

A PROFANAÇÃO DOS ESTANDARTES DO FREVO: os desafios da musealização de um patrimônio imaterial

Leonardo Leal Esteves¹

Introdução

Neste artigo discuto sobre os desafios em torno da musealização de bens registrados como patrimônio imaterial no Brasil, a partir da experiência do frevo no Recife - PE. Tendo como pano de fundo tensões em torno da expografia de um museu dedicado à salvaguarda desta expressão cultural popular - registrada como patrimônio cultural imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e reconhecida como patrimônio cultural da humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO -, chamo atenção para as dificuldades inerentes à construção de narrativas museológicas em torno de bens culturais repletos de sentidos para o “outro”.

Antes de discutir mais diretamente o caso da musealização do frevo, é importante salientar que as políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial no Brasil passaram a ser implementadas nas últimas décadas a partir de experiências e debates acumulados nos âmbitos nacional e internacional. Além disto, as ações do poder público no campo do patrimônio foram criadas por meio da ratificação do Estado brasileiro a convenções para a proteção da diversidade cultural entre os povos. Neste contexto, houve cada vez mais o reconhecimento de que é fundamental a participação ativa das diferentes coletividades e atores sociais nos processos de identificação dos bens culturais, bem como no debate, planejamento, execução e avaliação de ações de salvaguarda (Corsino, 2000; Iphan, 2010).

Como demonstra Cecília Londres (2000), a noção de “referência cultural”, que veio a ser adotada como uma categoria central em torno da qual as políticas de patrimônio imaterial foram implementadas nas últimas décadas, engendra um importante deslocamento semântico na ideia de patrimônio. De acordo com a autora, durante muito tempo, a noção de patrimônio estaria exclusivamente relacionada à monumentalidade, à riqueza, ao “peso” material ou simbólico de um determinado bem.

¹ Universidade Federal de Sergipe, Brasil. Email: leonardolesteves@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3728-5575>

A partir da ideia de “referência cultural” uma compreensão mais ampla e democrática passou a orientar as ações do poder público, considerando que há valores atribuídos a determinados bens imateriais por sujeitos particulares e coletividades, em função de critérios e interesses compartilhados por estes detentores. Em outras palavras, reconhece-se que alguns bens são referências culturais para estes indivíduos ou coletividades e que, por isto, devem ser considerados patrimônios e sujeitos a ações e políticas públicas de salvaguarda.

Desde a segunda metade do Século XX há o surgimento de um novo paradigma de museus, a partir de acordos e discussões similares que ocorreram no plano internacional, como na Mesa Redonda de Santiago do Chile e por movimentos associados à chamada “Nova Museologia” (Julião, 2006; Teixeira, 2014). Estas mudanças, aparentemente, têm emergido no esteio de tendências críticas mais gerais nas próprias ciências humanas em torno de reflexividade, crises de representação do “outro”, decolonialidade e polifonia (Clifford, 1998; Geertz, 1999; Marcus, Fisher, 1986; Strathern, 2014).

No entanto, apesar destas tendências e das recentes experiências em torno de processos de patrimonialização e musealização, estes campos não deixam de estar marcados pelas tensões e disputas permanentes que historicamente sempre lhes acompanharam (Chagas, 2015; Gonçalves, 2007). Como observa Priscila Jesus (2014: 96), ainda hoje, “o que se vê nos espaços museais, em sua grande maioria, é uma falta de abordagem e problematização das questões sociais dentro dos museus e em suas exposições, nas quais a realidade dos grupos sociais e seus anseios e demandas não são repensados ou vistos”. Conforme Karina Teixeira (2014): “mesmo com tantos avanços da museologia social e todas as novas museologias que vêm sendo criadas a partir do Século XX, a maior parte dos museus não consegue trazer para si as comunidades como um lugar efetivamente seu” (Teixeira, 2014: 12).

Além disso, a própria experiência em torno da musealização dos bens de natureza imaterial é algo relativamente novo e raro. De acordo com Elizabeth Castro Mendonça (2017), até 2015, dos quarenta bens Registrados como Patrimônio Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional – IPHAN, apenas onze resultaram em ações de cunho museológico. O Museu Paço do Frevo é um dos poucos exemplos destes equipamentos, criados a partir do registro do frevo como patrimônio cultural imaterial do Brasil e do seu

reconhecimento enquanto patrimônio cultural da humanidade, onde trabalhei entre 2014 e 2016 como Coordenador do Núcleo de Pesquisa e Documentação.

Neste artigo, busco discutir sobre a construção museográfica do Museu do Paço do Frevo, que se valeu de uma opção estética para exposição de estandartes – considerados, por vezes, como objetos sagrados para algumas agremiações - gerando questionamentos, tensionamentos, disputas, e exigindo novos olhares e negociações. A partir destas discussões, procuro refletir acerca da própria dinâmica e dos desafios dos processos de patrimonialização e musealização que, inevitavelmente, operam mutações, demandam a articulação de vozes, saberes, afetos, discursos e permanentes (re)construções.

O frevo e o seu processo de patrimonialização

O frevo é uma expressão cultural urbana, que tem os seus primeiros registros datados no início do Século XX, e que está associada às tradições das camadas pobres e trabalhadoras de cidades como Recife e Olinda, em Pernambuco. Durante muito tempo, esta camada da sociedade envolvida com o frevo foi constituída por um contingente populacional predominantemente negro, recém-saído da escravidão, que, aos poucos, passou a ocupar diversos centros urbanos do Brasil e desempenhar atividades de ambulantes, estivadores, carvoeiros, operários das primeiras indústrias, dentre outras ocupações (Araújo, 1996; Dantas Silva, 2000; Lélis, 2011).

Assim como aconteceu em cidades como o Rio de Janeiro e Salvador, no Recife, estes atores sociais mantinham, muitas vezes, laços sociais em torno das relações de trabalho, rituais religiosos e festas (Araújo, 1996; Esteves, 2008; Sandroni, 2012). Além disto, de modo frequente, estes indivíduos eventualmente se organizavam coletivamente em agrupamentos ligados a irmandades da Igreja Católica e aos terreiros das religiões de matriz africana (Araújo, 1996; Esteves, 2008; Sarmiento, 2010; Sandroni, 2012).

As relações do frevo com o povo negro em Pernambuco, não por acaso, estão fortemente vinculadas a estas diferentes formas de organização social. O recorte de raça que marcou a trajetória dos grupos ligados a esta expressão cultural foi, inclusive, amplamente evidenciado por cronistas e historiadores, tendo em vista as relações históricas entre a dança do frevo e o jogo de capoeira (Araújo, 1996; Dantas Silva, 2000; Oliveira, 1985). Considera-se que a *hexis* corporal da classe trabalhadora e a performance

dos capoeiras que costumavam acompanhar e defender as bandas militares no final do século XIX e início do século XX, em cidades como Recife, foram elementos fundamentais para constituir o que hoje se entende enquanto sinais diacríticos da dança do frevo² (Araújo, 1996; Oliveira, 1985).

De acordo com o Dossiê publicado por ocasião do Registro desta expressão cultural no Inventário Nacional de Referências Culturais pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – INRC-IPHAN: os elementos ligados ao frevo “Remontam ao século XVIII os primeiros indícios do que viria ser um clube de frevo quando, em cortejos, ao som de marchas e músicas improvisadas, trabalhadores negros do bairro portuário do Recife juntavam-se durante os festejos de Ternos de Reis” (Iphan, 2016: 13).

Por outro lado, a dimensão religiosa e, de modo particular, as relações com as religiões de matriz africana em torno da qual muitos grupamentos de frevo foram (e ainda são) constituídos, sofreu um crescente processo de invisibilização. Aparentemente, uma espécie de redução semiológica foi sendo exercida ao longo do tempo em torno de aspectos sagrados ligados a esta expressão cultural - que pareciam ser centrais para muitas comunidades -, seja por processos de violência sistemática por parte das elites locais, seja pela própria dinâmica de ressignificação a partir das relações com outros segmentos sociais e a com a indústria cultural (Carvalho, 2004, 2010; Esteves, 2008).

Como observou Rita de Cássia Araújo (1996) em sua pesquisa sobre o Carnaval do Recife, entre o final do século XIX e início do século XX as elites tentavam insistentemente banir o povo negro, as classes trabalhadoras e tudo aquilo que era considerado a “ralé” das festividades de rua e impor uma espécie de Carnaval aristocrático, nos moldes de Veneza, Paris e Nice.

Na década de 1930, durante o Estado Novo, além disto, há, um período de perseguição às religiões afro-brasileiras e que, em Pernambuco, assume um caráter particularmente truculento, resultando em invasões de terreiros e apreensão de objetos sagrados por parte do “Serviço de Higiene Mental” e das autoridades policiais do governo de Agamenom Magalhães (Carvalho, 2007; Lima, 2005; Lody, 2005). A partir desta época, muitas agremiações carnavalescas foram inclusive desalojadas do centro da cidade

² Muitos movimentos da dança do frevo se assemelham aos da capoeira e diversos passos recebem o nome das ferramentas e objetos comumente utilizados por estes trabalhadores, como “tesoura”, “martelo”, “tramela”, “parafuso”, dentre outros (Araújo, 1996; Oliveira, 1985).

e passaram a migrar paulatinamente para bairros de periferia do Recife (Carvalho, 2007; Esteves, 2008).

No entanto, é importante destacar que o termo “frevo” surgiu justamente como uma espécie de metáfora para representar a agitação que tomava conta das ruas da cidade do Recife no período carnavalesco, bem como a própria efervescência política, cultural e econômica que movimentava a cidade, em meio à sua expansão urbana entre os séculos XIX e XX (Araújo, 1996; Lélis, 2011; Oliveira, 1985).

Como corruptela do termo “ferver”, passou-se a utilizar a palavra “frevo”, como sinônimo da “ebulição”, “efervescência”, “excitação” da cidade do Recife em seu cotidiano, que parecia atingir o grau máximo, durante o Carnaval. Não por acaso, o símbolo mais recorrente para representar o frevo naquele período era uma chaleira em ebulição (Araújo, 1996; Lélis, 2011; Oliveira, 1985).

De acordo com o historiador Evandro Rabelo (2004), em 9 de fevereiro de 1907, a palavra “frêvo” teve um de seus primeiros registros em um jornal da cidade, como o título de uma das marchas executadas no repertório do desfile de uma agremiação carnavalesca. A data foi posteriormente escolhida como marco simbólico do próprio surgimento da expressão cultural, ainda que seus elementos já estivessem de fato presentes no Recife, desde a segunda metade do século XIX.

Como mencionei, esta expressão cultural sofreu dinâmicas muito particulares de resignificação, a partir da violência sistemática a qual seus praticantes foram submetidos ao longo da história, bem como das relações com outros segmentos sociais e a com setores da Indústria Cultural. Assim como tem ocorrido com diversas outras expressões culturais na contemporaneidade (Carvalho, 2004, 2010; Carvalho, 2007; Esteves, 2008), isto parece ter contribuído para que o frevo viesse a ser reificado, cada vez mais em torno de alguns aspectos e a se distanciar de algumas dimensões rituais e simbólicas que pareciam ser centrais para algumas comunidades às quais esta expressão estava tradicionalmente relacionada.

Em uma tentativa bastante preliminar (e na verdade pouco precisa) de definição, a dança do frevo, também chamada de “passo”, passou a ser compreendida contemporaneamente por um rico e complexo repertório coreográfico popular e urbano, expresso geralmente de modo individualizado - seja por foliões amadores ou por passistas profissionais - a partir da música do frevo. Como mencionei, a performance dos passistas do frevo sofreu a histórica influência de jogo e da ginga precisa e imprevisível de braços

e pernas dos capoeiras, que costumavam acompanhar os desfiles das bandas militares no final do século XIX e início do século XX (Araújo, 1996; Oliveira, 1985). Com o tempo, esta mesma dança e seus movimentos foram sendo difundidos, recriados, sistematizados e escolarizados, a partir de inúmeras contribuições de outras expressões culturais, mestres, assistas e pela própria indústria cultural.

A música, inicialmente também chamada de “marcha carnavalesca”, “marcha pernambucana” ou “marcha nortista”, foi, em um primeiro momento, influenciada entre os séculos XIX e XX pelos dobrados, polcas e outros gêneros executados pelas bandas militares. Posteriormente, passou também a estar associada a demais gêneros contemporâneos como o jazz, mantendo, quase sempre, uma relação dialógica com o próprio vigor da dança (Dantas Silva, 2000; Lélis, 2011).

A despeito de suas diferenciações, transformações e distintos gêneros - seja em sua execução instrumental por orquestras de instrumentos de metais e paletas, seja em sua forma cantada, seja nas chamadas “bandas de pau e corda” – esta música adquiriu um relativo nível de complexidade e passou a ser executada em geral por músicos profissionais e/ou com um determinado grau de escolarização formal na área musical. Suas composições são caracterizadas normalmente por um compasso binário de “perguntas” e “respostas” que, nas palavras de cronistas como Valdemar de Oliveira (1985), “não convida, arrasta” e invade a “alma” dos ouvintes ensejando o “passo”.

O frevo, além disto, é um fenômeno aglutinador que, no início do século XX, costumava reunir agrupamentos de trabalhadores urbanos, tais como estivadores, ambulantes, carvoeiros, caiadores, dentre outros que desenvolviam atividades nos bairros centrais da cidade (Araújo, 1996; Iphan, 2006; 2016). Até hoje, por isso, o frevo está associado a determinados territórios e bairros e contribui para a reunião de diversos grupos e segmentos sociais, que se organizam em diversos tipos de agremiações, como clubes, troças e blocos para brincar o carnaval.

Ao longo da história, o frevo passou por uma série de transformações. A partir da década de 1920, tornou-se um gênero bastante difundido pelas rádios pernambucanas como “música carnavalesca” e, nos anos 1950, chegou a obter um relativo destaque na indústria fonográfica nacional (Teles, 2012). Neste mesmo período, veio a ser registrado pelo cinema e, a partir da década de 1970, tornou-se um importante “produto” da indústria do turismo, estimulado e fomentado pelo poder público como uma das expressões da “cultura regional e nacional” (Lélis, 2011; Teles, 2012).

Neste período foram também criadas companhias e escolas de dança dedicadas exclusivamente ao ensino do frevo (Oliveira, 1993; Vicente, 2009). A música passou a ser ensinada em escolas e em conservatórios, contribuindo para a formação, profissionalização e desenvolvimento da carreira de compositores, músicos, maestros, cantores e intérpretes locais. Além disto, o frevo - em seus diversos gêneros - passou a ser gravado e interpretado por diferentes artistas da Música Popular Brasileira (Teles, 2012). Durante o Carnaval, esta expressão cultural também ganhou um papel de relativo destaque, nos bailes organizados nos clubes sociais da cidade do Recife, nos concursos, desfiles e nos palcos do Carnaval de rua promovido pelo poder público.

Apesar de toda essa longa trajetória, músicos, passistas, representantes de agremiações carnavalescas, pesquisadores e amantes do frevo passaram a reivindicar a patrimonialização do frevo, como forma de garantir políticas para a salvaguarda para esta expressão cultural. Em 2007, este “complexo cultural” foi então registrado no Livro das Formas de Expressão como Bem Cultural de Natureza Imaterial, pelo IPHAN, e, posteriormente, em 2012, incluído também na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO.

Após o seu registro pelo IPHAN, foi elaborado um Plano Integrado de Salvaguarda, que apontou diretrizes, a partir dos debates entre gestores públicos e representantes da sociedade civil ligados diretamente ao frevo, com vistas a atender demandas da extensa comunidade do frevo e de seus amantes relativas à manutenção deste bem cultural.

Com base neste levantamento foi elaborado um documento chamado “Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo” (Iphan, 2011; Sarmiento, 2010). Este documento indicou sete eixos centrais de atuação a serem tomados pelo poder público para salvaguarda desta expressão cultural. Dentre estes, o primeiro foi a criação de um museu voltado à formação, pesquisa, documentação, difusão e valorização do frevo, chamado “Paço do Frevo”. Neste museu, passaram a se concentrar boa parte das expectativas e demandas relacionadas à salvaguarda do referido bem cultural.

Discursos e ressignificações museológicas em torno do frevo

O Paço do Frevo é um museu, inaugurado em 09 de fevereiro de 2014, a partir das sugestões contidas no Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo. Com base nas diretrizes

indicadas pelo referido documento, o equipamento foi concebido como espaço de referência no desenvolvimento de diversas ações, programas e atividades integradas com vistas à valorização, difusão e continuidade do frevo. O museu está sediado no prédio, tombado pelo IPHAN, onde funcionou entre 1906 e 1973 a antiga companhia de telégrafo Western Telegraph Company, no bairro do Recife, numa área central da cidade do Recife - PE, em um edifício que possui quatro pavimentos e ocupa uma área total de 2.261,44m².

A partir de uma parceria público-privada, entre a Prefeitura do Recife e a Fundação Roberto Marinho, o prédio onde está localizado o Paço do Frevo foi readequado para abrigar exposições, centro de documentação, salas de aula, estúdio, rádio e espaços para apresentações. Orientado, além disto, por um conjunto de metas pactuadas junto ao poder público e mecanismos de avaliação permanente dos resultados de suas atividades, este museu passou a desenvolver uma série de ações, a partir de um contrato de gestão firmado com uma Organização Social que passou a administrar o equipamento desde 2014, chamada Instituto de Desenvolvimento e Gestão - IDG.

Um dos aspectos a serem destacados aqui, refere-se à curadoria do Paço do Frevo. A instituição possui um conjunto de exposições que foram concebidas a partir da chamada “nova museologia”, que preconiza uma narrativa museológica mais polifônica e uma relação mais interativa dos visitantes com os conteúdos expográficos. Esta perspectiva entende que o público deve ser estimulado a assumir uma postura ativa, criativa e questionadora junto ao discurso museológico.

Soma-se a isto o fato de que, a partir das ações educativas, vivências de música e de dança, oficinas, apresentações artísticas, debates e outras atividades com pessoas diretamente ligadas ao frevo - em permanente diálogo com o conteúdo das exposições – o Paço do Frevo, busca permitir uma imersão do público em parte deste universo. Deste modo, esta instituição configura-se predominantemente como um “museu da experiência”, que busca contribuir continuamente, não pela contemplação, mas com um processo ativo de reflexão em relação ao conteúdo museológico e às demais questões relativas ao frevo.

Desde que foi inaugurado em 2014, o Paço do Frevo passou a desenvolver uma série de ações voltadas ao fomento e à manutenção e tem se consolidado como um espaço de convivência, produção, difusão e convergência em torno do frevo. Por meio destas ações, o Paço do Frevo tem buscado contribuir de forma programada e sistemática de diferentes maneiras com as diretrizes das políticas públicas de salvaguarda para o

patrimônio imaterial. Não por acaso, o museu tem sido premiado nacionalmente e vem sendo reverenciado pela própria comunidade do frevo pelo êxito de suas ações em torno da salvaguarda

Inicialmente, entretanto, logo que foi inaugurado, uma das opções da curadoria deste museu gerou uma série de tensões. A equipe contratada pela Fundação Roberto Marinho para montar as exposições resolveu expor principalmente fotografias, vídeos e textos sobre o frevo. Quase não há objetos propriamente ditos relacionados ao frevo neste museu. Há, no entanto, uma exceção. Um dos únicos artefatos que foram escolhidos para serem expostos no Paço do Frevo - os estandartes de agremiações carnavalescas - foi exibido, por opção meramente estética, em uma posição não tradicional na exposição de longa duração. Os estandartes foram postos em vitrines no piso do terceiro andar, por onde caminham os visitantes.

É importante salientar que os estandartes, flabelos e outras formas de pavilhões ou bandeiras são alguns dos símbolos mais importantes para as agremiações carnavalescas e, em alguns casos, configuram-se em objetos sagrados para seus representantes, inclusive recebendo “obrigações” e/ou sendo “calçados”, no âmbito da jurema e das religiões de matriz africana. Muitos destes estandartes remetem também aos agrupamentos e às ordens religiosas das quais seus representantes estavam historicamente ligados. Nos desfiles e, em outras atividades públicas, os estandartes posicionam-se acima do cortejo, indicando o nome e os símbolos da agremiação (Dantas Silva, 2000; IPHAN, 2006; 2016).

Conforme o Dossiê de Candidatura do Frevo ao Inventário Nacional de Referências Culturais do IPHAN:

O estandarte é um dos primeiros e mais importantes meios de expressão visual do Frevo. Ele é uma bandeira que identifica as agremiações (troça ou clube), com seus nomes, cores, ano de fundação, ano de confecção do estandarte e símbolo (Iphan, 2006: 46).

No projeto inicial das exposições do Paço do Frevo, a ideia era que os estandartes fossem afixados no teto do museu, como se estivessem flutuando no terceiro andar, acima da cabeça dos visitantes. De acordo com os primeiros funcionários que acompanharam o processo de montagem das exposições, muitas agremiações chegaram a doar os seus estandartes para que eles pudessem ser exibidos desta forma no museu. Para facilitar a visualização dos detalhes estilísticos destes objetos, no entanto, a equipe responsável pela expografia resolveu alterar o projeto inicial e exibir os estandartes em vitrines no chão.

Sabe-se que o processo de musealização ocorre normalmente com a retirada do objeto de seu contexto primário, de modo que se integre a uma outra categoria de análise. A ideia de subverter a localização tradicional dos estandartes aparentemente, portanto, tinha como propósito favorecer a contemplação dos objetos pelos visitantes à medida em que eles estariam inseridos em um contexto diferente. Entretanto, o fato de pessoas poderem caminhar como se estivessem pisando nestes objetos (ainda que em uma vitrine) acabou gerando um forte mal-estar entre representantes de inúmeras agremiações e artistas ligados ao frevo, em razão da sua inadvertida profanação.

Ainda que se saiba que os representantes das agremiações carnavalescas e os demais atores sociais ligados ao frevo estão plenamente envolvidos com diferentes circuitos comerciais e artísticos, é importante lembrar que os sentidos relacionados a determinadas práticas e objetos nem sempre devem ser subvertidos. Como aponta criticamente José Jorge de Carvalho (2004, p. 8): “só na lógica do entretenimento é possível fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou etnia, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para nossa classe média urbana”. Segundo Carvalho (2004), este processo de ressignificação é na maioria das vezes incoerente com os sentidos atribuídos pelos representantes dos bens culturais que foram objetos de patrimonialização.

Durante muito tempo, com isto, houve uma forte resistência por parte de vários representantes do frevo de visitarem o museu. Paradoxalmente, o Paço do Frevo - que havia sido concebido com o objetivo de atender às demandas da comunidade do frevo e para desenvolver ações diretamente voltadas à salvaguarda desta expressão cultural -, passou a ter dificuldades iniciais em se relacionar com representantes desta comunidade.

Para tentar minimizar o mal-estar, a equipe responsável pela curadoria do museu decidiu inserir imediatamente um quadro com a explicação dos motivos pelos quais os estandartes foram exibidos em vitrines no chão, alegando inclusive que os movimentos de curvatura que os visitantes precisariam fazer para contemplar estes objetos seriam considerados um sinal de reverência. Além disto, para orientar o percurso dos visitantes onde os estandartes estavam expostos, foi inserida uma passarela, entre uma vitrine e outra, indicando por onde as pessoas deveriam circular, sem necessariamente ter a sensação de que estariam pisando e profanando os objetos sagrados das agremiações.

De nada adiantaram as explicações nem a passarela inserida pela equipe responsável pela curadoria. O mal-estar em relação à exposição dos estandartes continuou durante muito tempo e ainda perdura. Mas, aos poucos, apesar disto, os representantes da comunidade do frevo passaram a se apropriar de diferentes formas do museu, como um espaço de crítica, de afetos e de diálogos, e os próprios gestores do Paço do Frevo, por sua vez, passaram a incentivar uma reconstrução das suas próprias narrativas museológicas, conscientes de que não há discurso privilegiado sobre o “outro”.

Foi justamente a partir do reconhecimento deste incômodo permanente, portanto, que, inadvertidamente, a dimensão sagrada do frevo e, particularmente, às relações com as religiões de matriz africana, que há tanto tempo haviam sido reprimidas e invisibilizadas, passaram a ser evidenciadas cotidianamente pelo museu. Com isto, por meio das ausências e inadvertidas subversões da expografia, o Museu Paço do Frevo veio a compreender a necessidade do estímulo de uma discussão permanente sobre estes aspectos em suas ações educativas, vivências de música e de dança, oficinas, apresentações artísticas, debates e outras atividades dentro e fora do próprio espaço museal. Algumas destas ações, de fato, não resolvem necessariamente as tensões decorrentes das escolhas expográficas iniciais do museu, mas revelam a necessidade de um diálogo e reconstrução permanente das narrativas no campo do patrimônio e da museologia.

Considerações Finais

Neste artigo, procurei refletir sobre as tensões em torno de elementos relacionados à expografia do Paço do Frevo. De modo particular, busquei discutir sobre o mal-estar gerado pela forma que os estandartes - considerados objetos sagrados para algumas agremiações carnavalescas – foram exibidos neste museu, gerando permanentes questionamentos, tensionamentos, disputas, e exigindo novos olhares e negociações.

Como procurei demonstrar, o Paço do Frevo é parte importante da política pública de patrimônio para a salvaguarda desta expressão cultural. Por meio de suas ações, este museu procura difundir e valorizar o frevo, seus acervos, suas tradições e as práticas de atores sociais e coletividades detentoras. Além disto, propicia um espaço de lazer, interlocução, diálogo, convivência e convergência em torno do frevo, estimulando pesquisas, registros, reflexões e produção de conteúdo sobre este bem cultural.

Os processos de patrimonialização e musealização, neste sentido, são importantes passos para a manutenção de um bem cultural. Contudo, percebe-se que a salvaguarda de um determinado bem patrimonializado é um processo extremamente complexo e depende necessariamente que seja continuamente aprimorada, a partir do diálogo e da negociação com diversos atores sociais, para sua permanente (re)construção.

Referências

ARAÚJO, Rita de Cássia *Festas. máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996.

CARVALHO, Ernesto Ignácio. *Diálogos de Negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento*. TORRES, Maria Helena; TELLES, Lucia Silva (Ed.) *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP (Encontro e estudos; 5), 2004.

_____. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21 (1), p. 39-76, 2010.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu. A ótica museológica de Mário de Andrade*. 2ed. Chapecó: Argos, 2015.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CORSINO, Célia Maria. Apresentação. In. IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação*. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento do Patrimônio Imaterial, 2000.

DANTAS SILVA, Leonardo. *O carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

ESTEVES, Leonardo Leal. “Viradas” e “Marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado do Recife – PE. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a representação social. *In. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007. p. 81 – 106.

IPHAN. *Inventário Nacional de Referências Culturais: Manual de Aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

_____. *Os Sambas, as Rodas, os Bumbas, os Meus e os Bois: Princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003 – 2010)*. 2. ed. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento do Patrimônio Imaterial, 2010.

_____. *Encontro do Plano Integrado de Salvaguarda do Frevo*, 1, 2011. Recife: Prefeitura do Recife; IPHAN, 2011.

_____. *Frevo: Patrimônio Imaterial do Brasil: dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2006.

_____. *Frevo*. Brasília, DF: Iphan, 2016.

JESUS, Priscila Maria de. *Uma reflexão sobre o processo de musealização: o patrimônio imaterial nos espaços museais*. Cadernos de Sociomuseologia - 4-2014 (vol 48), p. 95 – 110.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. *In. CADERNO de Diretrizes Museológicas I*. 2ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 17-31.

LÉLIS, Carmen. *Frevo: Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2011.

LIMA, Ivaldo Marciano França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

LONDRES, Cecília. Referências Culturais: Base Para Novas Políticas de Patrimônio. *In. IPHAN. Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

LODY, Raul. *O Negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MARCUS, George E.; FISHER, Michel M. *Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the Human Sciences*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986.

MENDONÇA, Elizabete de Castro. Processos de patrimonialização e musealização no âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial: Desafios e potencialidades para a

salvaguarda de bens registrados (Brasil). *Ensaio e Práticas em Museologia*. Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP, vol. 6, p. 50-64, 2017.

OLIVEIRA, Valdemar de. *Frevo, capoeira e passo*. 2. Ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. *Danças Populares como espetáculo público no Recife de 1970 a 1988*. Recife: O Autor, 1993.

RABELLO, Evandro. *Memórias da Folia: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa: (1822-1925)*. Recife: Funcultura, 2004.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)* 2ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SARMENTO, Luiz Eduardo. *Patrimonialização das Culturas Populares: visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano*. 2010, Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TEIXEIRA, Karina Alves. *O Patrimônio Imaterial sob a ótica dos museus: novas aproximações perspectivas e rupturas*. Dissertação (Mestrado) Pós-Graduação em Museologia Interhumanidades do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

TELES, José. *O Frevo: rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.