsídios para o apelido (ALMEIDA 1990 *apud* CAMPOS, 2006, p. 57). Mestre Bimba e seus alunos formados davam aos calouros os respectivos nomes de guerra.

A **Formatura**: É um ritual de passagem que acontecia após o aluno aprender o jogo de projeções, a cintura desprezada ou balão cinturado. De acordo com Campos (2006) a formatura:

(...) era um dia todo especial para o mestre e seus alunos, um ritual com direito a paraninfo, orador, madrinha, lenço de seda azul e medalha. A festa era realizada no Sítio Caruano, no Nordeste de Amaralina, sede do Centro de Cultura Física Regional (CCFR), na presença dos convidados e de toda a academia (p. 60).

Os alunos que iriam formar deveriam estar vestidos de calça e camisa branca usando como calçado uma basqueteira, calçado típico da prática do basquete. O ritual da formatura começava com a espera de seus alunos e suas respectivas madrinhas. Caso os alunos chegassem atrasados, “seriam intimados a pagar multa, normalmente duas cervejas ou uma ‘mulher barbada’” (CAMPOS, 2006, p. 61). Com a chegada dos alunos formandos, Mestre Bimba ia encaminhando os mesmo para um conjunto de fileiras próximo à roda.

Após conferir se todos os alunos estavam presentes juntamente com suas respectivas madrinhas, e se o orador e paraninfo estavam de pontos o Mestre soava seu apito e iniciava a cerimônia: “*vamos s’imbora, quem marcou o pior não se engana!*” (CAMPOS, 2006, p. 61). A partir daí dava-se início a uma roda em que os formados mais antigos jogavam.

Depois da roda dos formados antigos o Orador desenvolvia seu discurso apresentando a nova turma de alunos formandos, e explanando para os presentes na cerimônia a história da Capoeira Regional. Após a fala do orador o paraninfo tinha a responsabilidade de prender as medalhas por cima da blusa dos formandos na altura do peito, e as madrinhas em seguida iam aos seus respectivos afilhados colocando ao redor do pescoço dos mesmos o lenço azul.

Nesse instante cabia uma brincadeira, que também valia multa, ou seja, o paraninfo insinuava a entregar ao formando a medalha e o lenço, caso ele “bobeasse” e tocasse com as mãos, era o suficiente para pagar multa de duas cervejas, fato esse comemorado pelos alunos presentes (CAMPOS, 2006, p. 62).

Após a entrega das honrarias, Mestre Bimba chamava os alunos formandos para uma “prova pública”. Inicialmente os alunos iriam desenvolver uma série de golpes de forma aleatória, conforme o pedido do Mestre. Em seguida, demonstravam a cintura desprezada e por fim faziam um jogo combinado – esquete, em que era obrigatório aplicar os movimentos de projeção presentes na cintura desprezada. Ao fim da esquete, Mestre Bimba discursava aos alunos formandos lições de vida e etc.

Para serem considerados formados os alunos deveriam participar de uma prova final, o “jogo do tira-medalha”, considerada a prova de fogo em que o aluno formando desenvolveria um jogo com um veterano da academia de Mestre Bimba. Nesse jogo o objetivo do veterano seria retirar a medalha do peito do formando com golpes de pé. Ao final do jogo, após o Mestre Bimba soar seu apito, o aluno formando se apresentava para que o Mestre pudesse conferir se a medalha estava devidamente presa. Caso estivesse o aluno ganhava o *status* de aluno formado.

Após sua formatura, o recém aluno formado tem como sua primeira obrigação organizar seu quadro de formatura, um quadro com nomes e fotos dos formandos,

paraninfo, orador e de Mestre Bimba, que iria ser exposto, fixado na parede da academia.

O **Curso de Especialização**: “era um curso secreto do qual só podiam participar os alunos formados por Mestre Bimba. Tinha como objetivo o aprimoramento da capoeira, com uma ênfase nos ensinamentos” (CAMPOS, 2006, p. 64) de defesa e ataques advindos de algum adversário ou de um grupo destes. O curso de especialização é dividido em dois módulos, um com ênfase em armas e o outro em emboscadas.

O curso de especialização do Centro de Cultura Física Regional tinha duração total de três meses. O primeiro módulo, com foco em armas, dava noções de defesa, ataque, contra-ataque contra indivíduos que usassem armas como canivete, navalhas, cabos de aço, porrete, e armas de fogo. Esse primeiro módulo tinha duração de sessenta dias.

O segundo módulo, com foco em emboscada, acontecia na Chapada do Rio Vermelho. Consistia em aulas nos matagais para a compreensão do aluno sobre estratégias de reação em uma situação de emboscada.

Mestre Bimba definia um percurso em que um aluno deveria seguir e chegar em determinado ponto. “Bimba colocava quatro a cinco alunos para pegar um de emboscada. O aluno que estivesse sozinho tinha que lutar até quando pudesse e depois correr, saber correr, correr para o lugar certo” (CAMPOS, 2006, p. 64).

Ao final do curso Mestre Bimba, aos moldes do rito de formatura, entregava aos concluintes do curso o *lenço vermelho*, que representava a graduação de aluno formado especializado.

### **3.3 Sistema de Graduação da Capoeira Regional**

O sistema de graduação da capoeira regional se dava conforme as especializações do aluno. Para o aluno receber o *lenço azul* e o título de aluno formado (Rito de formatura), era necessário que ele conseguisse desenvolver o jogo de lúna, um jogo onde o conhecimento de projeções de corpo, balões e cintura

devem ser explorados. Com essa graduação, o aluno lenço azul ou formado, poderia apadrinhar novos alunos.

O *lenço amarelo* para regional representa a especialização do aluno no curso de armas desenvolvido por Mestre Bimba. Era um curso que dava noções estratégicas de combate com armas.

O *lenço vermelho* representa a especialização do aluno no curso de emboscada. A prática de emboscada era muito comum, Mestre Bimba queria preparar os alunos que tivessem interesse em conseguir lidar com esse tipo de situação, tanto sofrendo quanto armando a emboscada.

O *lenço branco* representa dentro da capoeira regional, o conhecimento e a sabedoria para começar a ensinar a capoeira. Nessa graduação o aluno passa a ser professor, deixa de ser guiado e passa a guiar futuros capoeiristas no caminho da regional. Essa graduação só foi dada a quatro discípulos de Mestre Bimba, e era entregue por motivos de dedicação à capoeira e etc.

### **3.4 Cintura Desprezada e Balão Cinturado**

A cintura desprezada e o balão cinturado são técnicas de projeções utilizadas na regional para desenvolver habilidade de cair com segurança ou reverter o quadro quando confrontados com pessoas que agarravam os capoeiristas, sendo para levantar e jogá-lo no chão ou somente imobilizá-lo. Os movimentos que compõe esse fundamento são: “parada de dois (bananeira), apanhada, balão de lado, tesoura de costas, aú, balão cinturado e gravata alta” (CAMPOS, 2006, p. 271).

Não se pode entender a cintura desprezada e o balão cinturado como sendo a mesma coisa, pois não são. A cintura desprezada está relacionada com uma forma diferente de entrada do movimento, na qual a cintura do indivíduo é desprezada, e não é utilizada para iniciar a projeção. Já o balão cinturado, utiliza-se da cintura do indivíduo para iniciar a projeção.

Esse conhecimento deve ser dominado por todos os alunos formados, lenço azul, pois somente eles podem manifestar as projeções na roda da capoeira regional, regidos pelo toque de lúna, toque específico para o jogo de projeções.

### 3.5 Roda da Capoeira Regional e Toques de Berimbau

Na capoeira independente do estilo angola, regional e contemporânea quem comanda a roda é o berimbau e o toque que ele manifesta. Os capoeiristas devem jogar conforme o ritmo apresentado pelo Mestre ou quem estiver tocando o berimbau.

Na roda da capoeira regional são utilizados três toques desenvolvidos por Mestre Bimba, em que se pode jogar. Cada toque possui uma característica e elementos distintos.

A instrumentação utilizada na roda da capoeira regional é composta por um berimbau e dois pandeiros. O uso desses instrumentos é alterado conforme o toque a ser tocado, que também direciona que tipo de jogo que será desenvolvido. O toque de berimbau utilizado para cada momento altera a composição da charanga (conjunto de instrumentos) da regional e o comportamento dos indivíduos que formam a roda.

Geralmente antes de começar a roda de capoeira, quem estiver no comando do berimbau toca o hino da capoeira regional. Os membros presentes na roda pertencentes a essa tradição “se quedam silenciosamente de pé, cabisbaixos, ouvindo o hino da capoeira” (ZONZON, 2015, p. 70), em respeito à memória e o conhecimento desenvolvido por Mestre Bimba.

Segundo as tradições transmitidas pelos discípulos de Mestre Bimba na roda da capoeira regional não existe jogo de compra (quando um indivíduo retira um capoeirista da roda para jogar com o outro presente nela). São jogos casados, que se formam naturalmente durante a entrada e saída dos capoeiristas dentro da roda.

A roda é um evento em que se pode dizer:

(...) que o corpo é perpassado pela capoeira, mais isso depende de um preparo (nos treinos) que cria certa disponibilidade para entrar nesse formato de jogo, deixar-se levar pela música e pela energia partilhada pelos “camaradas”. O repertório musical, as cantigas relembando histórias do tempo de Bimba, além de corridos tradicionais, a escolha do tocador, a alternância entre os diversos ritmos que propiciam mais ou menos empolgação, velocidade, jogos mais altos e diretos ou cadenciados e próximos ao chão, constituem os quadros da tradição que formatam os acontecimentos espontâneos e inesperados do corpo em movimento (ZONZON, 2015, p. 70).

Na regional se utiliza essencialmente três tipos de canções: Chulas, Quadras e Corridos, e ocorrem exatamente nessa ordem. A Chula é uma das canções da capoeira que sempre estão relacionadas à história e à memória dos capoeiristas. Porém elas que iniciam a roda da Capoeira Regional, transmitindo alguma mensagem dentro do rito da roda, podendo ser uma advertência aos alunos, um elogio, uma exaltação e etc.

De acordo com Campos (2006) as canções de início da roda têm como características diversas:

(...) louvação, enaltecimento (de um capoeira que se tornou herói pelos seus atos de bravura, de fatos do cotidiano, de histórias da vida e da sociedade retratando inclusive a época da colonização, do navio negreiro, da vida nas zenzalas, dos quilombos, do trabalho braçal, dos costumes, da religião e da tradição) (p. 65).

É uma canção que de início tem maior predominância o canto do Mestre e em seguida os membros da roda respondem em coros curtos que começam sempre com o “iê<sup>2</sup>”. Nesse tipo de canção só se começa a jogar depois que se canta a mensagem principal que o regente quer transmitir. Após a mensagem o Mestre delibera se o jogo dá dupla ao pé do berimbau se dará antes ou depois do coro começar a entoar. Exemplo:

Iê tinha um vizinho  
 Pé de mim tinha um vizinho  
 Enricou sem trabalhar  
 Meu pai trabalhou tanto  
 Mas nunca foi de enricar  
 Num deitava uma noite  
 Que deixasse de rezar  
 Camará  
 Água de beber  
 Iê Aruandê  
 E viva Deus do céu  
 Iê viva meu mestre

(“Iê tinha um vizinho”, autor desconhecido – CAPOEIRA MUSIC, 2016).

---

<sup>2</sup> A palavra “iê” na capoeira também é usado pelo regente da roda para dá diversos comandos, como: retirar uma dupla que está jogando na roda ou finalizar a roda.

Outro tipo de canção utilizada são as Quadras. É um tipo de canção que dá continuidade à roda depois da Chula. “As Quadras são versos curtos que se apresentam normalmente em quatro linhas” (CAMPOS, 2006, p. 65). Exemplo:

Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou  
E a manteiga não é minha  
E a manteiga é de ioiô

Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou

E a manteiga não é minha  
E a manteiga é de ioiô

Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou

A manteiga é de ioiô  
Caiu na água e se molhou

Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou

A manteiga é do patrão  
Caiu no chão e derramou  
Vou dizer a meu sinhô  
Que a manteiga derramou

A manteiga não é minha  
É pra filha de ioiô

(“A manteiga derramou (vou dizer ao meu sinhô)”, autor desconhecido – CAPOEIRA MUSIC, 2016).

E os corridos são canções que dão mais energia ao jogo, pois são mais dinâmicas, com coros curtos respondidos pelo coro e reavivados pela a fala do Mestre. Ex:

Eh, não me chame de moleque,  
Não me chame de moleque, oh meu Deus, que moleque não sou eu.  
Olha quem me chamou de moleque foi besouro preto ja morreu.  
É você que é moleque.  
Moleque É Tú  
Eh não me chama moleque  
Moleque É Tú  
Eh, moleque é você  
Moleque É Tú  
Eh moleque danado  
Moleque É Tú  
Eh danado pra falar  
Moleque É Tú  
Tua mãe num tá em casa

Moleque É Tú  
 Eh moleque quer brigar  
 Moleque É Tú  
 Eh moleque e o cão  
 Moleque É Tú  
 Eh conforme a razão  
 Moleque É Tú  
 Tua mãe foi pra feira  
 Moleque É Tú  
 O juca da maralinha  
 não tinha medo de morrer  
 ele quis jogar comigo  
 sem nem mesmo me conhecer  
 tira onda de valente  
 tira onda de canalia  
 agora ta pendorda  
 na fio de minha navalia  
 olha tu que moleque  
 Moleque É Tú

("Moleque é tú", autor: desconhecido – CAPOEIRA MUSIC, 2016).

### 3.6 Toques de Berimbau

A Capoeira Regional de Mestre Bimba utiliza oito toques de berimbau, o que dá uma diversificação nos formatos dos jogos dentro da roda. Cada toque possui uma característica própria e uma objetividade. Os toques são:

**Quadro 11 – Toques de berimbau**

São Bento Grande da Regional	Santa Maria
Banguela	Amazonas
Íluna	Idalina
Cavalaria	Hino da Capoeira Regional

FONTE: Elaborado pelo autor.

O Toque *São Bento Grande da Regional* ou *Regional* como Mestre Itapoan rememora, "é um toque que tem ritmo agressivo, indica um jogo alto, rápido com golpes aprimorados e bem objetivos" (CAMPOS, 2006, p. 65). Quando esse toque é executado se utiliza também os pandeiros. É um toque cadenciado, que na compreensão das pessoas pode-se entender como sendo um ritmo rápido, porém não é. É um ritmo que possibilita um jogo muito dinâmico, com muitas entradas e saídas, um jogo que valoriza muito a ginga e a malandragem do capoeirista.

Nesse toque as pessoas que formam a roda participam respondendo o coro das canções puxados por um dos membros da charanga da regional, essencialmente quem está tocando o berimbau. Os membros que formam a roda devem bater palmas em três tempos.

O Toque de *Banguela*, é um ritmo que era utilizado por Mestre Bimba para acalmar os alunos durante o jogo regido pelo toque anterior. O Toque de Banguela proporciona um jogo mais lento, pedindo uma ginga mais malandra, com muitos movimentos de transição para se buscar espaço para soltar golpes, pois nesse toque, geralmente os capoeiristas jogam um pouco mais fechados. Trata-se de um jogo mais dentro, buscando espaços para conseguir boas oportunidades de atacar. Nesse jogo não há canções e palmas, há somente o uso do berimbau para reger o jogo.

O Toque de *lúna*, onde só o berimbau toca, não há cânticos, somente o jogo de projeções dos alunos formados. O jogo de iúna é “(...) um jogo reservado aos ‘formados’, feito de projeções e de balões” (ZONZON, 2015, p. 70).

Já o Toque de *Cavalaria*, é um toque de aviso, usado tanto pela capoeira angola quanto pela regional. Era utilizado por Mestre Bimba para comunicar aos seus alunos que um estranho estava se aproximando da roda. Na capoeira angola também tinha esse fim, mais também era usado para avisar que policiais estavam se aproximando.

O toque de Cavalaria é às vezes confundido com o toque de São Bento Grande da Regional. Na roda sob o toque da Regional, Mestre Bimba alternava entre um toque e outro para fazer a comunicação entre seus alunos mais antigos de forma discreta.

O toque de *Santa Maria*, “é um toque simples que incita um jogo rápido e solto, muito utilizada com o toque de São Bento Grande” (CAMPOS, 2006, p. 65). O toque de Santa Maria foi confundido por Zonzon com o hino da capoeira regional, “silenciosamente de pé, cabisbaixo, ouvindo o hino da capoeira (o toque de santa maria)” (ZONZON, 2015, p. 70). Podem ter alguma similaridade, porém possuem células rítmicas diferentes.

O toque de *Amazonas*, “toque de criação do mestre contendo uma riqueza de variações melódicas” (CAMPOS, 2006, p. 65). O toque de *Idalina*, “é um toque que

suscita um jogo manhoso. Os toques de Amazonas e Idalina são toques que se prestam bem para apresentações devido à riqueza e complexidade de dobras” (CAMPOS, 2006, p. 65).

O *Hino da Capoeira Regional* é um toque criado por Mestre Bimba em que não há jogo. Geralmente é usado antes de começar a roda de fato. Os capoeiristas prestam respeito ao conhecimento desenvolvido pelo Mestre criador da Capoeira Regional, escutando em silêncio.

### **3.7 Capoeira Regional Contemporânea**

Hoje a capoeira regional é praticada em todo território nacional. Tem como um de seus principais defensores vivos, o Mestre Itapoan, Raimundo Cesar Alves de Almeida. Aluno de Mestre Bimba foi um dos poucos alunos formados (lenço azul) que concluíram o curso de armas (lenço amarelo) e o curso de emboscada (lenço vermelho), faltando somente o lenço branco.

É um dos principais estimuladores do movimento da capoeira regional, escritor de diversos livros sobre a vida e a história de Mestre Bimba. Criou a Associação Brasileira de Professores de Capoeira (ABPC), e por meio dela contribuiu ainda mais para a expansão e difusão da capoeira regional pelo mundo.

Fundador do Grupo Ginga, que preserva, pesquisa, difunde as tradições da capoeira regional, grupo no qual Mestre Bimba deu a “benção” antes de ir para Goiânia desenvolver a capoeira regional no Centro-Oeste. Mestre Itapoan é reconhecido pela comunidade de Mestres de capoeira e por seus pares da capoeira regional (alunos de Mestre Bimba), como o Mestre mais envolvido na preservação e salvaguarda da capoeira regional.

Hoje é possível encontrar as tradições da regional em países como Finlândia (Mestre Gharrone e professor Leandro Silva), Suécia (professor Edson Silva e A formada Júlia Dahlquist), Suíça (Mestre Paulão da Suíça), e outros, por onde a ABPC passa e tem membros associados desenvolvendo seus trabalhos com a capoeira, no âmbito do ensino da capoeira, da pesquisa, e na difusão da cultura brasileira.

## **CAPÍTULO IV**

### **ASSOCIAÇÃO ARTE REGIONAL DE CAPOEIRA DO DISTRITO FEDERAL (AARC-DF) – MESTRE PAULÃO**

Não há como falar sobre a Associação Arte Regional sem falar de José Paulo Santos, conhecido pela capoeiragem como Mestre Paulão. Toda sua vida foi dedicada à capoeira e ao ensino da mesma.

Mestre Paulão nasceu em São Paulo, no dia 2 de Dezembro de 1948, chegando em Brasília em 1957, estabelecendo-se na cidade satélite de Taguatinga, lugar onde conheceu a capoeira e ali começou a se desenvolver.

Seu primeiro contato com a capoeira se deu em 1964 quando viu um grupo de trabalhadores do antigo Departamento de Força e Luz (DPL), hoje conhecido como Companhia Energética de Brasília (CEB), que praticavam capoeira. Todas as tardes estes trabalhadores se encontravam em um campo de futebol, lugar comum do uso das crianças, gerando interesse no Mestre Paulão na prática da capoeira:

(...) tomou gosto pela Arte e começou a treinar com um amigo que também veio do Rio de Janeiro, cujo nome era Luiz Couto, mais conhecido como Kathelba, mais tarde Kathelba veio a falecer, e Paulão continuou na busca pelo aprendizado da capoeira juntamente com outro amigo, Antônio Teodoro da Silva, mais conhecido como Tonhão os dois treinavam diretamente com o auxílio do livro “capoeira sem mestre” de Lemartine Pereira da Costa (ASSOCIAÇÃO, 2016, p. 1).

Depois de algum tempo, Mestre Paulão e seu amigo Tonhão começaram a desenvolver e a trabalhar com o ensino e pesquisa da capoeira. Atrás de uma padaria no centro de Taguatinga Tonhão e Mestre Paulão treinavam de domingo a domingo, buscando aperfeiçoar e se desenvolver na capoeira, já que o acesso ao conhecimento naquele momento era muito escasso.

Mestre Paulão e amigos também treinavam e ensinavam na garagem da casa de seu pai, onde hoje é o endereço da Sede da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal.

Em 1971 Mestre Paulão conheceu Mestre Tabosa e Mestre Adilson, que davam aulas no colégio Elefante Branco. Nesse momento teve conhecimento sobre a capoeira regional, capoeira hoje que fundamenta o ensino da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal.

Em 1971 chegou em Brasília um dos lutadores mais famosos da época da luta livre, Waldemar Santana, conhecido como Leopardo Negro, e seu amigo Mestre Tarzan, conhecido em Brasília como Sansão. Waldemar Santana fundou então uma academia onde se praticava capoeira e luta livre.

Através de um amigo que era parente do Leopardo Negro, Mestre Paulão conheceu Waldemar Santana e juntamente com seu amigo Tonhão começaram a treinar e se desenvolver na capoeira e na luta livre sob os cuidados de Waldemar Santana e Mestre Tarzan, aluno de Mestre Bimba, que trouxe ainda mais conhecimento sobre a capoeira regional e o seu método de ensino.

Também em 1971 Mestre Paulão e Mestre Tranqueira viajaram para Goiânia e conheceram Mestre Bimba, o criador da capoeira regional, e este pôde compartilhar momentos de conversa durante alguns finais de semana, tendo a oportunidade de treinar, entender e conhecer a metodologia de ensino desenvolvida por Mestre Bimba em conjunto com seus alunos da primeira geração.

Em 1975 disputou o primeiro campeonato brasileiro de capoeira organizado pela Confederação Brasileira de Pugilismo, na cidade de São Paulo. Na ocasião Mestre Paulão se consagrou campeão na categoria peso pesado, título inédito para a capoeira de Brasília. No mesmo ano conquistou o tricampeonato de luta greco romana, vice campeão de boxe e penta campeão centro-oeste de judô.

Devido aos seus esforços e ao seu trabalho com a capoeira obteve o seu reconhecimento como Mestre de Capoeira em 1975, pela Confederação Brasileira de Pugilismo.

Em 1981, um ano após a fundação da Associação Brasileira dos Professores de Capoeira, filiou-se a ABPC, uma entidade de classe criada e idealizada por Mestre Itapoan e diversos outros mestres da capoeira baiana para pensar e desenvolver ações em conjunto para a preservação, difusão e estímulo para a prática da capoeira no Brasil e no mundo.

Atualmente Mestre Paulão é membro integrante do Conselho de Mestre da ABPC, juntamente com ele os Mestres: Acordeon, Canelão, Careca, Itapoan (Bahia), J Bamberg e Pombo de Ouro.

Anualmente, o Congresso Internacional da ABPC é um momento onde os associados, Mestres e professores, apresentam sugestões de ensino, trocam

conhecimento, fomentam a integração dos alunos de seus respectivos grupos por meio de campeonatos de capoeira, corrida pombo de ouro, e oficinas de capoeira em que os Mestres presentes são convidados a darem aulas aos inscritos no Congresso.

Além dessas ações, palestras, venda de livros escritos pelos Mestres, há também a tradicional gravação do CD da ABPC, onde Mestres, professores e até alunos têm a oportunidade de gravar suas canções, finalizando assim o congresso.

Por meio da ABPC Mestre Paulão tem ampliado seu trabalho no ensino e na pesquisa da capoeira. Diversos Mestres mesmo não filiados à ABPC, participam das oficinas e levam seus alunos para conhecer e se desenvolver. Atualmente o presidente da ABPC é o Mestre Bida, discípulo de Mestre Paulão.

Além da capoeira e das práticas marciais Mestre Paulão é graduado em Educação Física e Administração e pós graduado em Treinamento Desportivo pela Universidade de Brasília. Foi um dos fundadores do Conselho Regional de Educação Física da sétima região do Distrito Federal (CREF7). É fundador e Presidente da Federação de Capoeira do Distrito Federal. Foi Presidente da Federação de Pugilismo e da Federação Brasiliense de Boxe do DF.

#### **4.1 Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal – História**

A Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal surgiu em 1997 por interesse da comunidade de alunos do Mestre Paulão que queriam participar das competições de capoeira promovidas pela Federação de Capoeira, que exigia que os grupos de capoeira formassem associações para serem vinculadas a Federação e cumprirem com as obrigações pecuniárias.

Participaram da fundação da Associação Arte Regional, Mestre Paulão e seus alunos, Mestre Veinho, Mestre Bida, Contra-mestre Lambão, formado Zudhi, Professor Ricardo Bomfim, Graduada Shirley e Graduada Ineide.

Sob a liderança inicial de Mestre Paulão a Associação Arte Regional tem como objetivo “atender a todos os seus filiados independente de classe e formação social no ensino e na aprendizagem da capoeira e todos os seus aspectos sociais e

culturais” (AARC, 2016, p. 1). Possuindo como referência o método de ensino de Mestre Bimba, mantendo e divulgando as tradições da capoeira regional.

A Associação em seu início teve muitas dificuldades. Durante muitos anos não possuía um lugar próprio e por esse motivo Mestre Paulão dava aulas em academias, escolas, etc. Por conta de razões políticas dos espaços geralmente sob nova direção e o preconceito em relação à capoeira geravam-se conflitos que impediam de se manter em determinados espaços. Mesmo com essas situações Mestre Paulão e seus alunos o seguiram e continuavam a treinar com ele nos diversos lugares que passava. Sua insatisfação com essas situações geraram o desejo de ter um espaço próprio, finalmente conseguido em 2014, quando inaugurou um espaço próprio para o ensino da capoeira e de outras artes marciais.

Hoje a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal está localizada em Taguatinga Sul no endereço QSC 22 casa 16 – na avenida Sandu Sul, lugar onde se encontra o acervo formado por Mestre Paulão durante esses anos dedicados à prática e ensino da capoeira. Os treinos de capoeira acontecem de segunda à sexta, sendo terça e quinta (manhã), segunda, quarta e sexta (noite).

A sede da Associação está hoje no lugar onde tudo começou: na antiga casa do pai de Mestre Paulão, onde diversos alunos, amigos de sua infância, juventude e vida adulta treinaram com ele e o viram se desenvolver na capoeira, seja treinando ou tocando berimbau, um lugar simbólico que representa a força de vontade do Mestre e seu amor pela capoeira.

#### **4.2 Associação Arte Regional do Distrito Federal – Acervo**

O acervo da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal é um acervo muito diversificado e de natureza plural, possuindo objetos produzidos pelo Mestre ou objetos adquiridos por diversos meios (presentes, campeonatos, compra e etc.).

Na Associação podemos encontrar instrumentos musicais produzidos pelo Mestre Paulão: fotografias dos eventos organizados por ele e seus alunos, eventos em que esteve presente, de grandes Mestres da Capoeira Angola e da Capoeira

Regional, das rodas de capoeira em Brasília no Brasil e no Exterior e etc.; Fitas cassetes e DvD's que registram momentos históricos da Associação como: Batizados, Formaturas, Rodas, Falas com outros Mestres e etc.; CD's e LP's de grandes compositores da capoeiragem; Medalhas e troféus conquistados por ele e por seus alunos; Documentos diversos como: Certificados, Diplomas, Livros e etc.; Indumentárias como camisas, abadá (calça branca usada na prática da capoeira contemporaneamente), roupas tradicionais de uso de apresentações do maculê (uma dança em roda em que os participantes usam bastões de madeira para marcar o ritmo dominante dos atabaques, podendo haver canções ou não) e etc.

Estima-se que o acervo tenha aproximadamente mil a mil e quinhentos itens. Parte do que se tem é exposto no ambiente da academia, aproximadamente trezentos objetos dos mais variados tipos, muitas fotografias, CD's, instrumentos musicais utilizados em roda ou em apresentações e ritos diversos. Outra parte do acervo da associação está guardada na casa do Mestre Paulão ou sob a guarda de alguns alunos mais antigos que utilizam para diversos tipos de finalidades, essencialmente estudo e prática da capoeira. Existe uma sala técnica dentro da academia reservada para receber e guardar diversos objetos como camisas, instrumentos musicais, materiais de treino, banners, e outros que por algum motivo não estão expostos.

Praticamente todo o acervo presente na academia é utilizado para manifestar a imaterialidade da capoeira. Alunos utilizam os instrumentos para aprender a tocar, escutam os CD's para se desenvolverem musicalmente e para ampliar sua marcialidade conforme os diversos ritmos de berimbau. Quando um instrumento precisa de reparos, ali mesmo na academia Mestre Paulão ensina ou os alunos já providenciam a manutenção. Quando há uma perda, por exemplo, uma verga de berimbau empenada, se reaproveita a madeira para fazer outros objetos de uso, como bastões para maculê.

As fotografias e mídias audiovisuais são a maior preocupação em relação aos cuidados. Muitas das fotografias expostas são cópias de revistas, ou se têm outras idênticas guardadas. Alguns CD's e LP's considerados raros, não têm seus originais emprestados, somente as cópias para uso comum. Os vídeos e gravações de eventos da Associação são guardados pelo Mestre e seus alunos mais antigos, que se preocupam em migrar para outros formatos como DvD's e mídias digitais, para disponibilizar o acesso aos alunos e pessoas interessadas.

### **4.3 Atividades – Resgate da Capoeira Regional Baiana**

A Associação promove todo o último sábado do mês o “Resgate da Capoeira Regional Baiana”. É um evento idealizado pelo Mestre Pombo de Ouro, aluno de Mestre Bimba que se estabeleceu em Brasília, e acontece sempre no horário das 16-18 horas.

O resgate da capoeira regional baiana é um evento público a todos que se interessarem, sendo amplamente divulgado. Visa lembrar os fundamentos presentes na capoeira regional, cintura desprezada e balão cinturado, sequência do Mestre Bimba, roda segundo os toques da capoeira regional, iúna, regional ou são bento grande da regional e banguela, os três toques de berimbau que são jogados.

Existem algumas peculiaridades de alguns fundamentos que são comentados e debatidos após o treino. Diversos Mestres de Brasília e do exterior gostam de estar presentes no Resgate. O espaço de fala é democrático, buscando sanar as dúvidas e debater questões latentes à política da capoeira, à prática, à história nacional, regional, distrital e etc.

### **4.4 Venha Mandigar no Cerrado**

O Venha Mandigar no Cerrado é um evento tradicional da Associação que busca trazer Mestres de referência da capoeira brasileira para debates, palestras, treinamentos e etc. O venha mandigar está indo para sua 7ª edição em 2017.

Todos os anos o evento busca trazer novidades. Mestres como Camisa Roxa, Galo, Xaréu, Montenegro, Boinha, Dudu, Pança, Cleber, Huguinho, Jomar, Pouca Sombra, Kekel, Tabosa, Adilson, Skysito, Veinho, Chaminé, Fumaça e outros marcaram presença em algumas das edições.

Em 2015 a última edição do venha mandinga no cerrado, trouxe um conhecimento que estava esquecido dentro do universo da capoeira regional, a “emboscada”. Como apresentado anteriormente, a emboscada era um dos treinos de especialização desenvolvidos para o Mestre Bimba para ensinar seus alunos a se protegerem de situações de emboscada.

Segundo Mestre Itapoan, aluno do Mestre Bimba que preserva, estuda e difunde o conhecimento da capoeira regional, o treinamento de emboscada ocorria durante três meses, para preparar o aluno para o exercício.

O curso de especialização em emboscada, visava ensinar o aluno a sair dessa ação e a também armar uma estratégia de emboscar. Segundo Mestre Itapoan só depois dos três meses de treino era que os alunos faziam o exercício.

O exercício consistia numa travessia na qual o aluno tinha um único objetivo: chegar em determinado ponto da estrada de mata fechada. No meio da estrada seis pessoas em formação de “V” esperavam o indivíduo para cercar e bater nele. O aluno era aprovado se conseguisse chegar no local definido.

Tendo em vista que os capoeiristas de Brasília não têm tanto acesso aos espaços de mata fechada e não convivem com tanta frequência em ambientes assim, Mestre Paulão tem buscado desenvolver uma adaptação do método de treinamento em emboscada, adequando as especificidades de vida dos alunos no espaço urbano.

Com a morte de Mestre Bimba algumas das tradições da capoeira regional já não são praticadas, tais como treinamento de armas e a emboscada. Com a vinda do Mestre Itapoan decidiu-se que um dos exercícios a serem desenvolvidos na 6ª edição era a noção de emboscada ensinada por Mestre Bimba.

#### **4.5 Batizado**

O batizado é um evento tradicional da capoeira regional baiana que foi modificado e apropriado por outras tradições de capoeira. É um rito de iniciação no mundo da capoeiragem.

Na regional o batizado era um rito em que os alunos iniciantes iam ter o primeiro jogo de capoeira ao som do berimbau. O jogo entre o aluno novato e o aluno formado por Mestre Bimba tinha como objetivo gerar um vínculo entre os alunos e o grupo. No batizado o aluno recebia um apelido do aluno veterano, e a partir daí esse era o nome de capoeira do indivíduo.

Contemporaneamente os batizados de capoeira mantêm a mesma estrutura do batizado da regional. Porém o aluno iniciante geralmente já aprendeu a jogar capoeira seguindo o ritmo do berimbau e etc. Nos batizados atuais é comum que Mestres, professores de outros grupos, batizem os alunos.

Nem sempre os alunos recebem o nome de roda no batismo atualmente. Os alunos batizados recebem sua primeira corda ou cordel para simbolizar que o aluno foi aceito e faz parte daquele grupo. Mestre Bimba utilizava um sistema de graduação diferenciado, um sistema de lenços, porém estes lenços representavam especializações dos alunos e não um nível em si (aluno graduado, estagiário, professor e etc.), como é hoje.

A Associação utiliza um sistema de cordas para estimular o crescimento e o desenvolvimento dos alunos. Existem tradições que os alunos devem dominar após o batizado se quiserem evoluir dentro do grupo e na capoeira. Exemplos de conhecimento: como tocar algum instrumento, compreender alguns fundamentos da capoeira angola e os fundamentos da capoeira regional, saber tocar no berimbau os toques tradicionais da capoeira regional, ter noções sobre a história da capoeira em Brasília e etc.

As cores utilizadas na graduação por cordas pela Associação não têm vínculos com religiões de matriz africana, e sim com as cores da bandeira do Brasil, com algumas diferenciações nas cordas de Mestre. As graduações são: corda verde (aluno batizado), corda amarela, corda verde e amarela, corda verde e azul, corda amarela e azul (estagiário), corda azul (aluno formado/lenço azul), corda verde e branco (professor 1º grau), corda amarelo e branco (professor 2º grau), corda azul e branco (contra-mestre), corda vermelha (Mestre), corda vermelha e branca (Mestre), e por fim, corda branca (Mestre).

Nos batizados de capoeira é comum declamação de poemas, narração de histórias de capoeira, danças tradicionais como maculêlê, samba de roda, puxada de rede e etc. Essas questões são muito variadas, por ser a capoeira um movimento plural. Cada grupo tem sua memória, suas tradições e idiossincrasias relacionadas ao regionalismo presente na região onde determinado grupo ou comunidade de capoeira se desenvolve.

## **CAPÍTULO V**

### **UMA PROPOSTA DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL**

Ao longo do trabalho tentou-se mostrar um pouco sobre as transformações e ideias que estimularam na Museologia ações diferenciadas no tratamento do patrimônio. Em 1958, no Rio de Janeiro, a comunidade museológica ao reconhecer a dificuldade de comunicação entre o museu e a sociedade, questionaram sobre como a comunicação do museu com seu público se daria de forma efetiva. A partir dessa indagação perceberam e sugeriram que os museus deveriam mudar algumas questões expográficas e implementar ações educativas para uma maior aproximação do público com o patrimônio.

Dando continuidade à aproximação entre museu e sociedade, em 1972 a comunidade museológica se reuniu novamente, em Santiago do Chile, para trazer uma nova perspectiva de ação museológica para o tratamento e comunicação do patrimônio (cultural, artístico, histórico, natural e etc.) e uma perspectiva de integração entre museu e sociedade, museu integral, em que a comunidade teria voz e agiria de forma ativa na gestão e desenvolvimento do museu, valorizando assim o patrimônio local por meio de seus indivíduos. Hugues de Varine, um dos estimuladores dessa perspectiva compreende que: “A natureza e a cultura são vivas, enquanto pertencem a uma população da qual constituem o patrimônio. Elas morrem muito depressa quando são apropriadas e codificadas por especialistas externos à população” (VARINE, 2013, p. 19).

Tal perspectiva museológica já foi desenvolvida no 1º capítulo do trabalho. Esta estimulou o desenvolvimento de uma corrente conhecida como Sócio Museologia ou Museologia Social, cuja corrente não é uma oposição à museologia dita como “tradicional”, pelo contrário, ela compreende a importância dos “museus tradicionais” para conservação, preservação e comunicação dos bens culturais, do patrimônio que está sob sua guarda. Porém essa corrente museológica percebe que o patrimônio que está externo aos museus deve ser valorizado e utilizado por suas comunidades para o seu desenvolvimento e conscientização. A Museologia Social acredita no “poder da ação coletiva, na força da comunidade que assume sua alma própria e sua identidade cultural, expressas naquilo que chamamos de patrimônio

cultural, material e imaterial, como fonte e garantia de vida” (HORTA, 2013, p. 12). Nesse sentido ela compreende que:

(...) a gestão do patrimônio deve ser feita o mais próximo possível dos criadores e dos detentores desse patrimônio, de modo a não separá-lo da vida. O papel das instituições especializadas é sensibilizar, facilitar, educar, pôr em contato, mediatizar, gerir pela margem em função do interesse geral (VARINE, 2013, p. 19).

A Museologia Social se aproxima das comunidades para dialogar com estas para o desenvolvimento local. Em uma relação horizontal, sociedade e museólogos, transcendendo a museologia convencional, promovendo uma gestão criativa no trato de ações de preservação e salvaguarda do patrimônio em que as comunidades se sentem interligadas para fortalecer e ter dimensões das relações sociais, políticas e culturais que fomentaram o que a comunidade foi e é. O desenvolvimento local é compreendido como “(...) um processo voluntário de domínio da mudança cultural, social e econômica, enraizado no patrimônio vivido, nutrindo-se deste patrimônio e produzindo patrimônio” (VARINE, 2013, p. 20), que se dá pela apropriação do patrimônio local. O patrimônio é percebido como: “(...) um recurso local que só encontra sua razão de ser em sua integração nas dinâmicas de desenvolvimento. Ele é herdado, transformado, produzido e transmitido de geração em geração. Ele pertence ao futuro” (VARINE, 2013, p. 20).

A Museologia Social promoveu diversas experiências consolidando novos conceitos de Museus e relações diferenciadas com a sociedade, que visam integrar a comunidade e a gestão do patrimônio. Dentre as experiências sócio museológicas se destacam os Ecomuseus, Museu comunitário, Museu-território e outros, com características diferentes mas com uma percepção semelhante de atuação e ação sobre o patrimônio integrado à sociedade.

#### O **Ecomuseu** tem como características principais:

Sua matéria primordial é o patrimônio global de uma comunidade ou de um território. Fora de toda noção restritiva de coleção constituída, apropriada, inalienável.

Seu quadro é territorial, não estando limitado a um ou a vários edifícios especializados.

Sua criação toma a forma de um processo longo e lento, multiforme, que acompanha o desenvolvimento, no mesmo ritmo que este.

A participação dos membros da comunidade ou das comunidades é permanente, instrumental e operacional, o que significa que são os atores locais que decidem o que é bom para eles e que participam na realização de acordo com modalidades variadas.

Ele é uma fonte de educação popular, de transmissão cultural, de abertura para o mundo e para outras culturas.

A pesquisa e a conservação são um meio de ação, e não um fim em si mesmo, ou obrigações e funções (VARINE, 2013, p. 183).

Essas características são uma observação geral da percepção de Hugues Varine sobre os Ecomuseus existentes. Cada museu nessa categoria se comporta de maneira diferente “pela natureza de seu patrimônio e de sua comunidade” (VARINE, 2013, p. 184). Para esses museus não existem normas e etiquetas definidas, pois são formados no seio da comunidade e de formas diferentes, refletindo o desejo da comunidade frente ao patrimônio local.

O **Museu comunitário** “é fruto da união de uma comunidade que divide o mesmo território, cultura e atividades. Participante ativo no desenvolvimento da comunidade, esse museu é propriedade de todos os membros da comunidade” (PEREIRA, 2013, p. 33). O museu comunitário em si “não contém o patrimônio, ele é o patrimônio. É um lugar caloroso, um fórum de debates e de contestação” (VARINE, 2013, p. 192) sobre a memória e a história daquela comunidade, questiona e promove ações de consciência da sua realidade, podendo agir de forma política contra a administração pública, em relação a diversos motivos, como falta de saneamento, iluminação, segurança, saúde pública. O acervo do museu comunitário tem uma característica peculiar: o patrimônio que compõe o mesmo é “reivindicado como comunitário” (VARINE, 2013, p. 193), porém possui proprietários daquilo que é exposto. O acervo é colaborativo e diferente dos museus tradicionais os proprietários podem retirar seus objetos do acervo quando quiser.

Esse museu não pretende inventariar o patrimônio local, mas sim fazer com que este patrimônio sirva coletivamente à comunidade visando “tratar os problemas locais de maneira cultural, do que com uma colocação institucional desses problemas” (VARINE, 2013, p. 192). Por isso:

O museu não necessariamente precisa de um território físico para existir, ele pode ser virtual. Quanto às relações de poder, esse tipo de museu não pode depender do estado para sua administração, ele é ligado a instâncias de poder local, que estão intimamente relacionadas ao cotidiano da comunidade, mas não depende delas para seu funcionamento (PEREIRA, 2013, p. 34).

### **O Museu-território:**

(...) é a expressão do território, qualquer que seja a entidade que toma a iniciativa e a autoridade que o controla: associação, mecenas, administração local, instituição científica, agência de desenvolvimento, programa de turismo cultural, etc. Seu objetivo é a valorização desse território e, sob esse ponto de vista, é realmente um instrumento de desenvolvimento em primeiro grau. O território escolhido pode ser grande ou pequeno, sua delimitação dependerá de critérios naturais (reserva natural, setor litoral), econômicos (região mineira), históricos (região com forte identidade herdada do passado), sociológicos (um bairro periférico de cidade, uma aldeia com tradições artesanais ou comunitários) (VARINE, 2013, p. 185).

Raramente esse tipo de museu é criado pela própria população justamente por conta da “noção de território (...) essencialmente intelectual, ou mesmo tecnocrática e política” (VARINE, 2013, p. 186). O museu de território engloba todas as comunidades e ambientes que estão englobados à sua perspectiva de ação. Esse tipo de museu compreende os moradores como agentes que agem sobre esse território, que o modificam e o conhecem. A comunidade que compõe o museu “não é um objeto do museu (...) são sujeitos do museu e são atores” (VARINE, 2013, p. 186).

A museologia do território visa a aproximação e valorização do patrimônio presente nesse meio em que os habitantes sejam mediadores da natureza e da cultura presente naquele território. O museu pode ser tanto físico como virtual, no sentido habitual (físico) o qual se desenvolve em “edifícios, exposições, coleções, programas de coleta, de conservação, de estudo, de difusão cultural” (VARINE, 2013, p. 186) desenvolvendo uma documentação exaustiva que reflita as preocupações com o território, seus habitantes e suas estruturas de desenvolvimento. No sentido virtual, o museu de território é ilimitado, pois não se apegua às questões específicas, e sim, da leitura pessoal dos indivíduos sobre o território, podendo contar ou não com “painéis explicativos; de itinerários e de percursos pedestres, equestres e de ciclistas; locais de atividades, exposições (...) tratando do território sob todos os seus aspectos” (VARINE, 2013, p. 186).

Podem ser classificados museu-território: “um parque natural regional, uma reserva natural, uma região mineira, uma aldeia com tradições artesanais ou até mesmo um museu tradicional que se reorganiza para objetivar a valorização do território em que se encontra” (PEREIRA, 2013, p. 35).

A partir dessas mudanças na percepção e ação da Museologia frente ao patrimônio externo aos museus é que chegamos na indagação que estimulou o desenvolvimento deste trabalho: “Como desenvolver uma ferramenta de documentação museológica para uma comunidade de capoeira específica, a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal?”.

Como vimos no capítulo que trata sobre documentação museológica, existem diversas ferramentas de documentação (livro de registro, ficha catalográfica e inventário). Dentre essas ferramentas se escolheu pensar no desenvolvimento de uma ficha catalográfica que pudesse satisfazer as demandas informacionais complexas pertencentes à capoeira com o objetivo de tratar tanto as questões materiais e imateriais de uma comunidade específica, a Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal.

Como já dito no capítulo mencionado, a ficha catalográfica condensa todas as informações referentes ao objeto, extraídas ou inseridas. Trata-se de uma ferramenta de gestão do acervo, garantindo o controle e acesso aos bens culturais, funcionando como um instrumento de pesquisa e valorização do patrimônio através do uso dessas informações condensadas para produzir exposições, catálogos, fomentar pesquisas e etc.

À luz da Museologia Social é que se pensou em desenvolver a ficha catalográfica pois as experiências sócio-museológicas valorizam, incentivam e estimulam a gestão do patrimônio pela comunidade a qual o mesmo pertence, percebendo que é mais significativo e interessante que o patrimônio seja fonte de desenvolvimento local. Essa perspectiva museológica promove um processo de musealização que não é comum aos museus tradicionais justamente por conta do ambiente em que o patrimônio será musealizado. De acordo com Loureiro: “A forma clássica de musealização baseia-se na preservação *ex situ*, remetendo, portanto, ao colecionismo, fenômeno freqüentemente [sic] associado à constituição do museu em sua feição moderna” (LOUREIRO, 2012, p. 205).

Os museus tradicionais geralmente extraem da sociedade seu patrimônio, no qual alguns museólogos chamam de processo de museificação, quando um bem cultural sai do seu meio natural e perde seu valor agregado atribuído pela comunidade a qual ele pertence, sendo assim descontextualizado. O deslocamento dos bens culturais para um meio artificial, para o Museu:

(...) pode ser entendido não apenas em seu sentido material e concreto (o que com muita frequência ocorre) mas também (e principalmente) como um deslocamento de ordem simbólica, em que o objeto passa por processos que o convertem em uma coisa de outra natureza: ao desempenharem o papel de documentos, participam de uma função representacional e são investidas de outros papéis, essencialmente diferentes daqueles para os quais foram criados. Passam a significar e a conferir sentido a diferentes experiências e se desprendem de uma realidade imediata para remeter e evocar realidades ausentes. Longe de refletir ou espelhar tais realidades, entretanto, os objetos recriam através de uma operação de ressignificação (LOUREIRO, 2012, p. 205)

Na museologia social o bem cultural musealizado é questionado e tratado no seio da comunidade, gerando mais conhecimento e aprendizado das práticas culturais, da memória identitária e social ligada a determinada comunidade. Ou seja, essa perspectiva museológica possui uma lógica de musealização *in situ*, que se apropria do território ou do ambiente que contextualiza o patrimônio a ser musealizado. Varine compreende que o patrimônio é “um **quadro, uma moldura** para o desenvolvimento” (VARINE, 2013, p. 19, grifo do autor) e o território “o produto de toda uma história natural e humana, e as condições de desenvolvimento” (VARINE, 2013, p. 19).

Todo território determinado sem o respeito por seus componentes patrimoniais não poderá servir de base para um desenvolvimento local equilibrado e sustentável. Esse quadro patrimonial compreende a paisagem, os fatores favoráveis ou desfavoráveis à vida dos homens e às suas atividades sociais econômicas. Compreende também a linguagem, as crenças, os ritmos de vida cotidiana, a relação tradicional com os territórios vizinhos e as entidades de nível inferior e de nível superior, hierárquica e administrativamente (VARINE, 2013, p. 19).

A escolha de uma comunidade específica se faz necessária porque cada comunidade de capoeira tem uma identidade cultural, atividades, histórias diferentes, ritos específicos, um acúmulo de bens próprio, uma relação diferenciada com o ambiente em que habita e interesses diferentes etc. A fonte de inspiração

para o desenvolvimento da ficha catalográfica que será apresentada posteriormente se dá pela vivência pessoal com Mestre Paulão e a Associação Arte Regional onde existe uma preocupação do uso do seu acervo para fomentar o conhecimento e a valorização da memória referente às tradições da Capoeira Regional.

É importante ressaltar que o que está sendo discutido aqui é uma reflexão de um futuro museólogo que decidiu pensar em um primeiro momento sozinho como fazer uma ficha catalográfica para um grupo específico de capoeira. A partir de um levantamento bibliográfico sobre o que se tem levantado e ponderado sobre documentação museológica. Porém quando se pensa à luz da Museologia Social é necessário um diálogo mais íntimo com a comunidade que inspirou a reflexão. Nada que será descrito tem a intenção de ser definitivo. Um museólogo ao refletir sobre documentação museológica é como um artífice à luz da Nova Museologia, pois também é entendido como um agente de desenvolvimento, “um parteiro, que não cria nada por si mesmo, mas que faz aparecer os verdadeiros desenvolvedores, os atores locais” (VARINE, 2013, p. 16), por isso esse trabalho tem caráter reflexivo.

Entendo o contexto sócio museológico e a musealização proposta por ela, *in situ* (no seio da comunidade), como uma estratégia de preservação que tem um diferencial importante. A musealização *in situ* valoriza a comunidade produtora do patrimônio potencializando a captação de informações sobre os bens culturais e as atividades praticadas de uma forma mais dinâmica.

O registro da capoeira como patrimônio imaterial do Brasil reconhece o seu valor social, histórico, artístico e cultural de uma maneira ampla, reconhecendo todas as tradições, formatos, sentidos que se possa ter independente dos discursos em busca de legitimidade entre grupos de capoeira. Pensando em uma ação mais específica, visando contribuir para a salvaguarda da capoeira, se percebeu a possibilidade de adaptação da documentação museológica como ferramenta de proteção dos bens culturais materiais alinhado a outras estratégias de captação de informações ligadas à imaterialidade da capoeira. É importante ressaltar que a capoeira contempla “a soma de todos os conhecimentos dispersos entre os seus praticantes, inclusive os que não vemos ou conhecemos” (COSTA, 1993, p. 20), ou seja, ela transcende territórios pela sua imaterialidade.

A capoeira regional criada por Mestre Bimba ultrapassou as fronteiras da Bahia e do Brasil. Seu método é difundido e estudado por diversos grupos de

diversos contextos territoriais, porém seus fundamentos já elucidados são preservados, conhecidos por essas comunidades que a praticam. A Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal é só mais um grupo que fortalece e difunde a capoeira de Mestre Bimba se comunicando de forma ativa com outros grupos para rememorar, desenvolver atividades em conjunto devido à difusão do conhecimento dessa tradição por diversos Mestres que lembram e esquecem, que viveram e conheceram a capoeira regional em momentos diferentes.

Enquanto a Associação tem uma história de conquistas e derrotas em torno da vida e dedicação de Mestre Paulão para a capoeira que é refletida na cultura material adquirida e produzida pela comunidade que compõe o grupo, ela tem e compõe um lugar de fala sobre a capoeira regional que envolve diversos agentes praticantes e desenvolvedores da mesma.

Pensando numa estratégia de documentação museológica percebeu-se a necessidade de utilizar uma ficha catalográfica em consonância com algumas fichas já descritas, porém dando foco na normativa do IBRAM para contribuir com o Inventário Nacional de Bens Culturais Musealizados (INBCM). A ficha catalográfica proposta pretende gerir o acervo específico da Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal e captar algumas informações relacionadas aos objetos por seus produtores, conhecedores e participantes, já que ao se refletir na **ficha catalográfica** percebeu-se que a mesma não daria conta da imaterialidade presente na Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal, existindo a necessidade de desenvolver um **inventário**, diferente do que é desenvolvido tipicamente na documentação museológica, sobre as tradições que ali se manifestam e produzir informações específicas sobre elas através da coleta de depoimentos, registros fotográficos, sobre essas manifestações, que no trabalho são chamadas de atividades. Nesse sentido as “(...) manifestações culturais de um povo são fonte de informação para análise e estudo de características que definem sua identidade” (COUTINHO, 2001, p. 102).

Tendo em vista a perspectiva tradicional de documentação museológica “representação (...) por meio da palavra e da imagem (fotografia)” (FERREZ, 1994, p. 1), e a forma como se aprende e se desenvolve a capoeira, por meio dos treinos, da vivência e da memória oral dos Mestres, se faz necessário produzir registros e escolher uma metodologia para captar a memória destes Mestres.

Pensando a Capoeira Regional como uma comunidade imaginada a Associação e todos os grupos de referências sobre essa tradição podem participar e contribuir para a captação das informações, assim como também Mestres de outras tradições que vivenciaram e conviveram em diversos momentos com Mestre Paulão cristalizados em fotografias, livros e outros tipos de documentos presentes no acervo, pois:

A memória não se manifesta de imediato ou de forma linear. Desponta aos poucos fragmentária, até que, em dado momento, a história guardada em zonas reservadas do inconsciente pode surgir do corpo inteiro. Ela é seletiva - nem tudo fica gravado, registrado - é um fenômeno construído, passa por uma organização (COUTINHO, 2001, p. 102).

E se pensando em comunidades imaginadas, todos os Mestres e capoeiristas que estudam e praticam a capoeira regional, lembram e esquecem sobre determinados fatos, momentos, casos e histórias sobre seus agentes e principalmente sobre Mestre Bimba. Documentar, registrar e inventariar essas memórias, as manifestações através de seus agentes é o meio mais efetivo de ação de fomento do desenvolvimento da mesma, já que a memória é também entendida “como um fenômeno construído pela comunidade submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes” (COUTINHO, 2001, p, 103). Nesse sentido inventariar significa:

(...) proteger e garantir a transmissão de fenômenos tão diferentes quanto uma música, uma técnica artesanal tradicional ou um saber medicinal, são sem dúvida, um trabalho de análise científica e conceitual que deverá ser registrada através de novas tecnologias (COUTINHO, 2001, p. 102).

O IPHAN tem se debruçado e discutido sobre a construção e desenvolvimento de instrumentos e métodos para a valorização e pesquisa dos bens culturais imateriais:

Especialmente depois da promulgação da Constituição de 1988, que incorpora a visão antropológica (e muito mais democrática) da cultura e das noções de bem cultural, dinâmica cultural e de referência cultural, já adotadas e experimentadas pelo CNRC e pela próMemória (CORSINO, 2000, p. 7).

A partir disso se debruçando nas questões referentes às ações de preservação do patrimônio imaterial em 1995 o IPHAN a partir do:

(...) Departamento de Identificação e Documentação - DID patrocinou um Encontro de Inventários do Conhecimento no Rio de Janeiro, onde foram apresentados trabalhos e experiências de inventário, do próprio IPHAN e outras instituições estaduais e municipais. Esses trabalhos foram reunidos na publicação *Inventários de identificação - um panorama da experiência brasileira* (CORSINO, 2000, p. 7).

O aprofundamento dessas questões:

(...) teve continuidade em 1997, no Seminário do Patrimônio Imaterial, em Fortaleza, e em nova experiência de realização do Inventário de referências culturais em Diamantina - MG, como parte do processo de instrução do dossiê da candidatura daquela cidade à lista do Patrimônio Mundial da UNESCO” (CORSINO, 2000, p. 7).

Em 14 de novembro de 1997, quando o IPHAN estava comemorando seus 60 anos de criação, quando promoveu o Seminário “Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção”, para estimular reflexões e ações em relação aos bens culturais de natureza imaterial, em Fortaleza, o qual gerou um documento conhecido como “Carta de Fortaleza”. Esse seminário tinha como objetivo refletir e:

(...) recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais e administrativos visando identificar e proteger, promover e fomentar os processos e bens “portadores de referência à identidade, à ação, e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Artigo 216 da Constituição), considerados em toda sua complexidade, diversidade e dinâmica, particularmente, as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas”, com especial atenção àquelas referente à cultura popular” (CARTA DE FORTALEZA, 1997, p. 1).

Segundo Carta de Fortaleza (1997), em um contexto em que existia uma grande demanda de “reconhecimento e preservação do amplo e diversificado patrimônio cultural brasileiro” (p. 1), que cabe ao IPHAN “identificar, documentar, proteger, fiscalizar, preservar, promover o patrimônio cultural brasileiro” (p. 1); que o faz parte do patrimônio cultural brasileiro bens de natureza imaterial e material; que existe a necessidade de uma forma específica de proteção dos bens culturais de natureza imaterial e que a “proteção legal em vigor no âmbito federal não se têm mostrado adequados à proteção do patrimônio cultural de natureza imaterial” (p. 1).

A partir desse seminário se percebeu que:

Era preciso aprofundar as reflexões e experiências anteriores, no sentido de tentar superar antigos impasses - como a (falsa) dicotomia entre os *bens de pedra e cal* as demais manifestações culturais inseridas na dinâmica do cotidiano - e evoluir para construção de novos instrumentos, capazes de levantar e identificar bens culturais de natureza diversificada, apreender os sentidos e significados a eles atribuídos pelos grupos sociais e encontrar formas adequadas à sua preservação (CORSINO, 2000, p. 7).

Entendo que a “preservação do patrimônio cultural seja abordada de maneira global, buscando valorizar as formas de valorização simbólica e cognitiva” (CARTA DE FORTALEZA, 1997, p. 2), foi proposto neste documento que:

(...) o IPHAN, através de seu Departamento de Identificação e Documentação, promova juntamente com outras unidades vinculadas ao Ministério da Cultura, a realização do inventário desses bens culturais em âmbito nacional, em parceria com instituições estaduais e municipais de cultura, órgãos de pesquisa, meios de comunicação e outros; Que o Ministério da Cultura viabilize a integração do referido inventário ao Sistema Nacional de Informações Culturais (CARTA DE FORTALEZA, 1997, p. 2).

Dessa ebulição de ideias e reflexões é que surge e se desenvolve o corpo teórico e metodológico para o desenvolvimento do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), “um instrumento essencial para identificação e documentação de bens culturais e, conseqüentemente, para as possibilidades de preservação desses bens. Vale enfatizar que o INRC é um instrumento de identificação de bens culturais tanto imateriais quanto materiais” (CORSINO, 2000, p. 8).

O Inventário Nacional de Referências Culturais possui dois objetivos essenciais: “Identificar e documentar bens culturais, de qualquer natureza, para atender à demanda pelo reconhecimento de bens representativos da diversidade e pluralidade culturais dos grupos formadores da sociedade” (CORSINO, 2000, p. 8); e “Apreender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores de sítios tombados, tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local e como parceiros preferenciais de sua preservação” (CORSINO, 2000, p. 8).

Em 2016 o IPHAN publicou o livro “Educação Patrimonial: Inventários Participativos”, um manual de aplicação com fichas de inventário para estimular que

a própria “comunidade busque identificar e valorizar suas referências culturais” (IPHAN, 2016, p. 5). Nessa perspectiva defende o protagonismo da comunidade:

(...) para inventariar, descrever, classificar e definir o que afeta como patrimônio, numa construção dialógica do conhecimento acerca de seu patrimônio. Alinha, ainda, o tema da preservação do patrimônio cultural ao entendimento de elementos como território, convívio e cidade como possibilidades de constante aprendizado e formação, associando valores como cidadania, participação social e melhoria de qualidade de vida.” (IPHAN, 2016, p. 5)

O inventário participativo em sua essência trata-se de conhecer o patrimônio a partir de seus agentes, da sua comunidade, habitantes e etc, por meio do “que consideram o patrimônio de sua comunidade” (VARINE, 2013, p. 54). O inventário participativo contribui para formação “de um *corpus* patrimonial que poderá em seguida, mas somente em seguida, ser enriquecido por pesquisas científicas, históricas, administrativas mais aprofundadas” (VARINE, 2013, p. 54). De acordo com Varine “(...) o inventário participativo é, e deve permanecer, estritamente complementar ao tombamento dos monumentos, sítios e de outros elementos culturais e naturais” (VARINE, 2013, p. 55).

Nesse sentido alinhando à Documentação Museológica com a escolha de alguma metodologia de inventário participativo como proposto pelo IPHAN, poderá se ter uma dimensão e uma maior apreensão e conhecimento do patrimônio que pertence à comunidade. A ficha catalográfica está ligada diretamente com o objeto à qual ela representa, selecionando assim uma diversidade de informação, complementando questões informacionais sobre o que não abarca os objetos. Neste sentido o inventário se faz interessante, podendo também ser anexado como referência na ficha catalográfica.

De acordo com o IPHAN:

Inventariar é um modo de pesquisar, coletar e organizar informações sobre algo que se quer conhecer melhor. Nessa atividade, é necessário um olhar voltado aos espaços da vida, buscando identificar as referências culturais que formam o patrimônio do local (IPHAN, 2016, p. 7).

No manual de inventário participativo de 2016 publicado pelo IPHAN é apresentado uma variedade de fichas relacionadas às categorias utilizadas pela mesma instituição para registrar os bens culturais de natureza imaterial: Lugares,

Objetos, Celebrações, Formas de expressão e Saberes. As fichas são divididas em dois grandes grupos de informação: Identificação e Descrição. O campo de identificação é praticamente idêntico a todas as fichas e aborda os seguintes itens: Nome, Imagem, O que é, Onde está ou Onde é (celebrações), Períodos importantes, História e Significado. Já o campo de Descrição possui diversas variações conforme será demonstrado abaixo nas fichas propostas pelo IPHAN para o inventário participativo:

**Tabela 6 – Ficha dos lugares**

Ficha dos Lugares		
Autor	Identificação	Descrição
IPHAN	Nome, Imagem, O que é, Onde está, Períodos importantes, História, Significados	Pessoas envolvidas, Elementos naturais, Elementos Construídos, Vestígios, Materiais, Técnicas ou Modo de Fazer, Medidas, Atividades que acontecem no lugar, Manutenção, Conservação, Avaliação, Recomendações

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 7 – Ficha dos objetos**

Ficha dos Objetos		
Autor	Identificação	Descrição
IPHAN	Nome, Imagem, O que é, Onde está, Períodos importantes, História, Significados	Pessoas envolvidas, Materiais, Técnicas ou modo de fazer, Medidas, Atividades relacionadas ao objeto, Manutenção, Conservação, Avaliação, Recomendações

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 8 – Ficha das celebrações**

Ficha das Celebrações		
Autor	Identificação	Descrição
IPHAN	Nome, Imagem, O que é, Onde é, Períodos importantes, História, Significados	Programação, Pessoas envolvidas, Comidas e bebidas, Roupas acessórios, Expressões corporais (danças e encenações), Expressões orais (músicas, orações e outras formas de expressões orais), Objetos importantes (instrumentos musicais, objetos rituais, elementos cênicos, decoração do espaço e outros), Estrutura e recursos necessários, Outras referências culturais relacionadas, Avaliação, Recomendações

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 9 – Ficha formas de expressão**

Ficha Formas de Expressão		
Autor	Identificação	Descrição
IPHAN	Nome, Imagem, O que é, Onde está, Períodos importantes, História, Significados	Etapas, Pessoas envolvidas, Materiais, Produtos e suas principais características, Roupas e acessórios, Expressões corporais (danças e encenações), Expressões orais (música, orações e outras formas de oralidade), Objetos importantes (instrumentos musicais, rituais, decoração do espaço), Estrutura e recursos necessários, Outras referências culturais relacionadas, Avaliação, Recomendações

Fonte: Elaborado pelo autor

**Tabela 10 – Ficha dos saberes**

Ficha dos Saberes		
Autor	Identificação	Descrição
IPHAN	Nome, Imagem, O que é, Onde está, Períodos importantes, História, Significados	Etapas, Pessoas envolvidas, Materiais, Modos de fazer ou técnicas, Produtos e suas principais características, Roupas e acessórios, Expressões corporais (danças e encenações), Expressões orais (música, orações e outras formas de oralidade), Objetos importantes (ferramentas, instrumentos utilizados), Estrutura e recursos necessários, Transmissão do saber, Avaliação, Recomendações

Fonte: Elaborado pelo autor

A partir das fichas catalográficas apresentadas no capítulo sobre ‘documento e documentação museológica’ se fez uma composição de campos de informação para abarcar as informações intrínsecas e extrínsecas do acervo material da Associação, **a fim de** fomentar ainda mais o seu desenvolvimento e contribuir para a gestão do seu acervo.

**Ficha Catalográfica:** A ficha que segue é composta por 21 campos de informação alinhados com a resolução normativa de identificação de objetos desenvolvida pelo IBRAM, acrescida de outros campos essenciais que contextualizam o objeto:

1. **Número de registro:** “informação obrigatória do registro individual definido pelo museu para identificação e controle do objeto dentro do acervo” (IBRAM, 2014, p. 1);

2. **Outros números:** “informação facultativa de numerações anteriores atribuídas ao objeto, tais como números antigos e números patrimoniais” (IBRAM, 2014, p. 1);
3. **Método de aquisição:** “Método por meio do qual o objeto é incluído na coleção” (ICOM, 2014, p. 47). Exemplos: legado, compra, doação, coleta de campo e etc.;
4. **Data de aquisição:** Registra o dia, mês e ano em que o objeto incorpora o acervo do museu. Para o preenchimento desse campo deve se utilizar do “algarismo zero antes dos dias e meses de um a nove (01, 02, 03...) e quatro algarismos para identificar o ano” (CÂNDIDO, 2006, p. 56). Se houver desconhecimento sobre a essa informação, deve-se registrar s/r.;
5. **Denominação:** “informação obrigatória do nome que identifica o objeto” (IBRAM, 2014, p. 1);
6. **Título:** “informação facultativa da denominação dada ao objeto atribuído pelo autor, curador ou pelo profissional da documentação” (IBRAM, 2014, p. 1);
7. **Autor:** “informação obrigatória do nome do autor do objeto (individual ou coletivo)” (IBRAM, 2014, p. 1);
8. **Local de produção:** “informação facultativa da indicação geográfica do local onde o objeto foi confeccionado” (IBRAM, 2014, p. 1);
9. **Data de produção:** “informação facultativa da data ou do período de confecção/produção/manufatura do objeto” (IBRAM, 2014, p. 1);
10. **Classificação:** “informação facultativa da classificação do objeto segundo o “Thesaurus para Acervos Museológicos ou outros vocabulários controlados” (IBRAM, 2014, p. 1);
11. **Resumo descritivo:** “informação obrigatória do resumo da descrição textual do objeto, apresentando características que o identifique inequivocamente e sua função original” (IBRAM, 2014, p. 1);
12. **Descrição extrínseca:** “aborda as informações que contextualizam o objeto sobre aspectos históricos e simbólicos” (PADILHA, 2014, p. 53);
13. **Informação sobre parte e componente:** Alguns objetos presentes na capoeira como o berimbau é composto por diversas partes. O instrumento citado por exemplo, é composto por 6 partes: uma verga, uma cabaça, um arame, um caxixi, uma baqueta, uma pedra ou dobrão. Esse conjunto forma o berimbau e isso deve ser descrito e controlado para não se confundir quais

partes compõe um instrumento específico e etc. Esse tipo de informação tem como objetivos “controle adequado do acervo, assegurar que não haverá perda ou extravio de objetos nem, tampouco, fornecer uma descrição mais detalhada dos objetos para fins de pesquisa” (CIDOC, 2014, p. 68);

14. **Dimensões:** “informação obrigatória das dimensões físicas do objeto, considerando-se as medidas bidimensionais (altura x largura); tridimensionais (altura x largura x profundidade); circulares (diâmetro x espessura) e peso” (IBRAM, 2014, p. 1);
15. **Material/técnica:** “informação obrigatória dos materiais do suporte que compõem o objeto, hierarquizando a sua maior área confeccionada/manufaturada e a técnica empregada na sua manufatura” (IBRAM, 2014, p. 1);
16. **Marcas e inscrições:** Todos os objetos possuem ranhuras e marcas que caracterizam um objeto como único. Por exemplo uma cerâmica idêntica a uma outra – elas podem se diferenciar quando se observar detalhadamente, suas ranhuras, suas partes, as quais é possível distinguir uma da outra. Caso a peça não tenha nenhuma marca ou inscrição que consiga diferenciar a peça, deve se “registrar n/t (iniciais da expressão “não tem”)” (CÂNDIDO, 2006, p. 57);
17. **Estado de conservação:** “informação obrigatória do estado de conservação em que se encontra o objeto na data de inserção das informações” (IBRAM, 2014, p. 1);
18. **Situação:** “informação obrigatória da situação em que se encontra o objeto, o seu *status* dentro do acervo do museu com a marcação das opções: 1- localizado; 2- não localizado; 3- excluído” (IBRAM, 2014, p. 1);
19. **Condições de reprodução:** “informação obrigatória com a descrição das condições de reprodução do objeto, indicando se há alguma restrição que possa impedir a reprodução/divulgação da imagem do objeto nos meios ou ferramentas de divulgação” (IBRAM, 2014, p. 1). Alguns objetos podem possuir direitos autorais. No Acervo da Associação é possível encontrar fotomontagens que remetem a jornais de época, Mestres de capoeira, revistas e outros que podem ter ou não limitação em relação ao uso dessas imagens para ampla divulgação;

20. **Mídias relacionadas:** “informação facultativa acerca da inserção de arquivos de imagem, sons, vídeos e/ou textuais relacionados ao objeto” (IBRAM, 2014, p. 1). Nesse campo é que será desenvolvido de forma significativa as informações extrínsecas dos objetos. Por meio da produção e associação de vídeos, áudios, documentos, CD’s e etc., que se relacionam com determinados objetos do acervo da Associação. Para desenvolver bem este campo em questão de produção de registros de entrevistas se sugere o uso da metodologia de História Oral em suas diversas modalidades: História oral de vida, História oral temática e etc., possuindo também técnicas de transcrição que conseguem representar os silêncios e expressões que ocorreram durante a fala. Referências de teóricos para consulta sobre esse tipo de método: Ecléa Bosi, José Carlos Sebe Bom Meihy, Rodrigo Santhiago, Daphne Patai;
21. **Informações sobre a catalogação:** 1. Catalogador 2. Data da Catalogação 3. Autoridade. Esse campo informacional favorece “a Segurança, a Responsabilidade, o Acesso e o Arquivo Histórico. Sem esta informação, não é possível estabelecer quando a informação do objeto foi criada” (ICOM - CIDOC, 2014, p. 69).

Os campos apresentados abarcam as questões intrínsecas e extrínsecas relacionadas aos objetos. Como dito sobre o papel do museólogo e sobre a relação sócio-museológica que aqui se tentou elucidar, a formação de uma ficha catalográfica deve atender os interesses da comunidade que se refere. Ao apresentar diversas fichas catalográficas para compreender a dimensão e as formas de pensamento sobre a representação do objeto a documentação museológica é um exercício criativo e político de escolher o que se quer lembrar e o que se quer esquecer. A partir das referências citadas podemos compor e pensar em diversas formas de fichas que podem contribuir para o desenvolvimento local da comunidade.

Ao perceber a comunidade como ativa na produção de seu patrimônio cultural, possuindo um acervo, uma memória sobre o mesmo é sugerido que se deva utilizar uma das diversas metodologias em História oral para poder captar informações com precisão e dar continuidade ao desenvolvimento local, no conhecimento sobre si, se apropriando ainda mais do patrimônio presente no espaço de uma maneira mais lúcida e eficiente.

A **ficha catalográfica** proposta tem suas limitações, por focar bastante na questão do objeto. Porém não é definitiva e nunca será. É necessário que a comunidade reconheça e perceba o que se quer preservar e como se quer agir sobre seu patrimônio. Observando de uma forma global o patrimônio que envolve a Associação Arte Regional se pensou em utilizar também a metodologia de **inventário participativo** do IPHAN, pois compreendo que é uma ferramenta que contribui para uma visão holística das suas atividades, fomentando ainda mais o conhecimento das tradições específicas e atividades que envolvem a comunidade.

Ao se utilizar as duas ferramentas é possível fazer um diálogo específico entre os objetos por meio das fichas catalográficas com as manifestações que acontecem no ambiente, por meio dos inventários, que absorvem questões ligadas à descrição e identificação do patrimônio imaterial. O uso dessas duas ferramentas de ação de documentação é interessante pois se complementam por abordar questões diferentes.

Se pensou em fazer um híbrido entre as duas ferramentas, porém ao se refletir sobre isso, percebeu-se que é mais interessante manter esses instrumentos separados, já que a ficha catalográfica possui um campo, “mídias relacionadas” que se refere a tudo que é produzido e se relaciona com o objeto documentado. O uso do inventário será uma constante: cada vez que o patrimônio naquele ambiente se modificar sua referência será atribuída na ficha catalográfica para consultas posteriores. Caso o patrimônio se modifique a comunidade pode reavaliar o que era feito anteriormente.

Pensando nisso compreende-se que com o uso da ficha catalográfica se terá o recurso necessário de gestão e controle do patrimônio material pertencente à Associação, e o uso do inventário será um outro instrumento de pesquisa que agrega um valor contextual do desenvolvimento e das modificações do espaço, que se percebe limitado na ficha catalográfica. Unindo a ficha catalográfica, inventário participativo e metodologia em história oral, se acredita que é possível absorver de forma global o patrimônio presente na Associação.

Em síntese, toda essa reflexão sobre museologia, documentação museológica e capoeira se deu pelo sentimento de pertencimento ao patrimônio – “me sinto parte da obra”, ao conhecer um pouco da história, ao observar, vivenciar e ouvir os relatos dos mestres e capoeiristas de suas lembranças de vivência com a

capoeira, lembradas por fotografias, vídeos, áudios e etc. às quais me instigam a conhecer mais e mais sobre esse universo.

Ao observar e participar da dinâmica de aprendizado da capoeira, transmissão do conhecimento entre mestres e alunos, por meio da oralidade, dos gestos, da memória, da história (presente nos objetos), fui percebendo que para o desenvolvimento intelectual dos capoeiristas se faz importante para a capoeira registrar, organizar, sistematizar, preservar e disponibilizar essa multiplicidade de conhecimento presentes nos objetos, no corpo e na fala daqueles que lembram e vivenciaram, conheceram e consolidaram feitos e ações para transmissão da capoeira.

Como capoeirista e aluno do curso de Graduação em Museologia pela Universidade de Brasília, fui instigado pelas ideias apresentadas por teóricos da Nova Museologia, e comecei a pensar em como contribuir de uma forma eficiente, com respeito à capoeira e ao grupo à qual componho. Sentindo uma responsabilidade latente que era fortalecida cada vez mais pela vivência e imersão nesse universo, aceitei como desafio pessoal o desenvolvimento deste trabalho, para vislumbrar de forma museológica possibilidades, maneiras de promover ainda mais a valorização deste patrimônio, que me encanta, me contagia e me ensina a viver, conhecer e entender um pouco mais sobre aquilo que está ao meu redor.

Desenvolver este trabalho foi uma satisfação pessoal e também comunitária, pois tudo que aprendi na capoeira se deu de forma compartilhada, a qual o conhecimento era transmitido por todos aqueles que praticam e conhecem um pouco da capoeira. Nesse sentido vem essa reflexão, compartilhando o conhecimento museológico acreditando na possibilidade de potencializar o conhecimento sobre a capoeira e de suas comunidades específicas.

## CONCLUSÃO

Este trabalho buscou refletir a documentação museológica em um ambiente comunitário, com um acervo produzido e adquirido, tecendo e observando as dinâmicas imbricadas no ensino, na prática e na transmissão da capoeira. Estimulando e permitindo vislumbrar uma perspectiva de documentar o patrimônio dessa comunidade de uma maneira global, tanto na questão do patrimônio material quanto do seu patrimônio imaterial. Visando contribuir para debates no campo museológico de possíveis formas de desenvolver ações de documentação que abarquem a relação indissociável de comunidades com seu patrimônio material e imaterial.

A Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal foi à fonte de reflexão para compreender e entender as necessidades e as ações que poderiam se aplicar na documentação. Por meio das perspectivas da Nova Museologia que experimentou e sugeriu novas formas de ação museológica em relação à gestão do patrimônio, integrando as comunidades com conhecimento museológico, buscou-se adaptar e agregar outros instrumentos e métodos para contemplar as indagações que mobilizaram o desenvolvimento desse trabalho, “como utilizar a documentação museológica para contribuir no desenvolvimento local?” e “como desenvolver uma ferramenta de documentação museológica para uma comunidade de capoeira específica?”.

Ao refletir sobre os instrumentos usados tradicionalmente no contexto museológico tais como registro, ficha catalográfica e inventário, percebeu que estes não conseguiriam dar a dimensão da complexidade que é o patrimônio presente na Associação, pois o patrimônio presente nela vai além dos objetos, perpassando o corpo dos indivíduos. Este patrimônio está presente nos seus gestos, na memória, no conhecimento que é transmitido por mestres aos seus alunos que se apropriam, reproduzem e modificam.

Visando buscar conhecer e registrar o conhecimento, a memória e a história da Associação de uma forma global, se compreendeu a necessidade de utilizar outros instrumentos e métodos para a identificação e descrição utilizados para captar o conhecimento dos agentes culturais, mestres e comunidade da Associação concomitante gerindo o patrimônio material ali presente.

Nesse sentido decidiu-se desenvolver uma ficha catalográfica, por condensar todas as informações dispersas presentes em outros instrumentos de pesquisa da documentação museológica (registro e inventário). Esta será utilizada para ter o controle do acervo e captar as referências (informações extrínsecas) oriundas de outro instrumento escolhido (inventário participativo do IPHAN) e o uso de um método da História, História Oral, que busca captar informações diversas através de depoimentos, seja em vídeo e/ou áudio, se preocupando com técnicas de transcrição das informações coletadas. Articulado essas três metodologias acredita-se que é possível ter um conhecimento global do patrimônio que está presente e se desenvolve na Associação Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal contribuindo para o desenvolvimento local da comunidade.

A ficha catalográfica será a matriz que condensará todas as informações intrínsecas e extrínsecas dos objetos, ou seja, informações arquivísticas, bibliográficas e informações captadas por meio das outras ações sugeridas para abarcar a capoeira de uma maneira global. Além disso, a ficha catalográfica irá assegurar o controle dos objetos dentro do ambiente.

O inventário participativo será o instrumento utilizado para identificar e descrever os saberes, os modos de expressão, as celebrações, os objetos e os lugares, possibilitando conhecer as tradições que se desenvolvem no ambiente por meio da sua descrição em determinados períodos conforme as necessidades, já que o inventário deve ser feito sempre que o patrimônio imaterial se modifique. Nesse sentido o inventário participativo poderá contribuir para visualizar as modificações das tradições que lá se desenvolveram, facilitando assim ações de rememoração.

E por fim o uso da História Oral como fonte de captação de depoimentos, saberes, ensinamentos, aspectos históricos referentes ao desenvolvimento e as tradições da capoeira dispersos nas memórias de seus agentes, mestres, contra mestres, professores e alunos que vivenciaram este patrimônio complexo e plural.

A partir dessa primeira reflexão é necessário que se tente colocar em prática na finalidade de ver se o uso dessas metodologias aplicadas na Associação possibilitará o efeito desejado que é o de conseguir documentar de uma forma global o patrimônio presente na comunidade.

Tendo em vista que este trabalho se desenvolveu a partir de reflexões individuais de um futuro museólogo para contribuir no desenvolvimento local da comunidade, articulando a documentação museológica e outros métodos para contemplar a complexidade do uso de objetos e das manifestações presentes em uma comunidade de capoeira, é necessário dialogar com a mesma para compreender suas demandas e definir em conjunto as ações que serão para ela representativas e que possa contribuir para o seu desenvolvimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Frede. **O batuque. A luta braba**. Salvador: Instituto Frede Abreu, 2014.

ADINOLFI, Maria Paula Fernandes. A capoeira como patrimônio: desafios da patrimonialização de uma prática cultural maior que a “Cultura”. In: FREITAS, Joseania Miranda. (Org.). Uma Coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 149-159, nov. 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/135986121/ANDERSON-Benedict-Comunidades-Imaginadas-Introducao-Capitulo-I-em-Portugues>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ASSOCIAÇÃO ARTE REGIONAL DE CAPOEIRA DO DISTRITO FEDERAL. **Home**. 2016. Disponível em: <<http://www.arteregional.com.br/>>. Acesso em: 28 set. 2016.

BARBOSA, Wallace de Deus (Coord.). **Dossiê**: inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil. Brasília: IPHAN, 2007. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA\\_capoeira.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_capoeira.pdf)>. Acesso em: 30 set. 2016.

BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes; LIMA, Sérgio Ricardo de Godoy. Cultura em movimento: usos contemporâneos dos ritmos tradicionais em Pernambuco. **Revista Tempo Brasileiro**, 147. ed. Patrimônio Imaterial, p.79-92, 2001.

BOTTALLO, Marilúcia. Diretrizes em documentação museológica. In: \_\_\_\_\_. **Documentação e conservação de acervos museológicos**. São Paulo: Brodowski, 2010, p. 48-74. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/bottallo-marilucia-diretrizes-em-documentacao-museologica-in-documentacao.html>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos deputados. **Legislação sobre museus**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.

\_\_\_\_\_. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília: Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos, 5 out. 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Decreto-lei N. 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Brasília: Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos, 30 nov. 1937. Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del0025.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. **Decreto-lei N. 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília: Presidência da República; Casa Civil; Subchefia para Assuntos Jurídicos, 4 ago. 2000. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CAMPOS, Helio José Bastos Carneiro de. **Capoeira Regional: a escola de mestre bimba**. 2006. 347f. Trabalho de Conclusão de Curso (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11005>>. Acesso em: 5 out. 2016.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Teoria Museológica: Waldisa Rússio e as correntes internacionais. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). Waldisa Rússio **Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v. 2. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p. 145-154.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação museológica. **Cadernos de diretrizes museológicas**. 2ª ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 31-90. Disponível em: <[http://cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_I%20Completo.pdf](http://cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf)>. Acesso em: 27 ago. 2016.

CAPOEIRA MUSIC. **A manteiga derramou (vou dizer ao meu sinhô)**. 2016. Disponível em: <<http://www.capoeira-music.net/all-capoeira-songs/all-capoeira-songs-corridos-a/a-manteiga-derramou-vou-dizer-a-meu-sinho/>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **Iê tinha um vizinho**. 2016. Disponível em: <<http://www.capoeira-music.net/capoeira-mestres/capoeira-music-by-mestre-bimba/ie-tinha-um-vizinho/>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

\_\_\_\_\_. **Moleque é tú**. 2016. Disponível em: <<http://www.capoeira-music.net/all-capoeira-songs/all-capoeira-corridos-songs-m/moleque-e-tu/>>. Acesso em: 1 nov. 2016.

CARREIRA, Grace Laine Pincerato. Patrimônio cultural imaterial: do anteprojeto de Mario de Andrade à Constituição de 1988. **I Encontro de Direitos Culturais**, Fortaleza-CE, 2012. Disponível em: <<http://www.direitosculturais.com.br/download.php?id=118>>. Acesso em: 25 out. 2016.

CARTA DE FORTALEZA. 1997. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>>. Acesso em: 25 out. 2016.

CARTA DE VENEZA. 1964. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>>. Acesso em: 2 set. 2016.

CHAGAS, Mario. Diversidade museal e movimentos sociais. In: NASCIMENTO JÚNIOR, José do e Chagas; SOUZA, Mario de. (Orgs.). **Ibermuseus 2 (2007: Salvador, BA): Reflexões e comunicações**. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008, p. 59-69.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 19, p. 43-81, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367/276>>. Acesso em: 23 out. 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.

COMITÊ INTERNACIONAL DE DOCUMENTAÇÃO (CIDOC). CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). **Declaração dos princípios de documentação em museus e diretrizes de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC**. Tradução: Marilúcia Bottallo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CORSINO, Célia Maria. **Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural, 2000.

COSTA, Reginaldo da Silveira. **Caminho do berimbau: Arte, filosofia e crescimento na capoeira(o)**. Brasília: Thesaurus, 1993.

COUTINHO, Graça. Mosaico da memória. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. Sobre rodas e memórias. In: FREITAS, Joseania Miranda. (Org.). Uma Coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 141-143, nov. 2015.

CURY, Marília Xavier. A importância das coisas: museologia e museus no mundo contemporâneo. In: SIMON, Samuel (Org.) **Um século de conhecimento: arte, filosofia, ciência e tecnologia no século XX**. Brasília: Editora da UnB, 2011, p. 1015-1047.

DIAS, Adriana Albert. Trajetórias da capoeira baiana: do mundo das ruas a símbolo da identidade nacional. In: FREITAS, Joseania Miranda. (Org.). Uma Coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 105-116, nov. 2015.

DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **MAST**, v. 6, n. 1, p. 99-107, 2013. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Portugal: ICOM, 2013. Disponível em: <[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia\\_pt.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf)>. Acesso em: 2 jun. 2016.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática**. 1994. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/documentacao-museologica-helena-dodd-ferrez.html>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena dos Santos. **Thesaurus: para acervos museológicos**. 1º volume ordem sistemática. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25-33. Disponível em: <[http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio\\_ensaios-contemporaneos.pdf](http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf)>. Acesso em: 23 set. 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Prefácio. In: VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**. São Paulo: Medianiz, 2013, p. 10-14.

IBRAM. Resolução Normativa N. 2, de 29 de agosto de 2014. **Diário Oficial da União**, seção 1, N. 167, 1 set. 2014. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=01/09/2014&jornal=1&pagina=14&totalArquivos=120>>. Acesso em: 5 jul 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Educação Patrimonial: Inventários participativos: manual de aplicação**. Brasília-DF: IPHAN, 2016.

\_\_\_\_\_. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. N. 31. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Nacional Pró-Memória, 1980. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao\\_revitalizacao\\_patrimonio\\_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)>. Acesso em: 20 out. 2016.

\_\_\_\_\_. **Roda de capoeira e ofício dos mestres de capoeira**. Brasília-DF, IPHAN, 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieCapoeiraWeb.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os museus e os bois**. Brasília: Brasília Artes Gráficas, 2006. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv\\_OsSambasAsRodasBumbas\\_1edicao\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImaDiv_OsSambasAsRodasBumbas_1edicao_m.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

LIMA, Glauber. **Museus, desenvolvimento e emancipação**: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (nova) Museologia. **MAST**, v. 7, n. 2, p. 85-106, 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/330/314>>. Acesso em: 3 jun. 2016.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. In: **Midas: museus e estudos interdisciplinares**, 2011. Disponível em: <<http://midas.revues.org/78>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

LOUREIRO, Maria Lúcia De Niemeyer Matheus. Presevação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. **Series Iberoamericanas de Museología**, v. 7, 2012. Disponível em: <[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448\\_16.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 28 ago. 2016.

MAGALHÃES FILHO, Paulo Andrade. **Jogo de discursos**: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola baiana. Salvador: EDFUBA, 2012.

MENSCH, Peter Van. El objeto como portador de datos. In: **Cuadernos de Museologia**. Lima, Museo de Arte Popular. p. 53-62, 1989.

NASCIMENTO, Rosana Andrade do. Documentação museológica e comunicação. **Cadernos de Museologia**, n. 3, p. 31-39, 1994. Disponível em: <<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/3520/DOCUMENTA%C3%87%C3%83O%20MUSEOL%C3%93GICA%20COM.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 24 ago. 2016.

OAXTEPEC. **Declaratoria de Oaxtepec – 1984**: ecomosueos, territorio, patrimonio, comunidad. México, 1984. Disponível em: <<http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014. Disponível em: <[http://www.fcc.sc.gov.br/patrimonio-cultural/arquivosSGC/DOWN\\_175328Documentacao\\_Museologica\\_Gestao\\_Acervo.pdf](http://www.fcc.sc.gov.br/patrimonio-cultural/arquivosSGC/DOWN_175328Documentacao_Museologica_Gestao_Acervo.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2016.

PASSOS, Antônio Marcos de Oliveira. Os Mestres de Capoeira e a Patrimonialização: descompasso das políticas públicas brasileiras. In: FREITAS, Joseania Miranda. (Org.). Uma Coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 161-167, nov. 2015.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. **A Casa da Memória Viva da Ceilândia**: uma análise à luz da Nova Museologia (1997-2010). 2013. 151 f. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

PRIMO, Judite Santos. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, n. 16, p. 5-38, 1999. Disponível em: <<http://recil.ulusofona.pt/bitstream/handle/10437/3780/Pensar%20contemporaneamente.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

ROSSATO, Janine Inez. A vontade de lembrar e a vontade de esquecer. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Orgs.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011, p. 9-21. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibvirtmhn&pagfis=27279&pesq=>>. Acesso em: 23 ago. 2016.

SANTOS, Fausto Henrique dos. **Metodologia aplicada em museus**. Editora Mackenzie, São Paulo, 2000.

UnBTV. Eu quero ser: museologia. **Youtube**, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwV-2FI6R2c>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris, 17 out. 2003. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540POR.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2016.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VIANNA, Letícia Costa Rodrigues. Dinâmica e preservação das culturas populares: experiências de políticas no Brasil. **Revista Tempo Brasileiro**, 147 ed., Patrimônio Imaterial, p. 93-100, 2001.

ZONZON, Christine Nicole. A tradição viva de Mestre Bimba. In: FREITAS, Joseania Miranda. (Org.). Uma Coleção biográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA, **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 78-94, nov. 2015.

# **ANEXO**

## ANEXO A – Fotografias

Fotografia 1 – Início de roda



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 2 – Roda de batismo



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 3 – Rito de formatura



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 4 – Defesa de vingativa



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 5 – Jogo de São Bento Grande da regional roda aberta



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 6 – Apresentação de maculêlê



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 7 – Roda de abertura do Venha Mandingar no Cerrado 2015



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 8 – Roda de abertura do Venha Mandingar 2015



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 9 – Roda aberta na Universidade de Lausanne



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 10 – Entrega de medalhas  
do Campeonato Infantil da ABPC Finlândia 2013



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 11 – Associados e cofiliados da ABPC



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 12 – Roda da ABPC na Suécia



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 13 – Associados e cofiliados da ABPC no encontro da Suíça



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 14 – Festa de Gala da ABPC Suíça



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 15 – Mestres presentes na ABPC Suíça 2015



Crédito: Marcia Lameu.

Fotografia 16 – Diretoria da ABPC e Mestre Paulão na Suíça 2015



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 17 – “Papoeira” no Resgate da Capoeira Regional



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 18 – Mestre Paulão cantando



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 19 – Mestre Paulão e Mestre Bida



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 20 – Foto Tradicional de registro do resgate da capoeira regional



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 21 – Resgate da capoeira regional



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 22– Mestre Chaminé



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 23 – Roda tradicional do último sábado do mês



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 24 – Charanga da capoeira regional



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 25 – Mestre Paulão recebendo a medalha e o lenço azul de Mestre Pombo de ouro (discípulo de Mestre Bimba)



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 26 – Alunos formados e especializados



Crédito: Autor desconhecido.

Fotografia 27 – Visita de Mestre Deputado à Associação  
Arte Regional de Capoeira do Distrito Federal



Crédito: Autor desconhecido.