

# *Artigos*

## Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

## Políticas culturales de valorización del patrimonio inmaterial en Pernambuco

## Cultural policies of intangible heritage's valorization in Pernambuco

Carla Lyra<sup>i</sup>

### Palavras chave:

Música

Patrimônio imaterial

Memória

### Resumo:

Este artigo analisa a implementação das políticas de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco. Mostra a importância do Movimento Mangue para a consolidação de políticas culturais implementadas na última década e para o fortalecimento e visibilidade de grupos musicais da periferia. Neste processo, abordaremos a atuação da juventude da periferia, seus movimentos e produção musical no processo de preservação do patrimônio imaterial.

**Resumen:**

Este artículo examina la implementación de políticas de valorización del patrimonio inmaterial en Pernambuco. Muestra la importancia del movimiento Manguebeat hacia la consolidación de las políticas culturales implementadas en la última década y al fortalecimiento y la visibilidad de grupos musicales de periferia. A partir de este proceso, se discutirá el papel de los jóvenes de las periferias, sus movimientos y producción musical en el proceso de preservación del patrimonio inmaterial.

**Palabras clave:**

Musica  
Patrimonio inmaterial  
Memoria social

**Keywords:**

Music  
Imaterial patrimony  
Social memory

**Abstract:**

This article focuses on the valorization of intangible heritage policies' implementation in Pernambuco. It highlights the Mangue Movement's importance towards the consolidation of Pernambuco's cultural policies to strengthen and give visibility to periphery's musical groups. It will discuss the role of youth from the outskirts, their movements and music production in the process of preservation of imaterial patrimony.

## Políticas culturais de valorização do patrimônio imaterial em Pernambuco

### Batuques da periferia em Olinda e Recife nos anos 90

#### Manguetown

Estou enfiado na lama/ É um bairro sujo/ Onde os urubus tem casas/ E eu não tenho asas/ Mas estou aqui em minha casa/ Onde os urubus tem asas/ Vou pintando, segurando as paredes do mangue do meu quintal/ Manguetown/ Andando por entre becos/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo/ Da lama da Manguetown/

Os bailes da periferia em Olinda onde cresceu Chico Science tinham sua trilha sonora orquestrada por feras do Funk dos anos 70 e pela mistura de ritmo e poesia do Hip Hop. A mistura dos ritmos pernambucanos como o maracatu e outras batidas com ritmos como o Hip Hop originou o Mangubeat. Em meados da década de 80 - de acordo com a biografia oficial do artista no site da Prefeitura do Recife - Chico Science participava de um coletivo dedicado ao exercício das artes do graffite, do break e do rap - três pilares básicos da cultura Hip Hop. A estrutura desse movimento, com sua ênfase no coletivo, na autonomia e na música baseada no groove e nas colagens, teria fundamental importância no conceito e no som de “Chico Science e Nação Zumbi”. No início dos anos 1990, o Daruê Malungo centro comunitário localizado no bairro de Peixinhos, periferia de Olinda, abrigava o grupo de percussão Lamento Negro, de onde saíram integrantes para o grupo “Chico Science e Nação Zumbi”. Este grupo surgiu na década de oitenta e era liderada por um professor conhecido como Bola 8, que desde 1984, desenvolvia pro-

jetos ligando arte e educação na periferia da cidade. Em 1991, Chico Science assistiu a um ensaio do grupo Lamento Negro e chamou alguns dos percussionistas, entre eles Gilmar Bola 8, para tocar com sua banda - a Loustal - que então passou a se chamar “Chico Science e Lamento Negro”. O novo conjunto foi o embrião do que se tornaria o grupo “Chico Science e Nação Zumbi”. Neste mesmo ano, pela primeira vez, o termo “Mangue” aparecia na mídia numa matéria do Jornal do Commercio.

Em 1993, o Mangue começa a ser propagado pela imprensa também fora da cidade. Em março, a antiga revista Bizz convida José Teles para escrever a primeira matéria sobre o Mangue. A Revista Veja 28 graus, em 10 de março de 1993, traz reportagem escrita por Angélica Santos Cruz, falando do “rock nordestino – as novas bandas do Recife lançam o Movimento Mangue, o som que mistura ritmos regionais à batida de rock, e prometem mudar o sotaque da música nordestina. Por sua vez, o Jornal do Brasil publica em 09 de julho de 1993 uma matéria escrita por Pedro Só com o título: “Mangue Boys – Movimento musical de Recife faz mistura de maracatu com ‘funk’, cai nas graças de Arto Lindsay e é disputado por gravadoras”. A lama do Mangue era veiculada em jornais de grande circulação. Fizeram contatos e armaram shows. O roteiro da excursão incluía São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro e o encontro com uma gravadora (LIRA, 2000).

No Movimento Mangue, os processos de hibridização musical possibilitaram a projeção da diversidade, permitindo que diferentes vozes tivessem expressão. Uma forma de resistência criativa aos processos de homogeneização da cultura mundializada, uma história que já foi contada por vários narradores e a partir de múltiplas abordagens (SILVA, 2008 ; SILVEIRA, 2002). Da fusão de ritmos regionais (maracatu, samba, coco, ciran-

da) com o pop (funk, rock, soul, black, hip hop, punk), desenvolve-se essa síntese musical que expõe um tipo de sincretismo de ritmos e a interação deles com as diversas culturas do globo. O tambor tribal se junta à guitarra e aos amplificadores norte-americanos. A releitura de ritmos regionais, conceitos e ideias pop não se manifesta de forma passiva, mas como uma tentativa de universalizar esses elementos nacionais com o intuito de mostrar e criar uma nova cena para o mundo, ou seja, no caso do Manguê conectar Pernambuco com o mundo (LEÃO, 2002). A cosmologia da cena Manguê compõe um mapa conceitual em torno de questões tais como as referências da relação entre o local e o global do movimento, o debate sobre pós-modernidade, hibridismo cultural, centro e periferia entre outras confirmando a hipótese de Hall (2006) de que é, portanto, mais provável que se produza simultaneamente novas identidades globais e novas identidades locais do que uma cultura global uniforme e homogênea. Uma antena parabólica enfiada na lama como símbolo do Movimento Manguê traduziu o que o autor coloca sobre os tempos em que vivemos onde os “recursos que antes iam para a indústria pesada da era industrial do século XIX — carvão, ferro e aço — agora, na virada do terceiro milênio, estão sendo investidos nos sistemas neurais do futuro — as tecnologias de comunicação digital e os softwares da Idade Cibernética”. Coincidentemente, o nome do segundo álbum da banda Chico Science e Nação Zumbi se chama “Afrociberdelia”, traduzindo o hibridismo da mistura de maracatu com cibernética e psicodelia - um conceito de maracatu cibernético psicodélico.

O Movimento Manguêbeat surgiu no contexto da crise econômica da década de oitenta e da diáspora nordestina dos anos noventa. Mudar o lugar ou mudar de lugar? Esta era a indagação da geração Manguêbeat há mais de vin-

te anos que sintetizou este dilema no **Manifesto Caranguejos com Cérebro:**

O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um \*circuito energético\*, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Rejane Calazans (2008) narra a saga dos recifenses a partir dos depoimentos coletados com os representantes da Cena Manguê. Ou seja, o desafio de mudar a cidade, criar a Manguetown, conectar a cidade com o mundo para mostrar, entre outras coisas, que Manchester podia ser aqui. Vivendo em Recife, as opções eram ou viver em uma cidade que ficava “longe de tudo”, ou transformar esta cidade, aproximando-a do mundo do qual desejavam fazer parte: o da cultura pop.

O segundo Manifesto do Movimento Manguê - “Quanto Vale uma Vida” - fala do Subcomandante Marcos, um dos líderes do Exército Zapatista de Libertação do México – uma forma de emprestar legitimidade política ao “manguê”, conferindo a ele uma força de resistência e de luta que eleva o “núcleo de pesquisa e produção pop” a um grupo de guerrilheiros da “Frente Pop de Libertação” e a proposta de transformar a cidade do Recife em um compromisso de lutar por um mundo melhor (Silva, 2008). O Movimento Manguê tinha como objetivo colocar a cidade “no mapa” através do contato com a rede mundial de circulação de conceitos pop,

abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial. A definição dos mapas e seus processos civilizadores é fundamental para a compreensão dos fluxos de trocas e da construção do imaginário social. No caso da música, o principal marco é a diáspora negra.

## Música e periferias

Mignolo (2000) elabora o pensamento sobre a Geocultura abordando o imaginário do circuito comercial atlântico até o fim do século XX e ressemantizando o discurso do neoliberalismo como um novo processo civilizador impulsionado pelo mercado e pelas corporações transnacionais. Não existe modernidade sem colonialidade, a colonialidade do poder subjaz à construção da nação tanto nas histórias locais das nações que conceberam e implementaram projetos globais como nas histórias locais de nação que implementam projetos globais sem participação direta. O autor descreve o contra-mapeamento de Leslie Marmon Silko, que resgata a diferença colonial introduzindo a dimensão temporal em uma configuração espacial. Silko aborda a história do sistema colonial/moderno do ponto de vista de uma história local específica em uma perspectiva transnacional onde os ameríndios não faziam uma distinção precisa entre espaço e tempo. O mapa de quinhentos anos elaborado por Silko (1992) no Almanaque dos Mortos reforça a luta por parte dos ameríndios e índios norte-americanos pela memória, pela terra, pela dignidade humana, pela desulbaternização do saber e pela diferença colonial. Uma batalha na qual se inseriam os versos da Afrociberdélia.

O Movimento Manguê surgiu num momento histórico em que a juventude da periferia, social e culturalmente excluída, não se via representada no cenário musical nacional ou local. Mesmo surgindo à margem da indústria fonográfica e do

apoio do Estado, o Movimento teve grande influência na ampliação da dinâmica cultural no Estado para os espaços urbanos secularmente alijados, as favelas e as periferias da cidade. A articulação entre o Manguê e os grupos e coletivos da periferia de Recife foi consolidado com o Festival anual *Acorda Povo* cujo propósito era fomentar focos de dinâmica cultural na periferia, denominados *Antromanguê*, nos quais, além dos eventos musicais aconteciam oficinas abertas à comunidade que escolhia os temas e habilidades artísticas a participar (GAMEIRO, 2006). O que significava para os jovens da periferia esta inclusão no “mapa” através da música e da ocupação dos espaços na cidade? Os Movimentos de resistência de Peixinhos (berço do Manguê), Alto José do Pinho e outros morros do Recife e Rio de Janeiro buscavam esvaziar de significado as representações estereotipadas das favelas e periferias urbanas.

Se o diálogo com a mídia foi um passo fundamental para a invenção do Manguêbeat e reforçou a resistência da periferia, por outro lado, Hershmann (2000) descreve como o Funk e o Hip Hop invadem a cena no Rio de Janeiro e São Paulo no início da década de noventa e se pergunta: que Brasil é este que emerge no imaginário social urbano e que tem na comunicação visual e, principalmente, na música juvenil um importante terreno de produção e estilo de visão crítica, bem como de explicitação de conflitos e diferenças cada vez mais difíceis de serem ocultadas? Em São Paulo, os Mcs Racionais denunciavam os contrastes sociais, a violência promovida pela estrutura sóciopolítica-econômica vigente no país, um Brasil hierarquizado e autoritário, e o CD *Sobrevivendo no Inferno*, lançado em 1997 era permeado por uma abordagem crítica acerca da sociedade e sua relação com os habitantes da periferia, com especial atenção para a posição do negro. A representação que se constrói da vida na

favela é a de um “campo minado” em que imperam a desumanização e a violência generalizada. O rapper descreve as angústias dos moradores da periferia que se misturam com as suas próprias, de jovens sem emprego e sem perspectivas, mergulhados em um cotidiano de privações, prisões iminentes e desapontamentos constantes (OLIVEIRA, 2013). O Funk adquiriu uma dimensão, a partir de sua intensa veiculação na mídia, colocando em discussão o lugar do jovem pobre no debate político e intelectual do país mostrando a centralidade da cultura na constituição da subjetividade, da própria identidade e da pessoa como um ator social (HERSHMANN, 2000 ; HALL, 2006).

Para a teoria das representações sociais, o conhecimento que as pessoas têm sobre grupos que podem ser alvo de projeção é construído tanto por memórias coletivas, como pelas teorias que circulam na comunidade científica, nos meios de comunicação de massa e nas conversações do dia a dia. De acordo com Stuart Hall (2006), a mídia sustenta os circuitos globais de trocas econômicas dos quais depende todo o movimento mundial de informação, conhecimento, capital, investimento, produção de bens, comércio de matéria prima e marketing de produtos e ideias. “A mídia é, ao mesmo tempo, uma parte crítica na infra-estrutura material das sociedades modernas, e também, um dos principais meios de circulação das ideias e imagens vigentes nestas sociedades” (HALL, 2006, p. 2).

A construção e reprodução, esteticamente elaboradas, das identidades nos espaços públicos midiáticos favorecem os grupos sociais alijados do poder político, a delimitação dos espaços sociais que esses ocupam e o reconhecimento social dos mesmos. A construção de imagens como uma forma de mobilização de interesses determinada por padrões de comportamentos que ora reproduzem valores

hegemônicos da cultura de massa, ora criam formas estéticas alternativas de propagação de valores culturais locais.

### **Processos de patrimonialização da música e movimentos culturais**

Hershmann (2000) argumenta que o Hip Hop no Brasil não faz parte da estrutura do movimento negro, mas ao mesmo tempo, não se encontra completamente alijado dele. Enquanto a cena Northern Soul perde momento no final dos anos sessenta, quando a música africana norte-americana orienta-se para o soul da Filadélfia ou o funk, os bailes brasileiros mostram uma disposição para assimilar uma variedade de músicas norte-americanas, do selo King ao gênero booty, alimentando-se de importados por duas décadas antes de gerar uma música própria. A partir da década de 1980, os bailes *funk* do Rio de Janeiro começaram a ser influenciados por um novo ritmo da Flórida, o *miami bass*, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. O apelo sensorial da música de tradição africana dos norte-americanos e também a relação com uma história de escravidão, tiveram papel determinante para a identificação dos jovens cariocas com a música black oriunda dos Estados Unidos. Identificados com gêneros como rap, hip hop e funk, conhecidos pelos estudos sociológicos e antropológicos como pertencentes às tradições afrodiaspóricas, os jovens cariocas passaram a empenhar-se no resgate da imagem da população afrodescendente. O baile funk seria um exemplo de como elementos culturais de procedências diversas podem se combinar de maneiras inusitadas, gerando novos modos de vida e afastando a hipótese de homogeneização cultural (ESSINGER, 2005 ; MEDEIROS, 2006 ; VIANA, 1990).

Os fenômenos midiáticos e as indústrias culturais são responsáveis pela constituição do imaginário. Para Canclini

(1993), os processos de urbanização, industrialização e massificação da cultura, as migrações e a transnacionalização dos bens materiais e simbólicos, a globalização e as formas de integração econômica exigem a redefinição do que se entende por nação. Neste contexto, emergem questões teóricas e políticas tais como o patrimônio cultural e a desigualdade social, a construção imaginária do patrimônio nacional, o patrimônio na era da indústria cultural como um espaço de luta material entre as classes, as etnias e os grupos. Como espaço de disputa econômica, política e simbólica, o patrimônio está atravessado pela ação de três tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais.

No Brasil, a definição ampliada de patrimônio legou ao Estado a função de resguardar “[...] as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional”, fixando também “[...] datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais nos Artigos 215 e 216 da Constituição Federal. Ao Estado cabe, com a participação da sociedade, assumir plenamente seu papel no planejamento e fomento das atividades culturais, na preservação e valorização do patrimônio cultural material e imaterial do país e no estabelecimento de marcos regulatórios para a economia da cultura, sempre considerando em primeiro plano o interesse público e o respeito à diversidade cultural.

De acordo com as diretrizes do Plano Nacional de Cultura, a dimensão simbólica da cultura fundamenta-se na ideia de que a capacidade de simbolizar é própria dos seres humanos e se expressa por meio das línguas, crenças, rituais, práticas, relações de parentesco, trabalho e poder. Toda ação humana é socialmente construída por meio de símbolos que entrelaçados formam redes de significados que variam conforme os contextos sociais e históricos.

Nessa perspectiva antropológica, a cultura humana é o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas no plural. A dimensão simbólica está claramente expressa na Constituição Federal de 1988, que inclui entre os bens de natureza material e imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro, todos os “modos de viver, fazer e criar” dos “diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (Artigo 216).

Numa perspectiva valorativa, o patrimônio cultural do país foi definido como conjunto de bens de natureza material e imaterial (tomados individualmente ou em sua totalidade) portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Entre tais bens se incluem: as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas, as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; sítios de valor histórico, urbanístico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. Essa dinâmica acepção de patrimônio, inspirada numa percepção antropológica de cultura, influenciou a elaboração do documento “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial” e concretizou-se a partir do Decreto no. 3551/2000. A cultura tradicional e popular passou a ser abordada como um conjunto de criações fundadas na tradição de grupos ou indivíduos que correspondiam a uma dada “identidade cultural e social”, expressa por meio da “língua”, “literatura”, “música”, “dança”, “jogos”, “mitologias”, “rituais”, “costumes”, “artesanato”, “arquitetura e outras artes”, instituídas através de valores transmitidos ancestralmente. Em 2003, a UNESCO lança a „Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial“ e, em 2005 é adotada na Unesco a “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais”. Este docu-

mento jurídico, de validade internacional, visa orientar e legitimar os países na elaboração e na implementação de políticas culturais próprias, necessárias à proteção e à promoção da diversidade cultural e instituir novos padrões de cooperação e relação internacionais.

Os principais objetivos da Convenção são equacionar os desafios trazidos pelo processo de globalização com a defesa das identidades culturais, reafirmar o vínculo entre cultura e desenvolvimento através da formulação de políticas culturais nacionais e fortalecer a criação, produção, distribuição e acesso às atividades, bens e serviços culturais, sendo estes últimos reconhecidos como portadores de valores e significados que “incorporam ou transmitem expressões culturais, independente do valor comercial que possam ter” (art. 4 da Convenção). A Convenção ratificada pelo Brasil chama a atenção para a necessidade de “integrar a cultura como elemento estratégico nas políticas nacionais e internacionais de desenvolvimento”, na medida em que no contexto da liberalização comercial podem ocorrer “desequilíbrios entre países ricos e países pobres”. A Convenção reafirma o direito soberano dos Estados de “implantar as políticas e medidas que eles julgarem apropriadas para a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais em seu território”. Não obstante, temendo que a cultura popular venha a perder seu vigor sob a influência da indústria cultural, recomenda-se aos Estados que incentivem a salvaguarda dessas tradições “não só dentro das coletividades das quais procedem, mas também fora delas”.

Para Halbwachs (2004), o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído. A memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Para o autor, as memórias

são construções dos grupos sociais e os indivíduos se identificariam com os acontecimentos públicos relevantes para o seu grupo. A memória coletiva teria, desta forma, uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garantiria o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico do real, mas no campo simbólico.

A diversidade e não a mistura definiriam o Mangue – uma “música pop” que poderia ser traduzida como o diálogo de diversas expressões, sejam elas originárias da cultura de massa, cultura no sentido étnico, cultura erudita. A trajetória do Manguebeat segue um rumo onde a cultura do Movimento é assimilada pelos legisladores e gestores públicos. Em 2009, através da Lei 13.853 publicada no Diário Oficial, o Manguebeat se torna Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Pernambuco. O reconhecimento garante que todas as informações sobre o movimento sejam historicamente protegidas e conservadas pelos órgãos públicos de pesquisa, pois elas passam a ser consideradas fundamentais para a preservação da identidade pernambucana. Como medida de salvaguarda, foi construído o Memorial Chico Science no Pátio de São Pedro e uma estátua em homenagem ao artista é erguida na Rua da Moeda no bairro do Recife. O Memorial Chico Science está dividido em três módulos: informativo, imersivo e educativo. No primeiro, encontram-se painéis de exposição permanente dedicado ao artista, o *Chico Imaginário*. O imersivo é uma espécie de câmara escura, no qual são feitas projeções de imagens com instalações sonoras. O educativo possui sala para palestras, vídeo e terminais de computadores com discoteca virtual, na qual podem ser acessadas todas as músicas do cantor. Possui uma biblioteca e acervo iconográfico contando a trajetória do artista.

“A princípio, é a política, a economia, o Estado, ou o mercado o fator mais determinante em relação à cultura? É o Estado que, através de suas políticas legislativas, determina a configuração da cultura? Ou são os interesses econômicos ou as forças de mercado com a sua mão oculta que estão de fato determinando os padrões de mudança cultural?” (HALL, 2006, p. 140). No caso do Movimento Mangue, a visibilidade midiática e a oportunidade de transformar a música em patrimônio turístico determinou o papel do Estado através das suas políticas culturais na consolidação da memória do Mangue. Um Movimento que colocou em xeque as redes de informação massificadas e atribuiu um sentido público à mídia ao apontá-la como um meio estratégico para a transformação social. A importância que a comunicação e difusão adquiriram nas periferias é ilustrada pela multiplicação das rádios e jornais comunitários, a criação de programas de rádio e televisão, produtoras, selos e gravadoras independentes, sites, revistas e fanzines. A difusão dos discursos e das práticas dos grupos culturais construiu uma articulação política, que possibilitou a tomada de consciência da periferia urbana dos seus problemas, e transformou a cultura num instrumento de comunicação e transformação social. Com o fortalecimento da articulação política por meio da ação cultural, os grupos obtiveram reconhecimento (capital simbólico) em seus territórios. O Movimento Mangue fortaleceu as resistências criativas e a elaboração de novas cartografias culturais na periferia de Recife e Olinda.

Uma reflexão sobre a trajetória dos movimentos musicais e seus processos de patrimonialização nos remete também a questão entre mídia, memória e história no Brasil. Aceleração. Mudança histórica. Em 2009, também o Funk foi considerado patrimônio imaterial do Rio de Janeiro em um momento em que as favelas brasileiras vivenciam uma nova realidade com uma

melhoria na distribuição da renda (controle da inflação, Programas de Transferência de Renda, crescimento econômico e aumento do Salário Mínimo). Em meio a transformações sociais, políticas e econômicas, uma grande parte da população saiu da pobreza e passou a integrar plenamente o universo do consumo, formando uma nova classe média, que se tornou protagonista de um mercado interno crescente. De acordo com o IBGE, o percentual de negros no ensino superior passou de 10,2% em 2001 para 35,8% em 2011 e uma projeção da Data Popular em 2013 aponta que metade da massa de renda da classe média pertence aos negros. Apesar de ainda vivermos em uma sociedade militarizada e hierarquizada, uma outra história é escrita e novas melodias anunciam “batalhas” a serem enfrentadas por esta juventude das periferias no Brasil.

A visibilidade dos grupos musicais é um componente fundamental para a valorização do patrimônio material e imaterial também nos terreiros em Pernambuco. Terreiros de onde saíam os maracatus e, dos maracatus, os músicos e os ritmos para composição do Manguebeat e outras criações. Um dos grupos gerados a partir desta efervescência na periferia é o Grupo Bongar do Terreiro Xambá. Os jovens artistas seriam os “guardiões da memória” com a (re) invenção da tradição dos terreiros a partir de sua produção artística. O Bongar foi fundado em 2001. A formação musical dos integrantes tem origem na comunidade religiosa Xambá. O Grupo mostra em suas apresentações o Coco da Xambá, caboclinho, maracatu, bumba-meu-boi, frevo, coco de roda, coco de umbigada, ciranda, samba de roda e candomblé entre outros ritmos da cultura de raízes.

No show do Bongar, são apresentados os toques, as loas, as poesias e as danças das festas da Casa Xambá. O Grupo também foi influenciado por mani-

festações culturais de grupos que vinham visitar o terreiro no período carnavalesco, junino e natalino. O Bongar também realiza oficinas de percussão e dança popular, confecção de instrumentos, aulas-espetáculos e palestras.

As transformações ocorridas no terreiro ao longo da última década são o resultado de um ciclo de políticas públicas de ações afirmativas e culturais vivenciadas no país nos últimos dez anos, que culminou com a conquista do título de “Quilombo Urbano” em 2006. Com a Constituição Federal de 1988, o direito dos remanescentes de quilombos foi reconhecido pela primeira vez. Nos termos do art. 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir os títulos. Também o art. 216, parágrafo 5º da Constituição, estabelece o tombamento de todos os documentos e sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

Em 2006, o Terreiro recebeu da Fundação Cultural Palmares o título de Quilombo Urbano, em reconhecimento pelo “trabalho de lutas e resistência desse povo e persistência em manter vivos os ritos religiosos da Xambá, preservando a mesma cultura, danças, vestimentas, gastronomia, vocabulário, música, entre outras expressões de arte” (ALVES, 2007, p. 73).

Em novembro de 2007, um ano após conquistar o Título de Quilombo Urbano, foi assinado um Decreto pela Prefeitura de Olinda através do Conselho de Preservação dos Sítios Históricos, tombando a Comunidade do Portão do Gelo como patrimônio histórico e cultural. Foi decretada a demarcação do **Quilombo Urbano do Portão do Gelo** - reconhecido pelo Ministério da Cultura e a Fundação Cultural Palmares em conjunto com o Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como o primeiro quilombo urbano de Pernambuco. Com uma tradição há mais de setenta anos, ocupa hoje posição de terceiro quilombo urbano do Brasil.

Um dos reflexos do reconhecimento do Terreiro e do Grupo Bongar foi a recuperação da tradição carnavalesca e a criação do *Pólo Afro Nação Xambá*. A programação de comemoração *60 Anos da Casa Xambá* refletiu a recuperação do patrimônio imaterial, dos rituais e o resgate da memória cultural da cidade de Olinda. A memória da influência dos terreiros na produção musical foi exaltada terça-feira de carnaval de 2006 com o “Encontro Xambá Convoca os Tambores”, com a presença de maracatus e afoxés que foram recebidos pelo percussionista Naná Vasconcelos. O músico foi Ogã da casa e gravou seu primeiro disco abordando o tema África Deus no qual homenageou Mãe Biu com a música *Concerto para Mãe Biu*.

De acordo com o pesquisador Roberto Benjamim, a marca da cultura africana está na música e na dança, como também na organização social dos grupos e na sua ligação com os cultos afro-brasileiros. A narrativa musical pode ser compreendida como uma partitura para se compor os caminhos da memória da Nação Xambá onde a participação da juventude foi um fator de transformação e mudança. A comunicação dos grupos musicais com seu público reformula também a “abertura” dos pais e mães de santo para o registro de imagens, difusão na internet assim com outras formas de visibilidade dos terreiros como as redes sociais e para a preservação do patrimônio material e imaterial da Nação Xambá.

O reconhecimento como *Ponto de Cultura* contribuiu com o fortalecimento de novas produções imagético-musicais e formas de registro e divulgação do patrimônio imaterial. Um caminho de preservação que foi sendo construído com apoio de ações

de pesquisadores, legislações de proteção ao patrimônio internacionais e nacionais e, principalmente, da voz dos ancestrais reanimadas através do Grupo Bongar que constrói o seu fluxo de conexões transnacionais nas suas turnês pelo mundo, nas redes sociais e nos meios de comunicação.

#### Bibliografia:

- ABREU, Regina. A cultura do mecenato no Brasil: uma utopia possível? In: NASCIMENTO JUNIOR, José do (Org.). *Economia de museus*. Brasília: MinC/IBRAM, 2010.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. Os Quilombos e as Novas Etnias, In: O'DWYER, Eliane Cantarino. *Quilombos: identidade étnica e territorialidade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV/ABA, 2002.
- ALMEIDA, Elga Lessa de. *A inserção de políticas públicas étnicas para terreiros de candomblé na agenda brasileira: os entrecruzamentos entre o global e o local*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Administração, Salvador, 2011.
- ARRUDA, Angela et al. De pivete a funqueiro: genealogia de uma alteridade. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 40, n. 140, ago. 2010.
- BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder Simbólico. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: teoria e práxis*. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- CALAZANS, Rejane. *Mangue A lama, a parabólica e a rede*. Instituto de Ciências Sociais. Curso de Pós-graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade. UFRRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. *Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes*. Madrid: Universidad Autónoma Metropolitana. Fundación Carolina, CeALCI, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 2003.
- CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista Patrimônio* nº 23, 1993. p.158.
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- GAMEIRO, Rodrigo. O Movimento Mangubeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco. VI Congresso Português de Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/462.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2014.
- GUERRA, Lúcia Helena Barbosa. *Xangô rezado baixo. Xambá tocado alto: a reprodução da tradição religiosa através da música*. UFPE, 2010.
- HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HANDELER, Frank. *Metamorfoses: uma performance de dança teatro inspirada nos rituais sagrados do candomblé*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.
- HERSHMANN, Micael. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2000.
- HONAISSER, Fernando Alves. *Terreiros: memórias e representações no espaço sagrado*. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do espaço Habitado). Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2006.
- LEÃO, Carolina Carneiro. *A maravilha mutante – batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90*.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

LEITE, Rogério Proença de Souza. *Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2001.

LIMA, Marileide Alves de. *Chão batido coco pisado: a contribuição do povo xambá à cultura pernambucana*. Monografia em Jornalismo Cultural. Recife: UNICAP, 2005.

LIRA, Paula. *Uma antena parabólica enfiada na lama – ensaio de diálogo com o imaginário do MangueBit*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2000.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura?: o som dá medo e prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MENDONÇA, Luciana F. M. *Do Mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

MENESES, Sônia. A mídia, a memória e a história: A escrita do novo acontecimento... *Anos 90*. Porto Alegre, v. 19, n. 36, dez. 2012. p. 35-65.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORAIS DE SOUZA, Cláudio. Da lama ao caos: diversidade, diferença e identidade cultural na cena mangue do Recife. Universidade Federal de Pernambuco. Informe final de concurso: *Culturas e identidades em América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2001.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n.10. São Paulo: PUC/SP, 1993.

OLIVEIRA, Leandro Silva de; SEGRETO, Marcelo; CABRAL, Nara Lya Simões Caetano. Vozes periféricas: expansão, imersão e diálogo na obra dos Racionais MC's. *Revista Inst. Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 56, jun. 2013.

RIBEIRO, Getúlio. *Do tédio ao caos, do caos a lama: os primeiros capítulos da cena musical mangue – recife (1984-1991)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

SEEMANN, Jörn . Cartografia e cultura: abordagens para a geografia cultural. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto Lobato (org.). *Temas e caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010, v. 1, p. 115-156.

SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead*. New York: Penguin, 1992.

SILVA, Frederico A. Barbosa da. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

SILVA, Gláucia Peres. *"Mangue": moderno, pós-moderno, global*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2008.

SILVEIRA, Roberto Azoubel da Mota. *Mangue: uma ilustração da grande narrativa pós-moderna*. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2002.

VIANA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.3, nº 6, 1990. p. 244-253.

**Recebido em 24/12/2014**  
**Aprovado em 15/06/2015**

---

i Carla Elizabeth Pereira e Lyra. Doutoranda em Memória Social pela UNIRIO e mestre em Ciência Política pela UFPE/Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Contato: clyra2@gmail.com