



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ  
INSTITUTO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO E GESTÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E  
SOCIEDADE

MARCEL COSTA AZEREDO

**CULTURA, DESENVOLVIMENTO E TECNOLOGIA:  
CONSTRUÇÃO E DESIGN DE TAMBORES E SUAS REDES**

Itajubá – MG

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ  
INSTITUTO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO E GESTÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E  
SOCIEDADE

MARCEL COSTA AZEREDO

**CULTURA, DESENVOLVIMENTO E TECNOLOGIA:  
CONSTRUÇÃO E DESIGN DE TAMBORES E SUAS REDES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade.

Área de Concentração: Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Desenvolvimento e Tecnologias

Orientador: Prof. Dr. Adilson da Silva Mello

Coorientador: Prof. Dr. Carlos Máximo Pimenta

ITAJUBÁ – MG

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ  
INSTITUTO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO E GESTÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E  
SOCIEDADE

MARCEL COSTA AZEREDO

**CULTURA, DESENVOLVIMENTO E TECNOLOGIA:  
CONSTRUÇÃO E DESIGN DE TAMBORES E SUAS REDES**

Dissertação apresentada para  
Qualificação de Mestrado em  
Desenvolvimento, Tecnologias e  
Sociedade.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.º Dr.º Sergio Nesteriuk Gallo  
Avaliador externo

---

Profª. Drª. Daniele Ornaghi Sant'Anna  
Avaliadora interna

---

Prof.º Dr.º Rosinei Batista Ribeiro  
Convidado

---

Prof.º Dr.º Adilson da Silva Mello  
Orientador

---

Prof.º Dr.º Carlos Alberto Máximo Pimenta  
Coorientador

ITAJUBÁ – MG

2023

*Dedicado esse trabalho aos que  
deixam nossos dias mais leves, à  
minha família.*

## AGRADECIMENTOS

Começo os meus agradecimentos à minha família, meu pai e minha mãe por terem me mostrado a importância de se dedicar aos estudos e pela ajuda em todo o processo do mestrado, indo a Itajubá-MG comigo e escutando as minhas conversas sobre a minha pesquisa e a vida acadêmica.

A Thais, minha esposa, por estar sempre ao meu lado dando fôlego para a conclusão das exigências do mestrado e trazendo paz nos momentos difíceis dessa trajetória. Junto com ela agradeço ao Ian, nosso filho, apareceu em praticamente todas as aulas que frequentei na modalidade on-line, trouxe leveza e diversão para o meu cotidiano acadêmico. E nesses meses finais do mestrado está chegando o Ravi, nosso segundo filho, que nos traz força para superar os desafios e iniciar novos ciclos sempre com a frase que um amigo disse “filho traz sorte para a nossa vida”.

Agradeço aos professores e amigos, Adilson e Pimenta, que acompanharam o surgimento dessa pesquisa, os primeiros contornos desse estudo, as saídas de campos, as passagens pelos eventos, a paciência e disposição para responder meus questionamentos e proporcionar condições para o meu desenvolvimento como pesquisador.

Ao professor Rosinei e a professora Daniele agradeço pela atenção e disposição em contribuir para o crescimento da minha pesquisa, vocês são de grande importância para minha carreira como pesquisador.

As amizades feitas no curso foram essenciais para a travessia desse mestrado, mesmo com a distância os diálogos e as trocas foram fundamentais. Roger e Gabriela têm uma importância ímpar no desenvolvimento da minha pesquisa.

A importância dos entrevistados e entrevistadas deixou o meu agradecimento por dedicarem um tempo do seu dia para as entrevistas e, sem dúvida, um agradecimento especial ao Flávio “Itajubá” pelas ricas contribuições para a pesquisa.

Os meus agradecimentos são estendidos aos meus guias e ao Povo da Rua por proteger e abrir os meus caminhos.

Por fim, agradeço a Capes pelo financiamento da minha pesquisa, a UNIFEI e ao PPG-DTECS por proporcionar essa formação na minha carreira acadêmica.

*O otimista é um tolo. O pessimista, um chato. Bom mesmo é ser um realista esperançoso.*

*Ariano Suassuna*

## RESUMO

É no campo da cultura brasileira que se revela a riqueza e o desenvolvimento do maracatu de baque virado com suas danças, cantos, fantasias, orquestra de percussão, bem como a construção da identidade marcada por dinâmicas sociais e políticas. Imerso na orquestra de percussão a presente pesquisa ressalta os tambores, instrumento de percussão com corpo de madeira, peles de couro animal, aros de madeira e afinado com amarração de cordas, e a figura do construtor de tambor com saberes e práticas tecnológicas que realiza a confecção e manutenção dos tambores do maracatu de baque virado. O olhar para o artefato e o construtor de tambor são importantes para a produção acadêmica diante da escassez de trabalhos acadêmicos que explorem essa temática dentro do âmbito dos maracatus. Esse tambor caracteriza-se como um artefato tecnológico envolvendo uma multiplicidade de elementos humanos e não-humanos revelados pelas controvérsias sociotécnicas, que tecem uma complexa rede de mediadores e intermediários. A metodologia dessa pesquisa que busca revelar a construção dos tambores, sonoridades, processos tecnológicos e geração de renda sustentadas na teoria Ator-Rede, por meio das entrevistas abertas e semiestruturadas, com o recurso da Cartografia de Controvérsias e dos Oligóptica-Maps. Os resultados dessa pesquisa revelam a fragilidade do setor cultural devido à crise sanitária da Covid-19, gerando uma série de afetações para a fabricação do artefato, com o aumento de preços nos materiais, a paralisação do setor cultural, a complexa rede do construtor de tambor com os movimentos de agregação e (re) agregação de atores e a lei Aldir Blanc injetando fôlego no setor cultural. É descrita as estratégias utilizadas para o construtor de tambor durante a pandemia da Covid-19 na fabricação do tambor (meu primeiro instrumento), o serviço na marcenaria do Toninho e, recentemente, a retomada do setor cultural com as oficinas de maracatu e a produção de tambores para os maracatuzeiros. A partir desses resultados foram elaborados os Oligóptica-Maps permitindo uma imersão nas controvérsias das redes reveladas na pesquisa. Conclui-se com essa pesquisa a diversidade de elementos na fabricação do artefato, a criatividade no saber-fazer do construtor de tambor com suas tecnologias e a capacidade de geração de renda com os artefatos.

**Palavras chave:** Maracatu; Tambor; Construtor; Teoria Ator-Rede; Cartografia de Controvérsias; Geração de renda.

## ABSTRACT

It is in the field of Brazilian culture that the richness and development of maracatu de baque virado is revealed with its dances, songs, costumes, percussion orchestra, as well as the construction of an identity marked by social and political dynamics. Immersed in the percussion orchestra, this research emphasizes the drums, a percussion instrument with a wooden body, animal leather skins, wooden hoops and tuned with strings, and the figure of the drum builder with knowledge and technological practices that performs the manufacture and maintenance of the baque virado maracatu drums. The look at the artifact and the drum builder are important for academic production given the scarcity of academic works that explore this theme within the scope of maracatus. This drum is characterized as a technological artifact involving a multiplicity of human and non-human elements revealed by sociotechnical controversies, which weave a complex network of mediators and intermediaries. The methodology of this research that seeks to reveal the construction of drums, sounds, technological processes and income generation supported by the Actor-Network theory, through open and semi-structured interviews, with the resource of Cartography of Controversies and Oligóptico-Maps. The results of this research reveal the fragility of the cultural sector due to the health crisis of Covid-19, generating a series of affectations for the manufacture of the artifact, with the increase in prices of materials, the stoppage of the cultural sector, the complex network of the constructor of drum with the movements of aggregation and (re)aggregation of actors and the Aldir Blanc law injecting breath into the cultural sector. It describes the strategies used by the drum builder during the Covid-19 pandemic in the manufacture of the drum (my first instrument), the service at Toninho's joinery and, recently, the resumption of the cultural sector with maracatu workshops and production of drums for maracatuzeiros. From these results, the Oligopticon-Maps were elaborated allowing an immersion in the controversies of the networks revealed in the research. This research concludes with the diversity of elements in the manufacture of the artifact, the creativity in the know-how of the drum builder with his technologies and the ability to generate income with the artifacts..

**Keywords:** Maracatu; Tailor; Lutier; Actor-Network Theory; Cartography of Controversies; Income generation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapeamento dos Maracatus. ....	18
Figura 2. Mestre Fabinho da Nação Estrela Brilhante de Recife com o tambor que reverencia o Mestre Cangaruçu. ....	19
Figura 3 – Organograma. ....	30
Figura 4 Carlos Julião. “Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis”, c. 1776. ....	33
Figura 5 - Maracatu Leão Coroado. ....	35
Figura 6 - Maracatu Porto Rico. ....	35
Figura 7 - Ilustração feita pelo FI - Bojo do tambor - Foto retirado da rede social do FI. ....	45
Figura 8 - Molde para a confecção do corpo dos tambores. ....	46
Figura 9- Serra tico-tico. ....	47
Figura 10 - Tambor de Palmeira – Bojo/Corpo - Foto retirado da rede social do FI. ....	48
Figura 11 - Tambor de Compensado. ....	49
Figura 12- Composição do tambor de compensado. ....	50
Figura 13- Tambor de Palmeira Imperial. ....	51
Figura 14 - Tambor de Macaíba. ....	52
Figura 15 - Tambor de Barril ou Barrica – posição vertical. ....	53
Figura 16 - Tambor de Barril ou Barrica - posição horizontal. ....	53
Figura 17 - Inventário dos actantes nos tambores. ....	55
Figura 18 - Galpão 1 do Flávio "Itajubá". ....	63
Figura 19 - Galpão 2 do Flávio "Itajubá". ....	64
Figura 20 - Oligpticon Maps - Composição do artefato. ....	95
Figura 21 - Rede do Tambor 1. ....	96
Figura 22- Rede Meu Primeiro Instrumento. ....	98
Figura 23 – Meu primeiro instrumento. ....	99
Figura 24- Marca Flávio Itajubá      Figura 25 - Logotipo. ....	102
Figura 26 - Batedor de bumbo duplo com bacalhau. ....	104
Figura 27 - Tambor com a técnica de pontilhismo. ....	106
Figura 28 – Tambor de Palmeira Imperial                      Figura 29 - Caixa do Divino com marchetaria. ....	112
Figura 30 - Davul. ....	117
Figura 31 - Alfaias do grupo Rasgacêro. ....	118
Figura 32- Zabumba do grupo Rasgacêro. ....	119
Figura 33 - Tambor com a técnica de estêncil. ....	121
Figura 34- OM-3 rede das entrevistas. ....	122

## LISTA DE SIGLAS

ANT - Actor-Network Theory

AT – Atratores

CTS – Ciência, Tecnologia e Sociedade

ESCT – Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia

EM – Estados Magmáticos

FI – Flávio “Itajubá”

MC – Movimentos em Cristalização

OM – Oligopticon Maps

PPG – DTecS - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade

TAR – Teoria Ator-Rede

TS – Tecnologias Sociais

UNIFEI - Universidade Federal de Itajubá

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
1.1	ABRINDO CAMINHOS .....	14
1.2	INCURSÃO NA TEMÁTICA.....	18
1.3	PROBLEMATIZAÇÃO .....	20
1.4	OBJETIVOS.....	21
1.5	PERCURSOS METODOLOGICOS - CORTEJOS .....	23
1.6	ORGANOGRAMA .....	30
	.....	30
<b>2</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>33</b>
2.1	MARACATU DE BAQUE VIRADO .....	33
2.2	TAMBORES DE MARACATU DE BAQUE VIRADO .....	43
2.3	PELAS MÃOS QUE FAZEM OS TAMBORES.....	58
<b>3</b>	<b>TEORIA ATOR-REDE.....</b>	<b>69</b>
<b>4</b>	<b>PERCURSOS ENTRE DESENVOLVIMENTOS E CULTURAS.....</b>	<b>80</b>
<b>5</b>	<b>RESULTADOS.....</b>	<b>92</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>124</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>127</b>
<b>8</b>	<b>PÊNDICE A – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR.....</b>	<b>136</b>
<b>9</b>	<b>APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR (Meu primeiro instrumento) .....</b>	<b>137</b>
<b>10</b>	<b>APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR NA OFICINA.....</b>	<b>138</b>
<b>11</b>	<b>APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM AS PESSOAS QUE POSSUEM O TAMBOR DE MARACATU DO FLÁVIO “ITAJUBÁ” .....</b>	<b>139</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como propósito transitar pelos saberes e fazeres do maracatu de baque virado, colocando o artefato tambor como eixo estruturante desse estudo. A partir das mãos do construtor de tambor de maracatu, a *ciência dos tambores*, que o processo de investigação contemplará as diversidades dos tambores do maracatu de baque virado, indo ao encontro das sonoridades, materialidades e imaterialidades dos tambores.

Esse estudo está fundamentado nas propostas desenvolvidas pelo grupo de pesquisa denominado Grupo de Ensino, Pesquisas e Extensão em Tecnologias e Ciência (GEPETEC) do Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade (PPG DtecS) da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI). Esse grupo de pesquisa vem desenvolvendo uma série de pesquisas desde 2014, com uma pluralidade de pesquisadores buscando a construção de um conhecimento interdisciplinar no entrelace dos campos da ciência, tecnologia, sociedade e construção de artefatos numa perspectiva da sociologia das associações.

O GEPETEC tem como alicerce epistemológico reflexões que perpassem as definições de uma ciência positivista, afim de alargar fronteiras para um conhecimento que não se esgote. Pelo entendimento do social como algo capaz de compor uma série de redes sociotécnicas que são associadas a actantes, sejam humanos e não-humanos, que produzem afetações em diferentes esferas do social.

E pela complexidade da construção dos tambores pretendo analisar as fabricações das alfaias e suas particularidades sonoras, em virtude de que cada grupo de maracatu desenvolve sua identidade com as alfaias, seja com diferentes madeiras, cordas, peles, acabamentos e afinações.

Com a presença do construtor de tambor esse cenário remodela os aspectos econômicos, tecnológicos e sociais ao desenvolver uma economia da cultura em contraste com as grandes indústrias de fabricação de instrumentos musicais.

No desenvolvimento dessa pesquisa temos como orientação a interdisciplinaridade, proposta pela Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) na Grande Área Multidisciplinar, realizando uma

travessia entre os saberes da Antropologia, Artesão, Desenvolvimento, Design, Economia da Cultura, Luthieria, Música e Sociologia ao analisar o objeto da presente pesquisa.

No campo da antropologia realizei uma incursão pelas produções acadêmicas que fazem uma leitura dos pesquisadores (as) dos maracatus através da perspectiva histórica até as transformações contemporâneas. Esse movimento fornece sustentação para escrever sobre o construtor de tambor dialogando e problematizando o seu saber-fazer com os campos do artesão, luthier e design.

A partir dessa compreensão realizei um esforço afim de buscar uma aproximação com a sociologia das associações, proposta pelo Bruno Latour, para revelar os elementos humanos e não-humanos formados pela rede do construtor de tambor. Percorrendo essas redes encontro a possibilidade de pensar o saber-fazer desse ator forjando novos caminhos para um desenvolvimento não hegemônico, com possibilidades de geração de renda e sociabilidades. É a cultura como transversalidade, como possibilidade de pensar uma economia da cultura. Por fim, as redes revelam a riqueza cultural expressa na diversidade musical dos participantes nas entrevistas.

## **1.1 ABRINDO CAMINHOS**

Nas experiências do universo acadêmico tive a oportunidade de vivenciar o maracatu de baque virado e *sentir o chão tremer* em um projeto de extensão realizado pela Universidade Federal de Alfenas – MG. Foi com o grupo *Muiraquitã* no ano de 2009 que tive minhas primeiras experiências conhecendo a história do maracatu e tocando os tambores, caixas, agbes, ganzás e gonguê no maracatu de baque virado.

Com o decorrer dos anos minha imersão nesse cenário foi cada vez mais intensa participando em uma série de eventos nos âmbitos nacionais e internacionais com o grupo. No campo cultural participei de projetos sociais, projetos de resgate das manifestações culturais no Sul de Minas Gerais e de construção de políticas culturais articuladas em congressos, conferências, conselhos e secretarias de cultura.

E nessa trajetória tenho a satisfação de coordenar o grupo de maracatu de baque virado, **Maracatu Mantiqueira**, fundado em 2014 com a finalidade de estudar e promover para a sociedade essa manifestação cultural. Vivenciando muitas trocas com os mestres e mestras da cultura popular vi de perto a *ciência dos tambores* de maracatu, onde aprendi o processo de construção e reparo de um tambor de compensado e, também, já me arrisquei na fabricação dos tambores maciços. Com os estudos desenvolvidos no grupo conseguimos contemplar mais manifestações culturais como: o jongo e o coco de roda.

Esses caminhos me levaram à Pernambuco, berço dos *maracatus* e *maracatuzeiros*, para escutar de perto as palavras dos mestres e mestras das *nações de maracatu de baque virado*, participar dos ensaios nas sedes e apresentações pelas ruas de Recife-PE. Foi uma experiência riquíssima poder passar um tempo com quem carrega na força dos braços essa cultura centenária.

O maracatu de baque virado é uma cultura popular pernambucana amplamente difundida no Brasil e em países do exterior, assim marcando sua relevância na história da música brasileira. É na batida dos tambores que os povos expressam novos significados e perspectivas às suas vivências.

Nesse estudo vou percorrer um caminho, que se inicia no Vale do Paraíba-SP, essa região tem seu marco na história do Brasil com participações importantes nas questões políticas, econômicas do país com as atividades dos bandeirantes nos séculos XVI e XVII, em seguida, com as atividades da cafeicultura-escravista no século XIX e, posteriormente, com o crescimento industrial e tecnológico. E no Vale do Paraíba que minha jornada começa nas cidades de Tremembé-SP onde reside o construtor de tambores e na cidade de Taubaté-SP onde está localizada a sua oficina.

A escolha desse construtor de tambores especificamente se faz pela história que ele construiu com o seu grupo de maracatu chamado Baque do Vale<sup>1</sup>, um dos grupos mais antigos da região sudeste e, posteriormente, o desenvolvimento do projeto chamado Cultura na Kombi<sup>2</sup>, criado com a proposta

---

<sup>1</sup> Ver mais: acesse as redes sociais do grupo Baque do Vale. Facebook: <https://pt-br.facebook.com/baquedovale> Instagram: <https://www.instagram.com/baquedovale/>

<sup>2</sup> Ver mais: acesse as redes sociais do grupo Cultura na Kombi. Facebook: <https://pt-br.facebook.com/CulturaNaKombi/> Instagram: <https://www.instagram.com/culturanakombi/>

de ser uma cultura itinerante que pudesse levar as manifestações populares para diferentes lugares. A sua importância em criar um intercâmbio com os mestres e mestras do maracatu de Recife e Igarassu com muitas oficinas e vivências promovidas pelo seu grupo e, também, pela inserção do cortejo do maracatu na Festa do Divino em São Luiz do Paraitinga-SP que traz os mestres de Recife para ministrar oficinas e *apitar/reger* o cortejo pelas ruas da cidade.

Como batuqueiro de maracatu meu encontro com construtor de tambores, o Flavio “Itajubá”, se fez a longos anos. Com ele tive uma rica experiência dentro do maracatu, participei de muitos aniversários do grupo Baque do Vale, toquei em arrastões com o grupo, inclusive no Festival Itajubense de Cultura e Arte (FICA) que era realizado em Itajubá-MG, conheci muito toques do maracatu e, sempre, tive a atenção e dedicação do Flavio “Itajubá” para me orientar nas construções e manutenções dos meus tambores e caixas do grupo que sou coordenador chamado Maracatu Mantiqueira<sup>3</sup>.

A atuação do Flavio “Itajubá” passou pelas instituições públicas como na instância de secretário de cultura da cidade de Taubaté-SP, órgão fundamental para a criação de políticas públicas e culturais na cidade.

Enfim, penso que a relevância dessa escolha pode ser justificada por diferentes pontos de vistas e, sem dúvidas, acredito que essa pesquisa possa contribuir com esse processo.

Em tempos atuais o maracatu de baque virado possui uma consistente produção acadêmica elaborada em diferentes instituições do país com dissertações, teses e artigos, mas com a perspectiva desse estudo foi um desafio encontrar trabalhos com essa orientação, evidenciando o construtor de tambor na temática do maracatu de baque virado. Diante disso essa pesquisa ganha relevância para compor essas produções acadêmicas.

Para além desse desafio, pesquisar as produções acadêmicas sobre o artefato tambor, a formação de suas redes com vínculos entre os atores humanos e não-humanos, suas afetações e suas redes sociotécnicas revelou uma escassez de material, no entanto, existem trabalhos acadêmicos que

---

<sup>3</sup> Ver mais: acesse as redes sociais do Maracatu Mantiqueira. Facebook: <https://www.facebook.com/maracatumantiqueira/>  
Instagram: <https://www.instagram.com/maracatumantiqueira/>

abordam esse artefato a partir de outras perspectivas, como por exemplo: os diferentes modos de tocar os tambores pelas nações de maracatu.

O arranjo dessa dissertação se faz pelos seguintes caminhos:

Com o *apito do mestre* para a abertura dos capítulos é o **maracatu**, buscando por entre linhas descrever um breve percurso histórico sobre essa manifestação cultural a fim revelar de onde vem o som do maracatu, conhecendo seus atores e atrizes, seu cortejo e seus personagens, sua complexa orquestra de percussão, os olhares dos estudiosos dessa manifestação, bem como as suas transformações e disputas sociais. E caminhando por entre reis, rainhas, mestres e batuqueiros estabelecem uma incursão pelas **origens** do tambor de maracatu de baque virado e pela genialidade dos construtores de tambor, em outras palavras, *a ciência dos tambores*.

Para seguir com as *toadas* dessa pesquisa, faço um encontro com a epistemologia da ANT ou Teoria Ator-Rede, atravessando os seus conceitos, implicações e desdobramentos. Em seguida elaboro os fundamentos da metodologia dessa pesquisa com os recursos da Cartografia de Controvérsias e os Oligopticon-Maps (OM) desenvolvidos por Lima (2016) e Veiga (2016) para observar e compreender a complexidade das redes sociotécnicas.

Com as *virações* dos tambores, ecoando nas diversas redes realizo a construção do campo teórico fundamentado nos conceitos de desenvolvimentos e culturas, construindo uma narrativa que atravessa as perspectivas hegemônicas carregadas de elementos políticos e ideológicos para criar desfechos e discutir uma economia gerada em outras plataformas, de outro modo, uma economia da cultura.

Por fim, a *convenções* que se segue nos leva para as saídas de campo e as estratégias elaboradas para a sua incursão em um cenário pandêmico com restrições sanitárias. Percorrer os rastros, compor e mapear a rede dos tambores exigiu diferentes estratégias e posicionamentos no decorrer dessa pesquisa.

E o *apito do mestre* são as minhas considerações finais elaboradas de uma maneira que não parem de ecoar os tambores, mas sim que o *arrasto* me leve para mais *cortejos* nessa travessia acadêmica.

## 1.2 INCURSÃO NA TEMÁTICA

A proposta dessa pesquisa tem como eixo central o tambor de maracatu de baque virado, originário das Nações de Maracatu de Baque Virado no estado de Pernambuco. É nessa rica e complexa manifestação cultural brasileira que esse estudo está circunscrito. É de extrema importância estabelecer a diferenciação entre os maracatus existentes, que são: os de baque virado e os de baque solto, nessa pesquisa estou inserido no contexto dos maracatus de baque virado, tema em que dedico um capítulo dessa dissertação.

Por uma perspectiva histórica o maracatu de baque virado apresenta muitas estratégias políticas, econômicas e sociais nas suas disputas que permitem a criação do cenário que conhecemos atualmente. Os *maracatuzeiros* desenvolveram sua cultura que alcançou diversos cantos do mundo como pode ser visto na imagem a seguir.

Figura 1. Mapeamento dos Maracatus.



Fonte: maracatuteca.com.br

A partir do saber-fazer dessa cultura com o artefato, tambor, busco descrever pelas mãos do construtor de tambor a *ciência dos tambores*, as relações entre o artesanato e a tecnologia, revelando os elementos humanos e não-

humanos implícitos nas composições das redes fundamentada na sociologia das associações da Actor-Network Theory (ANT).

Os estudos sobre os *maracatus* apresentam uma vasta e rica produção acadêmica, no entanto, com o olhar que essa pesquisa propõe foi encontrada poucas referências. Dessa forma é adota-se a estratégia de buscar esse conhecimento sobre o construtor de tambor em vídeos - tutoriais na plataforma do YouTube - vivências com mestres, mestras e construtores de tambores.

A construção desse artefato revela a diversidade de materiais para a sua composição, sejam madeiras de compensado, madeiras maciças e/ou barricas (tonéis que serviam de armazenamento de bebidas). E determinados tambores trazem consigo uma representação imaterial quando são dedicados a entidades africanas vinculadas as nações, conforme mostra a imagem a seguir do Mestre Fabio, da Nação Estrela Brilhante de Recife que por mais de vinte anos carregou esse tambor que veio da Nação Leão Coroado, época que participava com o mestre Luiz de França, esse tambor é sagrado faz reverência ao Mestre da Percussão da Nação chamado Mestre Cangaruçu.

Figura 2. Mestre Fabinho da Nação Estrela Brilhante de Recife com o tambor que reverencia o Mestre Cangaruçu.



Fonte: página do Mestre Fabinho no Instagram.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Disponível em: < [https://www.instagram.com/mestre\\_fabio\\_fabinho/](https://www.instagram.com/mestre_fabio_fabinho/) >. Acesso em 5 de junho de 2022

Diante dessas significações do artefato torna-se importante como os percussionistas compreendem e se relacionam com esse artefato, visto que sua composição diversificada permite seu uso pelas mais diferentes formas. Como afirma Filho (2016, p. 35) “seres humanos, projetam, constroem e consomem objetos e assim atribuem significado, segundo nossas próprias experiências pessoais ou coletivas”.

### 1.3 PROBLEMATIZAÇÃO

Com a premissa de pensar uma pesquisa interdisciplinar entrelaçando essas temáticas para atravessar algumas barreiras dos paradigmas das ciências disciplinares como coloca Raynaut e Zanoni (2011) sobre um dos maiores obstáculos nos projetos interdisciplinares encontra-se em enfrentar as dificuldades teóricas ou metodológicas e, principalmente, a inflexibilidade institucional, que impedem o alargamento e a superação das margens disciplinares dos conhecimentos científicos, o desafio estabelecido aqui é promover os diálogos pelas mais distintas perspectivas.

Diante disso como problematizar a proposta de uma pesquisa interdisciplinar? É por meio de um esforço intelectual que pretendo percorrer um caminho a desenvolver um pensamento complexo na elaboração dessa dissertação. Como Paul (2013) afirma:

“É complexo aquilo que, através e além desses quatro olhares possíveis que são o ponto de vista biológico e meio ambiental natural, o ponto de vista sociocultural, o ponto de vista psicológico e o ponto de vista sacral, desemboca em sua dinâmica relacional, suas ligações e suas rupturas, explícitas ou implícitas, objetivas e subjetivas. Esse modo de proceder tece ao mesmo tempo a estrutura e a relação complexa e total do fenômeno vital, estruturas e relações que se tornam significativas do processo ontogenético e antropofomador” (PAUL, 2013, p.80).

A partir dessa compreensão com o “cruzamento de olhares científicos distintos sobre uma mesma realidade empírica” (RAYNAUT E ZANONI; 2011, p. 155). E buscando a construção de uma ciência pautada nas críticas que Dagnino faz sobre a ciência quando argumenta que “a ciência não se pergunta nada que não caiba dentro dos limites de sua sociedade” (DAGNINO, 2014, p. 485), para

que nessa pesquisa possa (re)pensar a construção teórico/metodológica de uma pesquisa interdisciplinar.

Essa sustentação promove o percurso no campo da manifestação cultural, maracatu de baque virado, e se propõe responder a seguinte pergunta: “Quais são as redes sociotécnicas formadas pelo artefato e o construtor de tambor?”

Demarcada a pergunta problema dessa dissertação é preciso desdobrar as problematizações que incidem sobre o artefato e o construtor de tambor.

Pesquisar o artefato, é criar a possibilidade de rastrear a diversidade dos elementos (humanos e não-humanos) que compõem o tambor de maracatu de baque virado, é revelar os agenciamentos que afetam a construção desse artefato e as redes que se formam.

O percurso nas redes do construtor de tambor remete as escolhas que ele faz para construir a sua oficina, sua rede de fornecedores, seus clientes, suas experimentações com tecnologias (saber-fazer) e suas estratégias para enfrentamento de cenários com a pandemia da Covid-19.

Com o desenvolvimento da pesquisa esses questionamentos foram direcionando a construção teórico-prática dessa pesquisa, como escreve Lima (2016) “permitiram aprender o quanto mais se pode perguntar sobre aquilo que ainda não se sabe”.

#### 1.4 OBJETIVOS

A partir dessa problematização foram elaborados os objetivos da pesquisa que são vinculadas a fundamentação teórica da ANT, como **objetivo geral**, descrever a construção dos tambores e suas sonoridades a partir das controvérsias sobre o artefato dentro das redes.

No que se refere aos objetivos específicos, destacam-se:

1. Revelar as tecnologias envolvidas no processo de construção de tambores e sua relação com as sonoridades;
2. Descrever as redes de associações entre atores humanos e não-humanos envolvidos na construção do artefato (tambor);

Para a elaboração do objetivo (1.) dessa pesquisa busco realizar uma imersão nas oficinas e nas tecnologias que o construtor de tambor faz uso para

revelar e descrever os processos de construção dos tambores, passando pela escolha das madeiras para o corpo e/ou bojo do tambor, as madeiras para os aros, as formas como são cortadas as madeiras, assim como o processo de envergar as madeiras, as peles e o processo de empachá-las, as cordas e seus efeitos na afinação e conservação do tambor, os acabamentos feitos com marchetaria, stencil, pontilhismo, e como esses elementos geram afetações na sonoridade do tambor de maracatu.

Com esse passo inicial no objetivo (1.) insiro a possibilidade de ir ao encontro das pessoas que compraram ou ganharam esse tambor para descrever as percepções dessas pessoas sobre as sonoridades do tambor e revelar como elas utilizam o tambor, se apropriando para usar nos grupos de maracatu, grupos percussivos, dentre outros - e descrevendo as suas especificidades, em outras palavras, revelar as afetações entre o artefato – tambor – e o instrumentista.

Em relação ao objetivo (2.) com a sustentação da Teoria Ator-Rede por meio de um processo gradativo descrever as redes que o artefato – tambor – compõem compreendendo diferentes actantes com elementos humanos e não-humanos no social. Tendo como ponto de partida as entrevistas abertas com o construtor de tambor para iniciar o processo de (re)composição da rede que o artefato vai construindo em sua complexidade. Nessa etapa o percurso abrange as transformações causadas em um período marcado pela pandemia da Covid-19, seria possível questionar se as redes que o construtor de tambor havia estabelecido para a fabricação dos tambores continuaram as mesmas no período da pandemia ou foram necessárias estratégias para transpor desafios e formar novas redes, novas associações e vínculos entre atores humanos e não-humanos para a permanência de seu trabalho como construtor de tambor.

A partir da Cartografia de Controvérsias, essa ferramenta permite rastrear as controvérsias reveladas nas redes do construtor de tambor, e por fim, construir os Oligopticon-Maps para ampliar a compreensão dos processos de estabilidades das redes, essa ferramenta foi desenvolvida pela pesquisadora Camila Lorichio Veiga e pelo pesquisador Douglas dos Santos Lemos Lima, integrantes do grupo de estudo GEPETEC do PPG-DtecS.

Com esses objetivos estabelecidos, a pesquisa torna-se pertinente ao buscar compreensões sobre uma peça fundamental presente, na maioria dos casos, nos grupos de maracatu de baque virado que é o construtor de tambores.

E a relevância em ter um olhar que permita revelar a riqueza desse ator que perpassa as fronteiras entre o local e o global, bem como as particularidades que permitem a criação do que chamo nesse trabalho de *ciência dos tambores*.

### 1.5 PERCURSOS METODOLOGICOS - CORTEJOS

A construção da metodologia dessa pesquisa tem como princípio norteador a proposta do grupo de estudo GEPETEC e a linha de pesquisa desenvolvida pelo orientador dessa pesquisa, o Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup>. Adilson da Silva Mello, assim como as contribuições teóricas ministradas nas disciplinas do PPG-DtecS pelo referido professor.

E para enriquecer esse estudo foi realizado uma pesquisa com a finalidade de elaborar esse levantamento de dados nas bases de dados do Periódico Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Scielo (ScientificElectronic Library Online) e Repositórios Acadêmicos da UFPE, USP, UFF, UFBA, UFRGS, UFPR com as palavras-chave Maracatu “Nação; Baque Virado; Grupos Percussivos; Cultura Negra; Cultura Popular; Desenvolvimento Local, Luthier” e livros publicados sobre o maracatu de baque virado que contribuem para a compreensão dinâmica dessa manifestação cultural numa perspectiva histórica.

Em um momento posterior, foi realizada a leitura e análise dos materiais que contribuíram para a elaboração da metodologia dessa pesquisa, em outras palavras, por quais caminhos será o *cortejo* dessa pesquisa.

O Estado da Arte, como um princípio norteador, possibilita a elaboração a partir do levantamento bibliográfico da metodologia da pesquisa. Esse recurso metodológico é segundo Ferreira (2002) “o desafio de mapear e de discutir uma certa produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento”.

Dentro desse processo de Estado da Arte, destaco alguns trabalhos que enriqueceram a metodologia desse estudo, sendo:

**“Entre Atos, Rastros E Marcas: Cartografias e Controvérsias sobre Design e Artesanato”** escrita pelo Douglas de Santos Lemos Lima, a partir da interdisciplinaridade o estudo se propõe a investigar as tensões entre Design e Artesanato a partir da metodologia de Cartografias de Controvérsias e o desenvolvimento da ferramenta Oligopticon-Maps.

**“Design, Teoria Ator-Rede e Artesanato:** Estudo da Inserção de Designers em um Contexto Artesanal Utilizando a Cartografia de Controvérsias” escrita pela Camila Loricchio Veiga com a premissa de refletir sobre a inserção do designer no campo artesanal fundamentado na Teoria Ator-Rede com o recurso da Cartografia de Controvérsias e com a elaboração do Oligopticon-Maps para revelar os movimentos das redes mapeadas.

**“As Redes da Viola Caipira Artesanal de um Luthier do Sul de Minas Gerais”** escrito por Matheus Siqueira de Lima com a finalidade de mapear as redes de atores do artefato – viola caipira artesanal – tendo como partida metodológica a Teoria Ator-Rede (TAR) para analisar o artefato sociotécnico e as afetações dos atores humanos e não-humanos.

**“Tecnologias Sociais e Interdisciplinaridade na Produção Artesã:** Afetações e Artefatos em Estudos Sociotécnicos, Design e Engenharia de Materiais’ escrita pela Bianca Siqueira Martins Domingos como princípio metodológico a Teoria Ator-Rede (TAR) afim de elaborar um entrelace entre os campos da tecnologia social e o design.

**“Desenvolvimento, Cultura E Território: O Doce Pé De Moleque Em Piranguinho/MG – Entre Os Saberes E O Artefato”** escrita por Lucas Inácio Rodrigues que constrói sua metodologia a partir de pesquisas de campo com entrevistas, registros fotográficos e de imagens, com documentos oficiais e públicos para elaborar a Cartografia de Controvérsias sobre o artefato – pé de moleque – na interlocução com os campos do desenvolvimento e cultura.

**“Maracatu e Maracatuzeiros:** Desconstruindo Certezas, Batendo Alfayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930-1945” escrita pelo Prof.º Dr.º Ivaldo Marciano de França Lima constrói uma análise do maracatu de baque virado por uma perspectiva histórica e traz contribuições elucidativas sobre o artefato – tambor de maracatu de baque virado -.

**“Rainhas, mestres e tambores:** gênero, corpo e artefatos no maracatu nação pernambucano” escrita por Jailma Maria Oliveira com a proposta de investigar as relações de gênero nos maracatu-nação, analisando a construção das identidades dos homens e mulheres e as implicações nas performances com os instrumentos do maracatu-nação.

**“Sinfonia de tambores:** comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco” escrita por Lady Selma Ferreira Albernaz e Jailma Maria

Oliveira que apresentam uma imersão na “qualidade” e “quantidade” sonora presente nos grupos de maracatu, investigando as dinâmicas da orquestra de tambores dos maracatus, seus toques, timbres, aprendizados e particularidades das nações de maracatu.

**“Diálogo de Negros, Monólogo de Brancos:** Transformações e Apropriações Musicais no Maracatu de Baque Virado” escrita por Ernesto Ignácio de Carvalho com a proposta metodológica etnográfica e da etnomusicologia investiga as dinâmicas do maracatu de baque virado a partir das suas transformações, fetichização e canibalização pela inserção da classe média nessa manifestação cultural.

**“INRC do Maracatu Nação:** Inventário Nacional de Referências Culturais” desenvolvido pelo IPHAN tendo a Isabel Cristina Martins Guillen como coordenadora de pesquisa e redatora do texto final, com a rica contribuição de uma vasta equipe que permitiu elaborar uma obra que perpassa as muitas temáticas do maracatu-nação, a tradição, a orquestra dos tambores, o carnaval, a espetacularização, a religião e o sagrado, dentre outros.

**“Desenvolvimento ou Pós-Desenvolvimento?** Des-envolvimento e Noflay!” escrita por Rogério Roque Amaro com a premissa de investigar as narrativas que contribuíram para a construção do conceito de desenvolvimento ao longo do tempo, revelando críticas, reflexões e percorrendo um caminho com o propósito de elaborar o “des-envolvimento” a partir de narrativas contra hegemônicas.

**“Tradições Populares e Resistências Culturais:** Políticas Públicas em Perspectiva Comparada escrita por Adalberto Silva Santos que faz uma investigação sobre a cultura na encruzilhada racional econômico-administrativa moderna com a possibilidade de construir caminhos em que a cultura seja a estratégia de desenvolvimento nas comunidades imaginadas.

**“Observatório de Desenvolvimento e Cultura no Sul de Minas Gerais”** que consiste no relatório final de um projeto financiado pela FAPEMIG que traz uma enorme contribuição na encruzilhada dos campos desenvolvimento e cultura, lançando elementos fundamentais para a compreensão e elaboração do conceito de Economia da Cultura.

**“Tecnologia Social:** Contribuições conceituais e metodológicas” escrita por Renato Dagnino versa sobre a Tecnologia Capitalista e a Tecnologia Social

tece críticas e pensa possibilidades no entrelace entre da Tecnologia Social e Economia Solidária.

“**CTS** – Ciência tecnologia sociedade e a produção de conhecimento na universidade” uma obra organizada por Ricardo T. Neder que compreende uma série de artigos que transitam pelos questionamentos sobre a educação diante da introjeção dos conhecimentos sociotécnicos da C&T.

“**Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia” se trata de mais uma obra organizada por Ricardo T. Neder contendo uma coletânea de artigos do Feenberg discutindo as implicações de ciência e tecnologia na sociedade, as escolhas tecnológicas e a construção dos artefatos.

Com esses pilares epistêmicos metodológicos circunscritos, o caminho a seguir se faz pela pertinência de traçar estratégias para as saídas de campo que contém um elemento não-humano que é a circulação do vírus Sars-Covid19.

Pensando nas primeiras aproximações com o construtor de tambor no começo do segundo semestre de 2021 com a finalidade de estabelecer um vínculo com ele para o transcorrer da pesquisa e fazer as “costuras” necessárias para o fechamento da pesquisa foi feita a escolha de utilizar o recurso digital, Google Meet e chamadas de vídeo pelo aplicativo de whatsapp, para essas entrevistas. As entrevistas são estruturadas a partir da perspectiva proposta pelo Latour (2012) com a teoria Ator-Rede para seguir os rastros dos actantes, revelar as afetações e controvérsias na composição das redes. Com o construtor de tambor são realizadas entrevistas de forma aberta de modo que favoreça o máximo de detalhes sobre a *ciência dos tambores* e as redes sociotécnicas formadas pelo artefato.

As entrevistas para compor a rede do construtor de tambor tem como princípio o modelo semiestruturado com a finalidade de manter em destaque a especificidade da temática que compõem a pesquisa. Os entrevistados irão integrar a pesquisa conforme o envolvimento com a rede construída pelo construtor a partir das entrevistas iniciais e da sua rede de clientes encontradas no seu perfil profissional do instagram denominada “Flávio Itajubá instrumentos” e no facebook chamado “Flávio Itajubá – Instrumentos Artesanais”.

Para fundamentar essas imersões à campo realizo uma aproximação com a metodologia denominada bola de neve ou “snowball”, conforme Baldin e

Munhoz (2011) “é uma técnica de amostragem que utiliza cadeias de referência, uma espécie de rede.”

Segundo Vinuto (2014) essa técnica de amostragem caracteriza-se como uma amostra não probabilística, significando a inviabilidade de estabelecer a probabilidade dos participantes da pesquisa. E para a sua aplicabilidade, são elaborados os seguintes caminhos:

1. Localização das *sementes*: processo de levantamento de informações com a finalidade de aproximar da população pesquisada;
2. Ampliação da rede: nessa fase as pessoas indicadas pelas *sementes*, expandem as associações ao recomendarem outras pessoas que pertencem a sua rede particular, e assim, com novos informantes o tear dessa rede ganha novos contornos na amostra podendo ser ampliada conforme os objetivos do pesquisador;
3. Saturação: a construção da rede a partir dos nomes revelados não contribuem com novas informações, ou seja, inicia-se um momento que as informações se repetem.

Esse recurso metodológico fornece sustentação para a saída de campo e o estabelecimento dos primeiros contatos com o construtor de tambor e a rede de pessoas que são formadas por ele e pelo tambor de maracatu.

A complexidade metodológica para rastrear e revelar as redes é construída nas elaborações da Teoria Ator-Rede, segundo Latour (2012) “boa parte do trabalho de campo dos estudiosos da ANT foi dedicada a suscitar essas ocasiões”, sendo elas:

- Controvérsias Sociotécnicas: locais que os actantes agem por meio de ações sociais em toda sua complexidade;
- Mediadores: são as associações dos actantes capazes de transformar, distorcer, modificar o curso das ações, implicam transformação;
- Intermediários: são os actantes que possuem informações, mas não produzem transformações;

Frente ao cenário pandêmico da Covid-19, foi utilizado o Google Meet para as primeiras entrevistas com o construtor para estabelecer os vínculos e percursos que a pesquisa busca percorrer e compreender o atual momento vivenciado pelo construtor, e seguida, foram iniciadas as entrevistas com os

demais participantes da pesquisa. As entrevistas realizadas com o construtor possuem a finalidade de descrever os materiais utilizados para a confecção das alfaias, descrever os processos utilizados para a construção das alfaias, rastrear para quais pessoas e lugares as alfaias circulam na sociedade. As entrevistas serão registradas por: áudio, imagens e vídeos que, posteriormente, serão catalogados e armazenados em uma conta no GOOGLE DRIVE e em uma conta no YOUTUBE respeitando a privacidade das entrevistas. E o recurso, diário de bordo, para realizarmos uma imersão nas falas, posturas, desacordos e observações relevantes para a construção desse estudo.

De acordo com as possibilidades de encontros presenciais na situação pandêmica é planejado saídas de campo para o registro audiovisual das entrevistas e para a imersão nas oficinas, sendo uma do próprio construtor de tambor localizada em um complexo de galpões e oficinas concedidas pela prefeitura municipal de Taubaté-SP e, outra, do proprietário “Toninho” na cidade de Pindamonhangaba-SP que o construtor utiliza para realizar os cortes nas madeiras para a construção dos tambores.

Com esse alicerce teórico-metodológico o trajeto dessa pesquisa tem como ponto de partida a epistemologia desenvolvida pela Teoria Ator-Rede (TAR) para possibilitar a imersão no campo dos construtores de tambores de maracatu de baque virado, bem como as afetações em suas redes. Conforme Mello (2007) a Teoria Ator-Rede constrói-se a partir do entendimento que os seres humanos estabelecem uma rede social com o elemento humano e não-humano, proporcionado a análise da pluralidade de materiais heterogêneos vinculados em uma rede em constante movimento.

“A perspectiva das redes demanda uma metodologia que nos possibilite trabalhar entre a solidez dos fatos endurecidos e os fluxos – na dinâmica de construção e desconstrução de caixas-pretas. Isso requer que nos coloquemos em simetria no que tange ao estabelecimento de qualquer polaridade, discernindo o que está sendo mobilizado em cada argumento. No acompanhamento das controvérsias, precisamos atentar para a extensão da rede que é construída, ou seja, perceber que os actantes são sempre pontualizações de redes bem mais vastas e heterogêneas. Desse modo, pensamos que a análise das controvérsias pode nos ser uma ferramenta de singular importância para mapear as redes que articulam humanos e não-humanos” (NOBRE; PEDRO, 2010, p. 53).

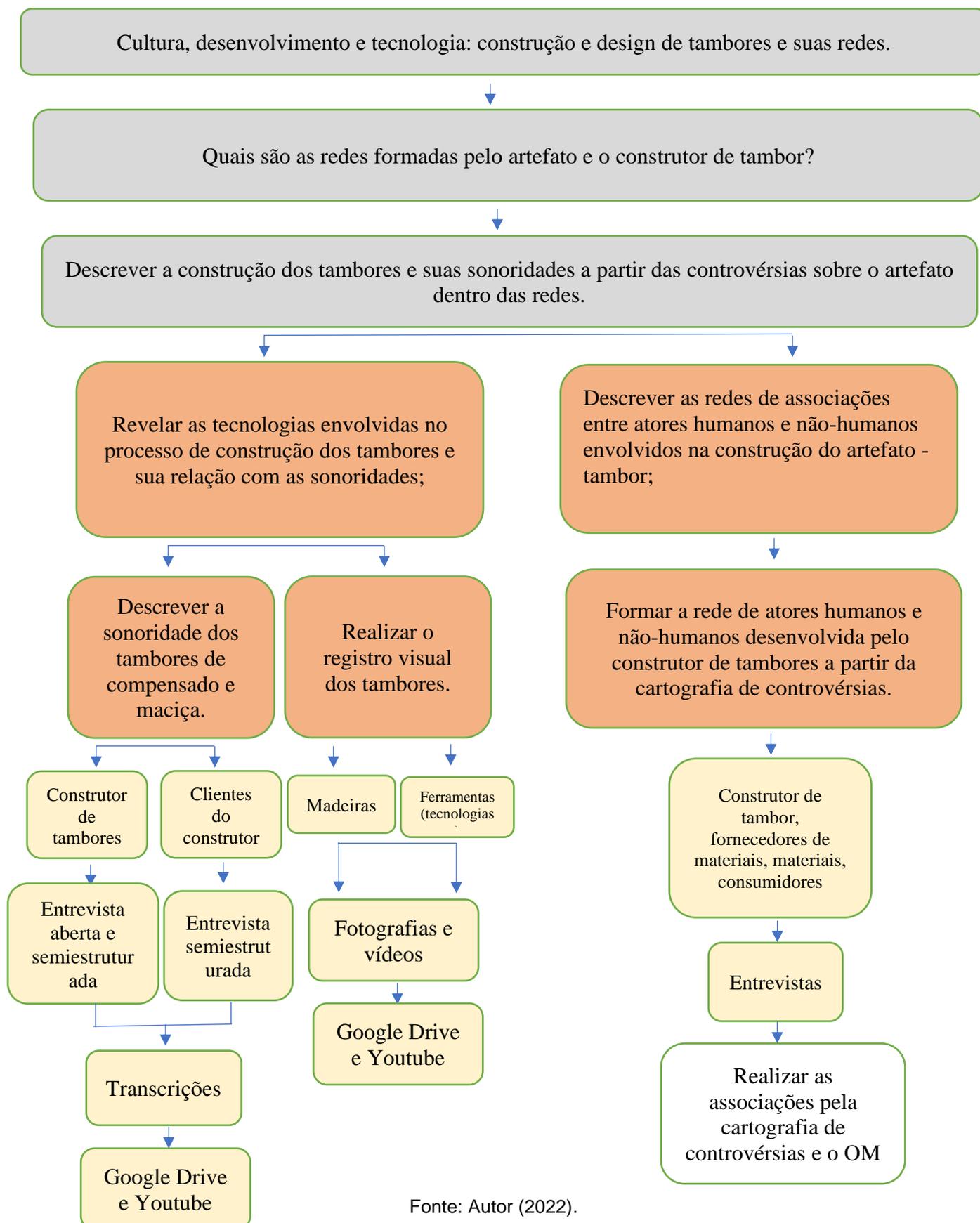
Com a perspectiva de instrumentalizar a ANT para o desenvolvimento da pesquisa, faz a escolha da Cartografia de Controvérsias (CC), segundo Siqueira

(2019) consiste em uma ferramenta significativa da ANT para descortinar mediações, visto que as relações e formações da rede se desenvolvem nas controvérsias das informações. De acordo com Veiga (2016) afirma que as controvérsias permitem o processo de elaboração das relações, em que o social é constituído e desconstituído, uma vez que não existe uma estabilização duradoura da rede. Identificam-se as controvérsias com a finalidade de identificar as associações e relações, compreender de que maneira o social se faz em um determinado momento da rede, anterior a sua transformação em caixas-pretas, fazendo o movimento em direção ao fundo da rede, assim dificultando a sua compreensão.

Conforme Nobre e Pedro (2010) afirmam que na análise das controvérsias que as condições, sejam formulas experimentais ou objetivas, são insuficientes frente as construções dadas pelos elementos humanos e não-humanos. São nas controvérsias entre conhecimentos e humanidades, natureza e sociedade que articulados procuram solucionar uma controvérsia advindas de pressões, acordos, interesses surgem “uma engenharia bastante heterogênea”.

## 1.6 ORGANOGRAMA

Figura 3 – Organograma.



Fonte: Autor (2022).

A elaboração desse organograma tem a finalidade de auxiliar na compreensão das premissas que sustentam essa pesquisa, vale destacar, que este organograma está sujeito a escolhas que possam ser modificadas ao longo das saídas à campo.

Com a definição do eixo estruturante da pesquisa e o estabelecimento das etapas a percorrer nessa pesquisa, o organograma permite visualizar a complexidade da pesquisa interdisciplinar fundamentada na teoria Ator-Rede e na Cartografia de Controvérsias

“Quando os nossos tambores zoou,  
E a dama do paço girou,  
Meu estandarte brilhou porque sou nação Nagô,  
Veem nação  
Estrela Brilhante a cantar,  
Bate forte os nossos tambores,  
Rufa caixa, mineiro e ganzá,  
Joentina, Erundina,  
Não deixa o tambor se calar ...”

**Nação Estrela Brilhante de Igarassu**

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

### 2.1 MARACATU DE BAQUE VIRADO

A escrita deste capítulo propõe um percurso que permite revelar as controvérsias sobre o surgimento dos maracatus, passando por pensadores, folcloristas, intelectuais e acadêmicos. Descrever as disputas, as tensões, os movimentos dos maracatus e maracatuzeiros, o baque virado e o baque solto, a fim de compreender as dimensões dessa temática

A travessia dessa pesquisa perpassa os saberes do maracatu de baque virado, umas das diversas manifestações culturais encontradas em nosso país que tem nas mãos de homens e mulheres negras o surgimento desse folguedo.

De acordo com Esteves (2020) amparado na historiografia oficial, a gênese dos maracatus estaria relacionada às cerimônias de Coroação de Reis do Congo, feitas por viajantes nos séculos XVIII e XIX.

Para rastrear o cerne dos maracatus Garcez (2013) ressalta os pesquisadores Arthur Ramos, Guerra Peixe e Katarina Real que vinculam as festas de Coroação dos Reis e Rainhas do Congo aos maracatus.

Nos estudos de Leonardo Dantas Silva (1999) é evidenciado a existência em Pernambuco das coroações dos Reis e Rainhas do Congo e Angola desde 10 de setembro de 1666. Em seus escritos é relatado as coroações Reais na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio do Recife documentadas no período de 1674.

Figura 4 Carlos Julião. “Coroação de uma rainha negra na Festa de Reis”, c. 1776.



Fonte: Documentos UFPR.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/upoimagens3.html>>. Acesso em: 01 de ago. 2021

Na obra *Maracatus no Recife* (1955) o pesquisador Cesar Guerra Peixe afirma que a mais remota notícia que se tem conhecimento sobre o maracatu é a do Padre Lino do Monte Carmelo Luna que menciona o Maracatu em 1867.

Diante dessa compreensão dos maracatus, conforme Real (1990) retoma os relatos de Henry Kostner (2005), Gilberto Freyre (2004) e Pereira da Costa (2005) que essas cerimônias de coroação tinham a finalidade colonialista, exercendo o controle dos negros, apresentando os elementos de um Auto dramático, seguidos de batuques e danças que posteriormente seria conhecida como maracatu.

Na obra *Danças Dramáticas no Brasil*, compilada por Oneyda Alvarenga após a morte do escritor em 1959, o poeta, escritor, crítico literário, etnólogo, folclorista e ensaísta brasileiro, Mario de Andrade compreende a palavra “Maracatu” pela perspectiva indígena gerando uma polêmica no meio intelectual da época. Em sua compreensão os Maracatus revelam uma herança africana, uma singularidade dos negros e classifica as danças em cerimoniais ameríndias e danças dramáticas.

O maracatu de baque virado é desenvolvido pela resistência da cultura negra, segundo Lima (2014), cultura negra é caracterizada pelas práticas e costumes realizados de modo comunitário, com modos, ofícios e saberes significativos para diversas pessoas, e de certo modo, esses grupos podem apresentar conflitos e controvérsias.

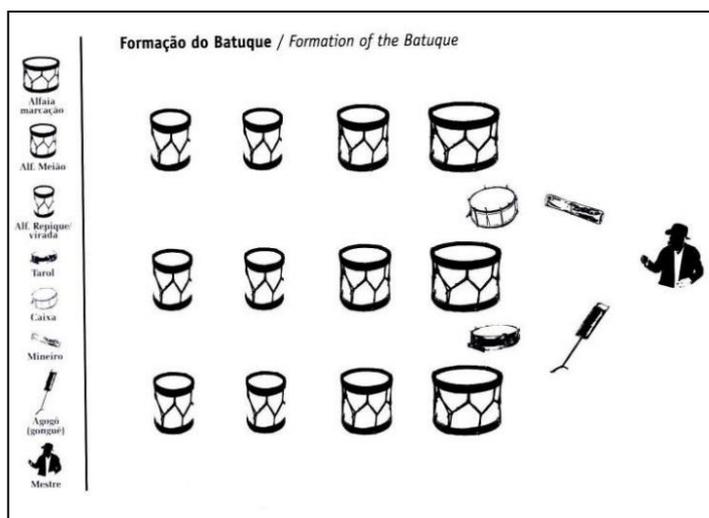
Segundo Lima (2014) o maracatu apresenta-se como uma manifestação cultural repleta de particularidades significativas. De acordo com Tsezanas (2010) as nações de maracatu desenvolvem os seus ritmos, danças, músicas, estruturas e referências, sendo reconhecido como uma manifestação cultural híbrida que contemplam elementos de culturas africanas, européias e indígenas.

O maracatu de baque virado segundo Lima (2014) compreende diversas características que são reveladas nas danças, cantos, fantasias e na composição da identidade musical que é representada por um mestre e sua orquestra de percussão composta por alfaias (os tambores), caixas, taróis, mineiros (espécie de ganzá) e gonguês (instrumento de ferro com uma campânula, percutida por um pedaço de madeira).

Na obra *O Som dos Tambores Silenciosos: Performance e Diáspora Africana nos Maracatus Nação de Pernambuco* escrita por Cunha (2009), o

pesquisador utiliza o recurso de imagens para ampliar a compreensão de como é organizada a orquestra de percussão dos maracatus publicada no livro *Batuque Book maracatu: baque virado e baque solto* de Santos e Resende (2005) que apresento em seguida:

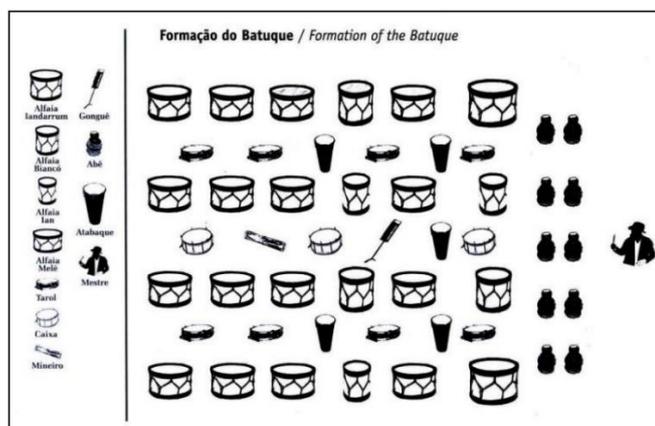
Figura 5 - Maracatu Leão Coroado.



Fonte: Santos e Resende (2005).

Na Figura 5 podemos ver o mestre do lado direito e na frente da orquestra percussiva do maracatu, com ganzá e um gonguê na sua frente, seguida por três fileiras de tambores que possuem uma caixa e um tarol entre as mesmas, e a hierarquia das alfais começando pelos tambores de marcação, seguido pelos tambores de meio e finalmente pelos tambores de repique/virada com suas respectivas funções.

Figura 6 - Maracatu Porto Rico.



Fonte: Santos e Resende (2005).

No que se refere a figura 6 podemos compreender a diferença na composição dessas duas nações de maracatu, iniciando a visualização pelo lado direito com a figura do mestre, seguida por duas fileiras de abê (totalizando dez abês), em seguida quatro fileiras de tambores com composições distintas entre os tambores landarrum, Biancó, Ian e Melê, entre os tambores temos duas fileiras compostas por taróis e atabaques e uma fileira central contendo caixa, atabaque, gonguê e ganzá/mineiro. Lembrando que essa visualização nos remete ao ano de 2005 e atualmente os maracatus podem apresentar novas configurações em suas orquestras percussivas.

Para investigar a origem dos instrumentos do maracatu de baque virado reitero uma passagem do IRNC do Maracatu Nação (2014):

“em sua origem, são confeccionados manualmente pelos seus executantes, tendo por matéria prima tronco de arvores, galhos, pele animal, flandres, chapas e varões de ferro fundido ou de aço, cordas de sisal, tripaanimal e sementes. Esses equipamentos permitem construir tambores talhados em madeira, as alfaias de macaíba; caixas e taróis; e os mineiros e gonguês. Segundo classificação sistemática de ordem eurocêntrica dos instrumentos musicais (organologia), tais instrumentos pertencem à categoria dos instrumentos de percussão, por seu som emergir das ações de bater ou sacudir no ato de tocá-los. Essa categoria é dividida entre a dos instrumentos da família dos membranofones, que têm seu som projetado em peles de animal ou sintéticas fixadas ao instrumento e afinadas pelo recurso de parafusos de afinação e cordas de afinação, como os caixas e taróis e os tambores de corda (alfaias). A outra categoria é a dos instrumentos da família dos idiofones, que têm seu som projetado pela articulação de seu corpo quando tangido ou quando sacudido, a exemplo do gonguê e do mineiro, respectivamente” (IRNC,2014, p. 55-56).

E o cortejo real conforme Oliveira (2022) são constituídos pelo rei, rainha, damas do paço que possuem responsabilidades de caráter religioso, em seguida, fazem parte o príncipe, princesa, vassallos, baianas, catirinas, porta-estandarte cada um com sua respectiva responsabilidade e relevância.

Os maracatus apresentam um aspecto pertinente em suas composições que são as diferenciações entre os maracatu-nação e os maracatus de baque virado.

“É necessário explicar que a utilização diferenciada de “maracatu de baque virado” e “maracatu-nação” pretende complexificar a aparente sinonímia dos termos. Digamos que as duas rubricas apontam numa mesma direção, mas que o contexto do uso varia levemente o significado que cobram. Assim, sinteticamente, “nação” aponta para um caráter um tanto restrito e enraizado na comunidade (social e religiosa) desse tipo de maracatu, de tal forma que é mais fácil que um

“para-maracatu” possa se considerar um maracatu de baque virado, mas não um maracatu-nação” (CARVALHO, 2007, p. 35).

Na obra *As Nações de Maracatu e os Grupos Percussivos: As Fronteiras Identitárias*, Lima (2014) investiga a profundidade do termo nação, em que aponta uma significação relativa as diversas manifestações culturais – maracatus, caboclinhos e bois – para designar as pessoas que participam dessas práticas culturais, assim como dos locais da sua origem, portanto as características específicas dos grupos representam a nação. E, por outro lado, nação está vinculado as pessoas inseridas nas religiões dos orixás, seja no xangô ou candomblé, assim entende-se que os terreiros formam as nações, permitindo uma associação entre vários terreiros, que compartilham práticas e saberes de origem “africana, como é o caso da nação nagô, no xangô pernambucano, ou queto, no candomblé baiano”. Percebe-se o caráter heterogêneo no maracatu, cada grupo ou nação pode abranger integrantes de distintas nações religiosas. E que compreensão dessa terminologia apresenta transformações entre os séculos XVIII e XX.

Como já foi abordado anteriormente os elementos pertencentes ao maracatu de baque virado, é preciso entender as características do maracatu de baque solto, segundo Cavalcanti (2020) surgida nos engenhos canavieiros das zonas rurais da Mata Norte Pernambucana, mantendo vínculo religioso com a tradição da Jurema e revelando a sua matriz indígena com a representação dos caboclos de lança, caboclo arreiamá, e demais componentes como: a corte real, a ala das baianas, a burrinha calu, o caçador e o casal Catita e Mateus. E com o mestre, contramestre e músicos, completam o cortejo.

Diante da importância secular faz-se necessário construir as bases do maracatu, seu contexto social, político e econômico, como afirma Carvalho (2007) em relação as circunstâncias históricas:

“Estruturam-se em função de processos dinâmicos tais como: a escravidão como problema fundamental da nação, o fim da escravidão; as sociedades de jurema mútua conhecidas como “nações” e as formas de adequação/resistência de seus membros à (des)ordem social; o desenvolvimento urbano e demográfico da cidade do Recife [...] à perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras; o significado historicamente variado do lugar da cultura popular afrodescendente; a situação histórica das religiões afro; o curso das opções de vida de seus praticantes, etc” (OLIVEIRA, 2007, p. 30).

Na dissertação de Lima (2006), *Maracatus e Maracatuzeiros*: descontruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias, realiza uma análise da genealogia do maracatu a partir de uma pesquisa do Pereira da Costa inscrita no trabalho *Folk – lore pernambucano*. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco de 1974, ao vincular o maracatu como um aliviador das dores do cativo na escravidão e a recordação de uma vida “onde desfrutavam da felicidade e liberdade” na África. Como descendentes de povos africanos, sua manifestação cultural simbolizam a herança do continente africano.

A partir de pesquisas acadêmicas com o propósito de revelar as pessoas que participavam do maracatu de baque virado, Guillen (2005) e Lima (2016) investigam o surgimento e a importância de pessoas como Dona Santa, rainha do maracatu nação Elefante, e Luiz de França, mestre do maracatu nação Leão Coroado.

Diante da riqueza produzida pelos folcloristas do maracatu existe uma lacuna a ser explorada e ressaltada que é o papel das mulheres nos maracatus, segundo Oliveira (2022):

Nas obras produzidas no final do século XIX até a metade do século XX, como Pereira da Costa e Mário Sette, Guerra-Peixe e Katarina Real, por exemplo, elas dificilmente aparecem. É bem verdade que poucos foram os relatos feitos acerca das nações de maracatu nesse período, o que dificulta saber, em que medida as mulheres foram tema de discussão por parte dos folcloristas nessa época (OLIVEIRA, 2022, p. 31).

A centralidade da mulher aparece na obra *Dona Santa, Rainha do Maracatu: Memória e Identidade no Recife*, Guillen (2008) por meio de uma escrita biográfica aponta as controvérsias, as memórias e os dados históricos sobre a Dona Santa, que após o seu falecimento a consagra como rainha dos maracatus e terreiros do Recife. A sua presença no Maracatu-Nação Elefante entre as décadas de 30 e 60 permitem a formação de muitos batuqueiros e o estabelecimento da cultura do maracatu, após o falecimento de seu marido – Vitorino - e diretor do Maracatu Elefante, Dona Santa, sem desconsiderar toda a sua subjetividade, assume a posição como rainha da nação, assim legitimando seu poder e autoridade diante dos maracatus, “o sucesso de Dona Santa é da responsabilidade de uma série de mediadores culturais, maracatuzeiros e a elite cultural da época, que a elevam a símbolo máximo da cultura popular pernambucana, bem como da própria rainha entre setores da elite, ampliando

seu poder e representação para além do Maracatu Elefante, sem deixar de atuar em benefício deste”. Souza (2015) afirma a existência da desigualdade na espacialidade no que consiste a temática dos gêneros no contexto dos Maracatus-Nação.

Afim de ampliar a reflexão diante dessa controvérsia nos dias atuais:

No seu caminhar pela encruzilhada, o contexto é articulado e operante fora do paradigma ocidental/colonial linear, evolutivo, universal/eurocêntrico e machista implementado e perpetuado ao longo dos séculos no Brasil. No entanto é comum vislumbrar esses valores dentro do maracatu, como por exemplo o machismo e a misoginia dentro das nações. Este fica claro quando observamos a luta de Mestra Joana e o Baque mulher, no combate e desvelamento desses comportamentos. No maracatu nação de baque virado há o caminho que leva a tentativa de romper com paradigmas modernos, contudo não os negando totalmente. (SILVA, 2018, p. 68).

Segundo Moreira e Spada (2021) na obra *O fim do Ministério da Cultura* realiza uma incursão sobre as construções das políticas culturais no Brasil indo ao encontro de nomes marcantes desse cenário com uma série de entrevistas. A Joana D’arc da Silva Cavalcante é um desses nomes, também conhecida como Mestra Joana Cavalcante e Yakekré Mãe Joana da Oxum, sendo a única mulher a liderar uma nação de maracatu em Recife-PE que tem o seguinte relato sobre a resistência ao protagonismo da mulher nos maracatus:

“Muita, muita resistência. Isso sempre foi uma barreira e infelizmente até continua sendo. A gente está em 2021 e nos deparamos [ainda] com vários absurdos que você nem queira imaginar dentro do maracatu.

Então o Baque Mulher nasceu como uma oportunidade de termos o nosso espaço, pra tocarmos sem olhares de reprovação. [Por]que a gente sabe que Maracatu é uma coisa que a mulher não podia tocar de jeito nenhum né? [Por]que era dito que mulher nasceu pra rodar a saia, e mesmo com as mulheres já sendo protagonistas dentro do Maracatu, ainda assim sempre era imposta que a mulher ficasse naquele seu “lugarzinho”. Aí quando as mulheres passaram a tocar nos Baque, no início era um espaço muito hostil, de reprovação de todos os tipos. Várias cenas deploráveis.” (MOREIRA; SPADA, 2021, p. 169).

Sobre a Mestra Joana, Santos (2017) reforça essa posição conquistada pela primeira vez por ela como coordenadora de uma nação de maracatu no Brasil atuando para a emancipação das mulheres negras e pobres a partir da escuta de suas dores e vivências com o acolhimento pelo afeto, sabedoria ancestral e enfrentamentos políticos por meio da cultura fazendo ser ouvida a

violência sofrida nos diferentes ambientes sociais e assim construindo uma rede que amplifique e fortaleça essas vozes.

Para retornar a temática das pessoas fundamentais na história do maracatu a presença do ator Luiz de França, personagem que vivenciou muitas disputas e conflitos com Dona Santa, e se tornou um forte representante na história do maracatu. Na obra *Em defesa da tradição: Luiz de França, mestre do maracatu-nação* Leão Coroadado, nas memórias de maracatuzeiros e maracatuzeiras, Lima (2016) afirma sobre Luiz de França que ele “soube construir para si uma performance que permitiu se inserir em uma sociedade hostil e cruel”. A sua figura confere as narrativas que defendem o autêntico e o tradicional dentro do contexto dos maracatus, além de carregar o simbolismo de sucessor de Dona Santa.

Pela perspectiva histórica percebe-se a marginalização dos maracatuzeiros e maracatuzeiras em Pernambuco e, conseqüentemente, a perseguição e repressão sofrida pela sociedade, conforme Silva (2018) afirma que os maracatus estão intimamente vinculados aos terreiros, ou xangôs como são mencionados em Pernambuco, são alvo de repressões desde o período da escravidão, assim como, estendendo essa represália em diferentes governos e seus sistemas político/administrativo/ideológicos.

“Apoiando-se em valores assentados nos terreiros, utilizando-se de estratégias outras de alianças e conflitos, maracatus e terreiros driblam a adversidade e se mantêm em atividade ao longo dos séculos. É evidente que muitos deixaram de existir, por diferentes motivações, no entanto, nunca houve um momento em que deixou de existir maracatus no carnaval, e a cena atual reverte totalmente essas projeções pessimistas em torno das culturas populares, mostrando como essas organizações, que poderíamos chamar por associação às nações de maracatu de quilombos, reinados, escolas negras, demonstram sua capacidade de articulação, administração de dissensos com Estado e outras instituições da sociedade” (SILVA, 2018, p. 54).

Pelas diferentes disputas que os maracatus atravessam, Guillen (2008) afirma que os maracatus-nação se posicionam como um fator de destaque na cultura pernambucana em tempos atuais pelo fato de sua inserção nos cenários musicais de Pernambuco, especificamente pela banda Chico Science e Nação Zumbi. Cabe ressaltar a importância dessa banda por várias perspectivas e, recentemente, foi considerada pela pesquisa do Jornal O Globo como o melhor

álbum feito no Brasil desde 1982, o álbum “Da Lama Ao Caos” lançado em 1994, trabalho de estreia da banda Chico Science e Nação Zumbi.

Por entre as viradas do maracatu em meados dos anos de 1990, segundo Silva (2018) o maracatu de baque virado com seus tambores ressoa por todo o Brasil e pelo mundo atraindo diferentes populações, dentre elas uma parcela de jovens vindo das classes médias urbanas, essa expansão permite aos mestres(as) e batuqueiros(as) criarem uma rede de trocas com diversos grupos de maracatu surgidos fora de Pernambuco. São nessas associações que recorro ao conceito de circularidade proposto por Carlo Ginzburg, segundo Mello e Junior (2006) esse termo revela “o entrecruzamento de culturas”.

Entre reis, rainhas, dama do paço, porta-estandarte, mestres, contra-mestres, de toda essa riqueza que o maracatu de baque virado construiu, para este trabalho volto o meu olhar para a presença do construtor de tambores, no entanto utilizarei o conceito de artesão e luthier, trazendo as suas controvérsias, para referenciar o trabalho. De início é necessário definir que o termo luthier está relacionado ao profissional que fabrica instrumentos de corda e os trabalhadores que constroem tambor são chamados de artesãos, construtores de instrumentos musicais ou construtores de tambores.

“O tambor, será o pai de todos os que  
transgridam a dor em desafios de festa e liberdade  
Sua benção, Ngoma, nosso pai tambor!  
Nós estamos no mundo para celebrá-lo!”

Luiz Antônio Simas

## 2.2 TAMBORES DE MARACATU DE BAQUE VIRADO

Para ecoar os sons dos tambores do maracatu de baque virado, a escrita das linhas que se seguem são fundamentadas nas produções acadêmicas sobre o tambor de maracatu de baque virado aproximando do saber-fazer do construtor de tambor pesquisado nesse estudo.

O cortejo, trajetória, desse subtítulo inicia ao rastrear o tambor, suas composições e tecnologias, em seguida, elaboro um inventário com os elementos humanos e não-humanos revelados nas redes da fabricação do tambor, por fim as afetações do artefato na complexidade dos maracatus.

Nos escritos de Guerra Peixe presentes no livro *Maracatus do Recife* (1980), investiga-se o nome “afalhas”, termo derivado da “faia” que compreende madeira de barris de vinho, vindos do Rio Grande do Sul que são utilizados para a composição dos bojos de dois zabumbas mais relevantes no toque.

Para investigar essas complexidades de denominações, Lima (2005) em seu trabalho *Maracatus-Nação: Resignificando Velhas Histórias* argumenta que bombo é uma palavra com origem itálica com o significado de “tambor de grandes proporções e sonoridade grave, percutido com macetas, tocado com as peles em posição vertical, e usado em bandas militares e orquestras”. Em busca da etimologia da palavra alfaia, em árabe encontramos o significado de móvel ou utensílio doméstico; E com a palavras zabumba sua origem é advinda do termo conguês bumba significando bombo. Essas palavras são utilizadas para nomear o mesmo instrumento percussivo do maracatu de baque virado que foi ressignificado na história dos maracatus.

No dossiê de *Maracatu Nação: Inventário de Referências Culturais – INRC do Maracatu Nação* (2014, p. 60.) é apresentado relatos dos mestres Antônio, do mestre Arlindo, do luthier Maureliano e outros batuqueiros, mencionam que o término do comércio marítimo com barris fez com que os maracatus descobrissem novos materiais e novas tecnologias para a construção dos tambores, assim como para a sua recuperação e manutenção.

Segundo Peixe (1980) em sua pesquisa com a *Nação Elefante* revela-se a utilização de instrumentos industrializados como as “caixas-de-guerra”, “tarol” por motivos financeiros, técnicos e o “bombo” característicos das bandas e orquestras de salão.

Pensar a prática da construção dos tambores na perspectiva latouriana nos leva à um caminho repleto de agenciamentos sociotécnico entre os elementos humanos e não-humanos provocando afetações no saber-fazer do construtor de tambor e no artefato, são essas complexidades que perseguirei nesse estudo.

O tambor/alfaia conforme Oliveira (2011) de origem artesanal tem o formato redondo que pode ser feito madeira de compensado ou com um tronco oco de macaíba, com peles de animal na parte superior e inferior, com a afinação feita por cordas de sisal envolvendo no sentido oblíquo o corpo do tambor e finalizada com um arco de madeira por onde passam as cordas.

A composição dos tambores segundo Peixe (1980) apresenta as seguintes características:

“Bôjo, arco, pele ou couro e cabinho, isto é, a corda. O bojo, de madeira, é preparado pelo tanoeiro [...] Todos os tambores levam num dos lados um orifício circular medindo cerca de um centímetro de diâmetro, cujo nome é suspiro, suspiração, vaculação ou vasculação. Os zabumbas marcante e meião, porém, levam dois orifícios. As peles do tarol e das caixas-de-guerra são de cabra; as do zabumbas-repiques, de bodes: as do marcante e meião, de bezerro [...] os arcos, em quantidade de quatro, são preparados pelo tanoeiro. Dois, aliás, têm de ser um pouco estreitos e baixo; os outros mais largos e altos, pois serão colocados por cima dos primeiros e levarão oito orifícios, por onde passará o cabinho, isto é, a corda” (PEIXE, 1980, p. 63-64).

Na leitura dos trabalhos que buscam revelar as composições dos tambores percebe-se a diversidade de possibilidades em suas fabricações, destacando em comum o trabalho artesanal, podendo ser feito por dois atores, o tanoeiro e o ferreiro, como aponta as pesquisas de Peixe (1980).

Nessa busca para ampliar a compreensão sobre os tambores se faz pertinente a análise da Oliveira (2011) sobre o verdadeiro tambor, instaurando a disputa pelo que é de fato tradicional nos maracatus, alguns defendem a alfaia de macaíba por ter uma “sonoridade mais imponente, ainda que predomine em quase todos os grupos as alfaias de compensado, mais leves e práticas” (OLIVEIRA, 2011, p. 76).

Essas controvérsias apontadas pela pesquisadora nos remete a dinamicidade dos maracatus, seus posicionamentos revelam as disputas internas travadas nesse cenário contemplando diferentes atores e a composição de suas redes para marcar a narrativa do tradicional.

Deparar-se com essas transformações sobre as composições dos tambores é riquíssimo, na região do Sudeste especificamente no território que essa pesquisa percorre em Taubaté-SP, o Flávio “Itajubá” utiliza a palmeira imperial devido as mudanças, os recursos e matéria prima que possibilita nos maracatus a utilização dos tambores de macaíba.

A partir dessas elaborações realizo uma incursão no saber-fazer do construtor de tambor estudado nessa pesquisa para ampliar os conhecimentos dessa temática. Conforme Souza (2012, p. 82) afirma “a alfaia é o elemento, um fruto técnico e simultaneamente artístico que instaura a festa que é dançar maracatu. Festa para os orixás”.

Figura 7 - Ilustração feita pelo FI - Bojo do tambor - Foto retirado da rede social do FI.



Fonte: Instagram do construtor de tambor.<sup>6</sup>

Essa ilustração evidencia a “anatomia” do bojo ou corpo do tambor de maracatu com as chapas de compensado, de acordo com Souza (2012) na dissertação *Guardião do Maracatu Leão Coroado: Uma coisa de deixa*, ao abordar a complexidade da construção dos tambores afirma que é preciso “um conhecimento profundo da madeira, dos cortes e polegadas, dos diâmetros das alfaias para conseguir a variedade de sons do corpo percussivo, do número de furos e cordas utilizadas para a afinação” (SOUZA, 2012, p. 79).

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_artesanais/)>. Acesso em: 10 de abril de 2022

Feita a escolha da madeira para a fabricação do tambor, “esse passo é muito importante, pois dependendo do diâmetro de saída, os sons agudos e graves são alcançados” (SOUZA, 2012, p. 81), em seguida é realizado o processo de curvar o compensado de 4mm para dar o formato circular do corpo do tambor, isso pode ser feito colocando a madeira em um molde ou gabarito para atingir o formato desejado como pode ser visualizado na figura 8 – os bojos/corpos possuem diferentes polegadas, nos grupos de maracatu podem variar de 16 polegadas a 22 polegadas, entretanto alguns tambores podem confeccionados de palmeira ou macaíba podem exceder essas polegadas, assim como podem ser confeccionados tambores inferiores a 16 polegadas para crianças – esse processo pode ser feito com duas camadas de compensado de 4mm para atingir um bojo/corpo consistente.

Figura 8 - Molde para a confecção do corpo dos tambores.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador (2022).<sup>7</sup>

Os moldes conforme a figura 8 são confeccionados de madeira para dar o formato ao corpo do tambor de acordo com a especificidade do seu tamanho, assim mantendo o formato buscado pelo construtor de tambor e auxiliando no processo de colagem da emenda (visto na figura 7) com uma madeira de 4mm no encontro das madeiras que formam o corpo do tambor.

---

<sup>7</sup> As imagens da pesquisa encontram-se no Google Drive do pesquisador.

Seguindo o processo de fabricação do corpo do tambor é feita a alma do tambor a partir da colagem de duas camadas do compensado nas bordas superiores e inferiores, como pode ser visto na figura 7 e, após a secagem é realizada um processo chamado – desbaste – para retirar levemente as bordas da alma a fim de evitar o seu contato com a pele que pode ser feito a serra tico-tico apresentada na figura a seguir.

Figura 9- Serra tico-tico.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador (2022).<sup>8</sup>

A serra tico-tico apresentada na figura 9 é usada para realizar de forma precisa os cortes na alma do tambor, com uma técnica específica para o feito em corte no sentido diagonal, e também pode ser usada para cortes mais simples na oficina do construtor de tambor.

E por fim, é feito um furo pequeno no meio do corpo do tambor com uma furadeira para fazer a saída de som – não está representado na ilustração porque esse processo é feito na fase de acabamento do tambor, que pode ser acompanhada pelos processos de marchetaria, stencil, pontilhismo, dentre outras técnicas no bojo e nos maracatus nação pintar os tambores servem segundo Peixe (1980, p. 61) para “embelezá” os grandes tambores, conservar a madeira e vedar eventuais passagens de ar [...] motivos de ordem de religiosa [...] constitui o cilé da divindade Xangô, orixá protetor do cortejo”. Na nação Leão Corado os tambores são pintados de vermelho e branco segundo Souza (2012,

---

<sup>8</sup> As imagens dessa pesquisa encontram-se no Google Drive do pesquisador.

p. 82) “as alfaias, nesse sentido, além de proporcionar o som, que intercambia os humanos e o divino, também é a vitrine para homenagear Xangô”.

Figura 10 - Tambor de Palmeira – Bojo/Corpo - Foto retirado da rede social do FI.



Fonte: Instagram do construtor de tambor.<sup>9</sup>

Com o propósito de visualizar a diferença dos bojos/corpos dos tambores confeccionados com chapas de compensado e os de palmeira imperial, essa figura apresenta um corpo de tambor de palmeira no processo denominado *ocar tambor* com as ferramentas específicas – formão e martelo – até atingir uma espessura que agrade o batuqueiro, lixar para deixar a parte interna do tambor mais uniforme, em seguida, fazer a colagem da alma - não é necessário fazer a colagem da emenda como nos tambores de chapa de compensado - e, por fim, perfurar um pequeno furo para fazer a saída de som do tambor.

Percorrendo as demais partes que compõem o tambor de maracatu de baque virado, faço a seguinte proposta, que tal entendermos do que são feitos os tambores de maracatu com fotos e uma breve “rede” para amplificar as compreensões?

Como partida para essa incursão escolho o tambor de chapa de compensado feito pelo construtor de tambor Flávio “Itajubá”.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_artesanais/)>. Acesso em: 10 de abril de 2022

Figura 11 - Tambor de Compensado.



Fonte: Instagram do construtor de tambor.<sup>10</sup>

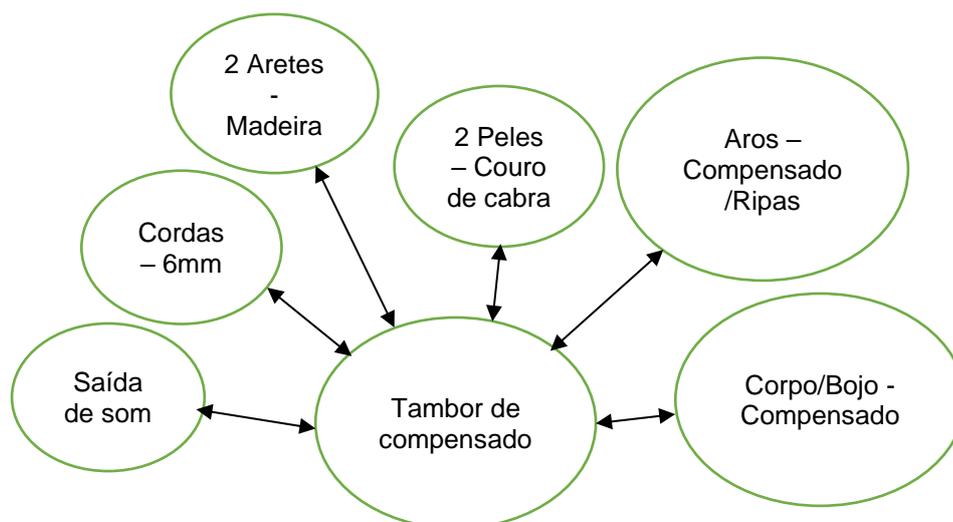
Como já foi definido anteriormente a composição do *bojo/corpo* do tambor, seguimos para o segundo momento na construção do tambor – os *aros* (2 *quantidades*) – essa parte do tambor onde passam as cordas, os aros podem ser feitos com chapas de compensado de samauma ou com ripa de garapeira respeitando o tamanho do corpo do tambor e com um importante processo de colagem das camadas de madeiras dos aros para que fiquem com uma consistência rígida para suportar as tensões das afinações, em seguida, são feitos os *aretas* (duas *quantidades*) – esses podem ser cortados juntos com os aros com uma espessura fina que são utilizadas para empachar as *peles* (2 *quantidades* – *superior e inferior*) do tambor, em outras palavras, colocar as peles (couros de cabra) no tambor, por fim temos as *cordas* (*seu tamanho varia com o tamanho do tambor*) que são passadas em todos os furos dos aros apresentando um técnica específica para dar os nós que irão esticar as peles do tambor atingindo uma afinação desejada pelo batuqueiro e com um arremate no final.

E para ilustrar essa explicação, elaboro uma breve rede da “anatomia” do tambor de maracatu de baque virado de compensado.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_ artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_ artesanais/)>. Acesso em: 10 de abril de 2022

Figura 12- Composição do tambor de compensado.



Fonte: elaborado pelo autor (2022).

A partir dessa figura tem-se a representação dos diferentes elementos que compõem um tambor de maracatu, é necessário dizer que cada parte do tambor precisa de um trabalho atento e cuidadoso para atingir a qualidade desejada ao final do processo de confecção.

Em seguida, se torna importante fazer algumas considerações sobre o tambor de palmeira imperial quanto a composição do seu bojo/corpo que difere do tambor de compensado. O corpo deste tambor é feito de uma palmeira imperial, que foi atingida por um raio ou alguma condição meteorológica que a danificou e precisa ser retirada do local para não causar prejuízos maiores, e numa segunda situação, por uma avaliação técnica realizada por profissionais de determinadas prefeituras que concluem a necessidade da retirada dessa palmeira. Após o consenso da retirada da palmeira – descrevo esse processo por já ter acompanhado isso em São Bento do Sapucaí-SP e, também pelos relatos do FI nas entrevistas dessa pesquisa - é preciso de um caminhão para transportar os bojos ou pedaços da palmeira, precisa de um profissional que trabalhe com motosserra, precisa de uma equipe para montar o andaime e a utilização de cordas com precisão técnica para descer os pedaços da palmeira e não as estragar.

Em um momento posterior, o primeiro trabalho a ser feito é ocar essa madeira que consiste em retirar o miolo da madeira deixando-a oca. Esse tipo de procedimento pode ser feito com a utilização das ferramentas que são: formão

e um martelo, em outras situações, esse processo pode ser feito por um profissional que utiliza uma pequena motosserra para ocar a madeira. Como estamos inserindo nas oficinas e nas tecnologias de cada construtor é preciso ressaltar que a utilização das ferramentas é relacionada aos recursos de cada construtor, pois esse processo em alguns momentos é feito pelos maracatuzeiros com uma cavadeira.

Figura 13- Tambor de Palmeira Imperial.



Fonte: Instagram do construtor de tambor.<sup>11</sup>

Nessa figura percebe-se a mesma composição dos elementos que pertencem ao tambor, dando a devida ressalva ao corpo ou bojo do tambor que é feito a partir de uma Palmeira Imperial. Em seguida se faz necessário a visualização do tambor de macaíba, material que as nações de maracatu do estado de Pernambuco utilizam para fazer o corpo do instrumento, segundo Teixeira (2005) a macaúba é uma palmeira nativa encontrando nas regiões semi-áridas que possui alta produtividade, dentre elas: o aproveitamento dos seus frutos, a propriedade oleaginosa e sua potencialidade para a produção de biodiesel.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_ artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_ artesanais/)>. Acesso em: 10 de abril de 2022

Figura 14 - Tambor de Macaíba.



Fonte: Instagram do construtor de tambor.<sup>12</sup>

Por fim, como mencionado anteriormente no dossiê de Maracatu Nação: Inventário de Referências Culturais – INRC do Maracatu Nação (2014, p. 60) a respeito do fim do comércio marítimo e a escassez de matéria-prima para a confecção dos tambores, apresento uma figura de um tambor feito de barril ou barrica feito pelo construtor de tambor FI.

Nas figuras 11 e 12 a seguir, são apresentadas um tambor de barril que teve o seguinte processo de confecção, primeiramente o barril foi cortado ao meio visto o seu tamanho, sendo possível fazer um tambor para o dono do barril<sup>13</sup> e, o outro fabricado foi vendido para um batuqueiro de maracatu. Em um segundo momento é realizado um cuidadoso processo de colagem das madeiras do corpo/bojo do tambor para não ceder facilmente, em seguida, após a secagem são feitos os processos de colagem da alma, a saída de som no bojo/corpo do tambor, bem como o processo de acabamento com verniz ou seladora. Logo após inicia o processo com os aros de garapeira, peles e a montagem do tambor com as cordas.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_artesanais/)>. Acesso em: 10 de abril de 2022

<sup>13</sup> Essa passagem é mencionada pelo construtor de tambor nas entrevistas realizadas na sua oficina em 19 de jul de 2022 que está disponível no google drive do pesquisador.

Figura 15 - Tambor de Barril ou Barrica – posição vertical.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.<sup>14</sup>

Figura 16 - Tambor de Barril ou Barrica - posição horizontal.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> As imagens da pesquisa encontram-se no Google Drive do pesquisador.

<sup>15</sup> Idem ao item anterior.

A partir dessas duas figuras é possível perceber os detalhes desse tambor, o corpo desse tambor foi confeccionado ao cortar ao meio um barril ou barrica, posteriormente, foi realizado o processo de preparação do corpo para receber a alma do tambor, em seguida, colocar os couros segundo Peixe (1980, p. 63-64):

“No preparo dos couros empregam-se dois processos empregam-se dois processos. Primeiro, se a membrana é de cabra: estica-se a pele em lugar plano e fixo – mesa ou soalho – e raspa-se a mesma com um objeto cortante suficientemente amolado, de preferência navalha. Segundo, se é de bode ou bezerro: prega-se a membrana em um lugar plano e fixo e derrama-se sobre os pelos farta quantidade de cinza de carvão ou de lenha. Depois, com um adequado pedaço de madeira, raspam-se os fios do couro”.

E finalizar com os aros e afinação das cordas, segundo Souza (2012) a partir dos conhecimentos do Mestre Afonso, da Nação Leão Coroado, possibilitam a amplitude sonora dos tambores pela maneira como são feitos os nós na afinação dos tambores que precisam esperar o “guardião decidir quando a alfaia está pronta para compor a malha percussiva do Leão” (SOUZA, 2012, p. 82).

Esse tambor de barril ou de barrica apresenta uma particularidade interessante que é revelada nas diferenças pela medição das polegadas entre a parte superior do tambor - sendo maior - que a parte inferior.

Para ilustrar a composição dos elementos humanos e não-humanos descritos na composição da fabricação dos tambores realizo um inventário para a melhor compreensão das informações.

Figura 17 - Inventário dos actantes nos tambores.

↙ Não Humanos			↙ Humanos		
 Madeiras	 Motosserra	 Tinta	 <b>F</b>	Ferreiro	
 Peles	 Andaime	 Pincel	 <b>T</b>	Tanoeiro	
 Cordas	 Cavadeira	 Seladora	 <b>C</b>	Construtor de tambor	
 Cola	 Martelo	 Verniz	 <b>M</b>	Motorista	
 Moldes//Gabaritos	 Formão		 <b>A</b>	Montador de andaime	
 Serra para o corte da madeira	 Lixadeira		 <b>S</b>	Profissional para cortar a palmeira	
 Furadeira	 Caminhão		 <b>O</b>	Profissional para ocar a palmeira	
 Serra tico-tico	 Avaliação técnica		 <b>P</b>	Equipe técnica da prefeitura	

Fonte: autor (2022).

Esse inventário na figura 17 permite uma visualização sistemática dos actantes, elementos humanos e não-humanos, que compõem a fabricação dos tambores e a complexidade da rede sociotécnica formada pelo hibridismo entre os actantes e suas afetações. Segundo Lima (2019) o hibridismo revela um caminho para as investigações científicas opostas aquelas feitas por elementos isolados permitindo a construção de um caminho científico que contemple as complexas associações entre os actantes.

Sobre a figura 17 é necessário apontar que essa perspectiva foi elaborada pelas informações apresentadas na escrita dessa dissertação, cabe ressaltar que para outros construtores de tambores podem revelar outros actantes em suas redes.

Nessa complexidade que as lentes da ANT permitem perceber a ciência dos tambores com seus actantes, redes sociotécnicas, simetrias, nos deparamos com mais questionamentos, quais são as pessoas que tocam os tambores?

Como são tocados os tambores? Existem diferenças entre os tambores dos grupos? Pretendo discorrer sobre essas reflexões nas linhas a seguir.

No trabalho *Rainhas, mestres e tambores*, Oliveira (2011) faz uma reflexão sobre os tambores e os corpos femininos afirmando que as dimensões dos tambores, grandes e pesados, não possibilitam uma extensão corpórea do instrumento com o corpo, como fazem as mulheres com os abês. O tocar tambor para as mulheres implicam em reproduzir a linguagem corporal utilizada pelos homens para tocar o tambor, no entanto, as mulheres expressam a sua feminilidade no cuidado ao ajeitar os cabelos, a utilização de adereços e maquiagens, e vale destacar que a disputa por esse espaço está para as mulheres de classe média.

Quando nos transportamos para a realidade das nações de maracatu em Pernambuco o cenário é:

“Trata-se de uma das exigências de Toinho, que afirma com isso seguir os ensinamentos de seu mestre, Luís de França, que não permitia mulheres no baque. Com esse gesto, Toinho enfatiza que se coloca do lado da “tradição”, e não do entretenimento, ou da festa. Na verdade, de todos os maracatus de Recife, o Encanto é o único que manteve essa proibição até hoje à risca. A neta da rainha, por exemplo, que conhece perfeitamente a música do maracatu, ressentida o fato de não poder tocar em sua própria casa. Da mesma forma, e como é de praxe, no terreiro de Ivanize, mulheres são proibidas de tocar os instrumentos nos quais toca-se para os orixás. A justificativa dessa proibição é geralmente atribuída ao fato de as mulheres “terem regra” (CARVALHO, 2007, p. 111-112).

Em tempos atuais, as mulheres estão ocupando mais espaços no universo do maracatu de baque virado, como uma representação fundamental desse movimento temos a Mestre Joana, mestra de apito do Encanto do Pina e integrante do Maracatu Porto Rico, que desenvolveu uma rede maracatuzeiras que resultou no I Encontro Nacional Baque Mulher, em agosto de 2016 na cidade de Sorocaba/SP.

“Mestra Joana explorou na construção do Baque Mulher e hoje firmou como marca, identidade e estética é a feminilidade expressa na sua forma de se vestir e das batuqueiras do grupo. O uso de saias curtas, numa afronta divertida sobre o fato de mulheres, mesmo podendo em alguns maracatus tocarem tambores, não poderem usar saias, blusas decotadas, bijuterias, maquiagem e adornos para os cabelos, e claro, fidelidade às cores do grupo, que são rosa e laranja. À primeira vista, pessoas pouco esclarecidas sobre as discussões de gênero, olham para o Baque Mulher e se depara com tantas mulheres vestidas de rosa e laranja, pode pensar preconceituosamente, como já foi dito muitas vezes, nos conta Mestre Joana, de que aquele grupo é de

'mulherzinha'. No entanto, não tem ideia de que são cores fundamentadas na religiosidade, que não é uma reprodução sexista de comportamento, pois representam duas orixás guerreiras, Iansã o rosa e Obá o laranja e a mestra traz essas duas figuras mitológicas como referencial de arquétipo para o grupo, de que somos todas, Guerreiras! Como a Mestra mostra nessa loa de autoria dela, "Saia de chita, laço de fita baqueta na trazendo o axé, são as mulheres de fé, Baque Mulher!". Num acometimento de que essas mulheres se sintam lindas, valorizadas esteticamente, merecedoras de um figurino espetacular, para um grande momento, um grande show, um grande ensaio (SANTOS, 2017, p. 11 – 12).

De acordo com Albernaz e Oliveira (2015) entre o final da década de 90 e as décadas seguintes, foram marcadas pela expansão do maracatu de baque virado em Recife e, conseqüentemente, com a chegada de novos atores – classe média branca – nessa manifestação cultural, foi necessário um modelo para ensinar maracatu. Dessa forma a prosa entre os tambores na dinâmica do maracatu com a complexidade das virações, vem a ser um todo esquemático. O diálogo dos tambores passa a ser um monólogo, sem abranger os improvisos dos batuqueiros, mas sendo criada uma narrativa para os oficineiros exportarem o maracatu de modo sistemático.

Com essa movimentação nos maracatus Carvalho (2007) reúne a sistemática dos oficineiros de maracatu, primeiramente, como ponto de partida para entender o maracatu consiste no pulso da música executada pela mão esquerda, já o contratempo pela mão direita e com a particularidade de ser um toque mais forte – com a ressalva quando tocada na cabeça do compasso – e sendo usado na execução das virações também. No momento seguinte é organizada a transmissão dos ritmos/baques da seguinte maneira:

- Marcação: primeiro padrão rítmico a ser transmitida nas oficinas, é contraditório, porque os batuqueiros que tocam desde criança e já acumulam mais de trinta de maracatu não tocam assim;
- Martelo: rítmica antiga que apresenta diferenças quando tocada por batuqueiros antigos já que não utiliza a técnica da pulsação com a mão esquerda;
- Arrasto: ritmo bastante conhecido atualmente, que foi popularizado por Mestre Walter;
- Baque de Parada: esse ritmo não apresenta gravações da década de 70, no entanto, batuqueiros antigos reconhecem esse toque;

- Malê: toque resultante de um processo heterogêneo de práticas com o acréscimo de intervalos de colcheias.

Completando a linha de raciocínio de Carvalho (2007), o mestre Walter teve papel fundamental na sistematização desses elementos rítmicos e contribuiu inserindo a dinâmica das “convenções” nos baques.

Para pensar as controvérsias sobre as formas de tocar os baques (ritmos) de maracatu, segundo Albernaz e Oliveira (2015) estabelecem três pontos de “qualidade” para observar:

1. Andamento: consiste no tempo da música, os toques podem ser lentos ou rápidos;
2. Timbre: refere-se à sonoridade dos tambores com a premissa de atingir um timbre desejável os tambores preferivelmente tem que ser confeccionados com madeiras de macaíba com peles de animal e não feitos a partir de compensados revestidos com membrana de nylon, este fator é confirmado até pelos espectadores;
3. Harmonia: compreende a sintonia dos tambores nas dinâmicas das todas e loas do maracatu, ou seja, nas virações com vários tambores sem sair do tempo, na sincronia das pausas nas virações e a retomada do baque de marcação.

Com esses princípios os grupos de maracatu também se organizam no que se refere ao “volume” sugerindo uma identidade do grupo nas articulações entre as esferas da “qualidade” e “quantidade”. Percebe-se as controvérsias inseridas nas sutilezas do saber-fazer dos grupos de maracatu e como esses elementos podem enriquecer a nossa pesquisa.

### **2.3 PELAS MÃOS QUE FAZEM OS TAMBORES.**

A fim de compreender a identidade do construtor de tambor, os caminhos que o levaram ao encontro da cultura do maracatu de baque virado e as experiências que contribuíram para desenvolver as habilidades como construtor de tambores são percursos vitais que atravessam a escrita desse capítulo. As aproximações com os conceitos de Artífice, Luthier e Design dão o tom

interdisciplinar dessa subseção que finalizam problematizando esses campos nas perspectivas da ciência e tecnologia.

O percurso da investigação dos artefatos leva-nos segundo Filho (2018, p. 87) a “buscar entender também quem os construiu, como o fez, por que e para que (ou para quem) construiu. A busca pelas trajetórias dos artefatos deve passar também pela trajetória de seus artífices, e vice e versa”.

Para fundamentar a abertura desse capítulo é relevante mencionar a obra *A Arte de Educar: A constituição Identitária do Agente Cultural na Contemporaneidade* (2011) da pesquisadora Maria Dalila Lima Ferreira de Paula que elabora uma reconstrução biográfica da história do Flavio “Itajubá”, a partir de falas privilegiadas destaco alguns pontos importantes.

“A infância marcada por uma inquietude que o conduz. É o menino que busca e que mais tarde vai se tornar no homem que realiza, que continua na sua busca, que através de seus fazeres e habilidades desenvolvidos ao longo de sua vida, passa a buscar o entendimento mais profundo de suas próprias ações e se arrisca na busca pelo conhecimento, após sua formação universitária, mas já envolvido com uma ação cultural que foi se desenvolvendo ao longo de sua vida universitária, e que já estava latente em seus objetivos de vida” (PAULA, 2011, p. 26).

Essa passagem ressalta os *movimentos* que o FI realiza para a construção do que viria a ser, com a sua inquietude, o desenvolvimento do seu saber-fazer e do posterior envolvimento na vida acadêmica e cultural.

Dentre as diversas experiências relatadas pela autora em sua obra, faço um recorte para o momento que o FI entra em contato com o tambor de baque virado e transcrevo dois momentos da sua fala.

“Foi uma oficina. Ai ele chegou aqui na cidade com o tamborzinho eu olhei e disse “nossa! Eu quero um desse”, dai eu fiz o meu. Sem, sem nada só olhei o dele e como iria fazer um tambor, ai fiz uma zabumba, e um tambor, que eu fiz um tambor alto e a gente cortou e, ai fiz uma zabumba [...] mais ou menos no 3º ano de arquitetura, do 3º para o 4º ano a gente começou a confeccionar instrumentos..., com maquete que a gente roubava dos outros lá na faculdade de arquitetura, maquete velha, sem saber. Só pela vontade de ter. Sem saber fazer instrumento que a gente começou. Daí com o tempo os tambores foram se perfeçoando, foi fazendo cada vez mais e a gente começou com uma banda chamada – M e M -, essa banda era inspirada no grupo do Chico Science (PAULA, 2011, p. 38)”.

Acredito que nessas falas pode-se encontrar alguns marcos no saber-fazer do construtor de tambor, nas suas experimentações com os trabalhos da faculdade arquitetura e a conseqüente imersão na sonoridade do grupo Chico

Science e Nação Zumbi que apresenta muitos elementos da cultura pernambucana para o Brasil e o mundo. Nesse entrelace da arquitetura e construção de tambores Castor (2018, p. 44) faz uma relação entre ambas ao afirmar que “as etapas de construção de um instrumento musical são iguais a de fazer um projeto de uma casa. É preciso pensar no que é alicerce, nas colunas e nos ornamentos”.

Esses movimentos que o Flavio “Itajubá”, realizou e realiza como pretendo explorar nessa pesquisa possibilita um entrelace com a obra O Artífice (2015) do R. Sennett ao afirmar que o bom artífice faz uso de soluções para percorrer territórios desconhecidos, e tendo como características implícitas no seu fazer a percepção dos problemas, assim como a resolução de problemas.

Nos valendo do pensamento de Sennett (2015) para compreender a habilidade do artesão no contexto contemporâneo, o autor afirma:

“A expressão ‘habilidade artesanal’ pode dar a entender um estilo de vida que desapareceu com o advento da sociedade industrial — o que, no entanto, é enganoso. Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. [...] Em todos esses terrenos, a habilidade artesanal está centrada em padrões objetivos, na coisa em si mesma. As condições sociais e econômicas, contudo, muitas vezes se interpõem no caminho da disciplina e do empenho do artesão: é possível que as escolas não proporcionem as ferramentas necessárias para o bom trabalho e que nos locais de trabalho não seja realmente valorizada a aspiração de qualidade. E embora a perícia artesanal possa recompensar o indivíduo com o orgulho pelo resultado de seu trabalho, não é uma recompensa simples. O artífice frequentemente enfrenta padrões objetivos de excelência que são conflitantes; o desejo de fazer alguma coisa bem pelo simples prazer da coisa benfeita pode ser comprometido por pressões competitivas, frustrações ou obsessões” (SENNETT, 2015, p. 16-17).

A compreensão sobre o artesão conforme Torres (2016, p. 387) “é um fenômeno complexo de técnicas, formas de organização laboral, cultural e de sociabilidade que se estende pelos territórios e ambientes sociais”.

O saber-fazer do artesão implica em uma prática que contemple as transformações como afirma Sennett (2015, p. 44) “a relação aberta entre solução de problemas e a detecção de problemas, [...], forja e expande capacidades [...] o ritmo da solução e da expansão se repete constantemente”. Nas leituras de Santos (2017, p.31) “não se trata de existir um único método ou conhecimento geral para sua prática [...] há uma transformação mútua entre técnicas e conhecimentos e os objetos manipulados”.

Souza (2012) nos traz uma contribuição ao processo do construtor de tambor afirmando a existência do fazer por meio da bricolagem, “no qual a conexão dos materiais disponíveis é integrado e disponibilizado; não deve nada a nenhuma grande fábrica de instrumentos qualquer” (SOUZA, 2012, p. 79). A rede do construtor de tambor é marcada por movimentações entre os elementos humanos e não-humanos disponíveis que agem como intermediários ou mediadores na composição do artefato.

Diante da terminologia utilizada para nomear o trabalho do Flávio “Itajubá” fui de encontro com a fala do próprio FI que se intitula como *construtor de tambor*, no entanto em determinados contextos ele é chamado de *luthier*. Nas linhas a seguir faço uma incursão pela temática da lutheria e sua proximidade com o construtor de tambor.

De acordo com Almeida, Pires (2012) a terminologia luteria nos transporta para a origem francesa da palavra al’ud que vem do árabe, que posteriormente, transforma-se em alaúde advindo do lute na língua inglesa. Com um aspecto de meia pera, um braço na extremidade, com cinco cordas duplas e uma corda simples surge o primeiro instrumento de cordas com caixas de ressonância da Europa, chamado alaúde.

Segundo Pereira (2018) os fundamentos e concepções do campo da luteria são transmitidos de forma oral, perpassando as oficinas, as gerações e o interior das relações entre mestre/aprendiz. E como representante central da sua atividade, a habilidade manual.

Esse processo de construção do lutier está para além das habilidades manuais, conforme Roque (2003) afirma desenvolver uma sofisticada sensibilidade auditiva, senso estético, precisão geométrica, conceitos do design e uma relação intensa com a música. Garcia (2013) ressalta a importância dos campos de estudo da acústica, engenharia e da organologia, para o desenvolvimento especializado dos construtores de instrumentos musicais.

A fabricação de instrumentos musicais conforme Almeida e Pires (2012) revela seu aspecto artístico e complexo, afinal para atingir especificidades sonoras a minuciosidade aos detalhes é substancial. Por uma perspectiva histórica, as cidades de Bréscia e Cremona tiveram as primeiras escolas de luteria e mantém a sua devida importância nesse cenário.

Percorrendo esse campo de conhecimento encontram-se nomes de luthiers que são fundamentais na construção desse corpo teórico como o italiano Antonio Stradivari (1644-1737), criador do estimado violino “Stradivarius”, seu valor de mercado pode custar mais de 1 milhão de dólares, e o luthier Giuseppe Del Gesu (1698-1744) que expõe uma controvérsia no campo da luteria, a propriedade da madeira não era a peça fundamental para a construção do instrumento, visto que a sonoridade do violino sobressai em relação as particularidades da madeira (ALMEIDA; PIRES, 2012, p. 71).

No Brasil, conforme Almeida, Pires (2012) a luteria apresenta um enorme potencial dentro das demais formas de arte. A partir de uma perspectiva histórica, provavelmente a luteria tem seu primeiro encontro com o Brasil durante o processo de colonização em que vieram alguns artesãos com a função de restaurar instrumentos usados em missas católicas. No entanto é com luthiers italianos e alemães que tem registros. É nas festas populares e nos folguedos que a luteria encontra o terreno para expansão de suas criações, sejam: violões, bandolins, rabecas, cavaquinhos, viola de cocho, rabeca, berimbau, flauta, dentre outros.

A chegada da luteria no Brasil revela um hibridismo cultural para a fabricação dos instrumentos musicais, as rabecas e violas brasileiras, conforme Filho (2018, p. 80) afirma “apesar de serem construídas com a intencionalidade, referências plásticas e algumas vezes estruturais de instrumentos europeus, são [...] adaptados às suas realidades musicais e culturais específicas”.

Santos (2017) faz uma importante reflexão sobre a vinda luteria ao Brasil conjuntamente com o processo de colonização provocando um sufocamento das culturas indígenas e africanas. Pensar “a luteria ante uma miscigenação cultural leva ignorar aspectos particulares à riqueza de cada cultura [...] queremos [...] sim, apontar a diversidade cultural existente” (SANTOS, 2017, p.36).

Seguindo a premissa da diversidade cultural para o saber-fazer do luthier “apesar de muitas vezes trabalharem sozinhos, não produzem instrumentos isoladamente. Estão, portanto, inseridos em uma rede de colaboradores, construindo instrumentos de forma colaborativa” (FILHO; BARROS, 2022, p.84).

Em seguida inicia-se uma incursão pelas oficinas que o construtor de tambor utiliza para a fabricação dos tambores, apresento duas figuras (figura .13

e figura.14) com as suas características, bem como são utilizadas pelo construtor.

Figura 18 - Galpão 1 do Flávio "Itajubá".



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.<sup>16</sup>

Nessa figura 13 - galpão 1 do Flávio "Itajubá" -são guardados os instrumentos do grupo Baque do Vale, como pode ser visto os tambores encostados na parede, na frente (chão) estão as caixas – algumas guardadas em bags pretas -, junto com abes, gonguês, e uma série de materiais do construtor de tambor, como aros secando após o processo de colagem com os sargentos para pressionar a madeira e ao fundo, o construtor de tambor, na sua bancada trabalhando na colagem de um aro com madeira de garapeira.

O construtor de tambor utiliza esse galpão para os processos de montagem do tambor, passando pela montagem do bojo/corpo do tambor, montagem dos aros, colocação das peles, passagem das cordas, enfim a montagem completa do tambor com os acabamentos necessários para serem comercializados e/ou para a sua manutenção.

---

<sup>16</sup> As imagens da pesquisa encontram-se no Google Drive do pesquisador.

Figura 19 - Galpão 2 do Flávio “Itajubá”.



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.<sup>17</sup>

Nessa figura 14 - galpão 2 do Flávio “Itajubá” - encontram-se o material que precisa passar pelos processos de lixar, cortar e furar. Esses processos envolvem tanto as partes que são o corpo ou bojo do tambor, assim como para a confecção dos aros.

Pensar a oficina a partir da compreensão de Santos (2017) remete-nos a perceber a autonomia e liberdade que os artífices possuem em seu saber-fazer, contrapondo-se aos modelos industriais, padronizados e engessados. “Transformar a luteria num sentido de sua tradição, não sendo ambiente de conhecimentos e técnicas estáticos, modelos são [...] modificados ao sabor do contexto social e natural” (SANTOS, 2017, p. 40).

Essa compreensão pode ser somada com o importante o conceito de cultura como recurso desenvolvido por George Yudice na obra *A Conveniência da Cultura* de 2004.

“Esse recurso à cultura, como de elaboração de interpretações rivais às normas totalizadoras, onde identidades são des-hierarquizadas e reconstruídas, legitima grupos, ações e representações diversas. Assim, no interior do campo de forças performativas emergem interpretações rivais que buscam desconstruir o modelo totalizador, onde os atores agenciam sua autonomia e legitimidade em modalidades alternativas de poder, enquadrando interpretações que

<sup>17</sup> As imagens da pesquisa encontram-se no Google Drive do pesquisador.

canalizam a significação dos seus discursos e atos” (LOPES, 2006, p. 335).

Os arranjos criados na oficina permitem ao artífice buscar caminhos para a problemática que Castor (2018, p. 41-42) propõe “que é criar seu traço artístico e desenvolver melhor sonoridade para seu instrumento, conforme amplia seus conhecimentos [...] entre conceitos musicais e escolha de materiais”. Sennet (2009, p. 140) afirma “o fabricante deixa uma marca pessoal de sua presença no objeto” que está atravessada pelas relações políticas.

A complexidade da oficina revela-se numa outra perspectiva para os artífices que requerem habilidades para desempenhar, segundo Filho e Barros (2022, p. 84) “o gerenciamento do material, equipamentos e ferramentas utilizadas, as trocas e negociações com uma rede de colaboradores, sejam elas trocas econômicas, técnicas e/ou conceituais”.

Essas construções interdisciplinares dos campos do construtor de tambor, artesão e da luteria permitem entrelaçá-las com o Design. O design dialogando com a luteria pode ser pensado da seguinte forma conforme Pereira e Corrêa (2019, p. 1237) “claramente transparece semelhança com fundamentos da área do Design - na criação, projeção e produção”.

Entendendo os processos de construção de instrumentos como não-lineares, Souza e Barros (2022) trazem uma significativa contribuição nesse debate:

“O planejamento e o olhar a partir do Design podem auxiliar a ampliar a visão de um construtor ou de uma construtora sobre o seu universo de trabalho, proporcionando que ele ou ela estejam mais atentos e conscientes dos alcances e possibilidades de suas práticas. Dessa forma novos conhecimentos certamente se revelarão, em forma de novas ferramentas, novos materiais, novas tecnologias e novos processos. Dessa forma, possibilitando a incorporação ao saber-fazer dos artesãos e artesãs e transformando os processos de produção de instrumentos musicais. Se os processos de atualização são inevitáveis e ocorrem constantemente, nas produções manuais da luteria, podem ser especialmente enriquecedores, ainda mais quando há a vontade e o engajamento do artífice em fazê-lo. Pensamos ser esse o caso dos artesãos e artesãs que por meio do experimentalismo em suas práticas e seus trabalhos continuam a questionar e tensionar quais são os limites estabelecidos em seus fazeres e como superá-los. Tal forma de se trabalhar tem impulsionado importantes processos de

questionamento e mudança, gerando resultados no mínimo instigantes” (SOUZA; BARROS, 2022, p. 98).

Para tensionar os campos do artesanato e design, Lima (2016) afirma:

“A inserção do design na esfera das práticas artesanais brasileiras, engendrou relações políticas e ações tecno-científicas com vistas à: melhoria dos processos técnicos artesanais, que envolve entender o sentido particular do uso de ferramentas, matérias primas, e ambientes produtivos das comunidades artesanais; criação e delimitação de Identidade para os produtos artesanais, calcados nas potencialidades dos materiais locais; e, organização formalizada de acesso ao mercado, implicada na tarefa de construção de marcas para as comunidades artesanais e ao aprimoramento logístico de produção e distribuição de produtos” (LIMA, 2016, p. 59).

Esses atravessamentos “marcada por um contínuo processo de negociação entre o artefato e os atores que circundam estes objetos, são [...] provenientes de diversas disputas oriundas da dinâmica das relações sociais” (FILHO, 2016, p. 102). Essas relações são pertinentes ao debruçarem-se na problemática proposta pelos estudos entre ciência e tecnologia.

De acordo com Dagnino (2014) a partir de um enfoque interdisciplinar a temática dos Estudos Sociais da Ciência e da Tecnologia (ESCT) desenvolve o campo da tecnologia social (TS), subvertendo as premissas da tecnologia convencional (TC) com o objetivo de maximização do lucro privado, ambientalmente insustentável, alienante, hierarquizada e monopolizada para a TS com o propósito de fortalecer as capacidades físicas, financeiras e criativas dos produtores promovendo uma tecnologia capaz de realizar inclusão social e potencializar empreendimentos autogestionários e autossustentáveis com capacidade competitiva aos grandes mercados.

O olhar desenvolvido nessa pesquisa ao mergulhar no saber-fazer do construtor de tambor percorre um viés sociotécnico para refletir sobre as implicações do artefato tambor nas perspectivas de ciência e tecnologia.

Segundo Lima (2016) a compreensão das temáticas ciência, tecnologia e sociedade não podem ser vistas de forma separadas, esses campos de

conhecimentos são interligados e afetam as dimensões individuais e coletivas da sociedade nas esferas culturais, políticas, sociais e ambientais.

Diante dessa compreensão Dagnino (2014) sobre as construções dos conhecimentos e ciências da sociedade afirma:

“A ciência reforça ‘sua’ sociedade e tende a inibir a mudança social. Ou seja, a ciência e a tecnologia produzidas sob a égide da formação social capitalista tendem a inibir uma mudança que contrarie suas regras de funcionamento, que debilite a acumulação do capital, que aponte para uma forma de organização do processo de trabalho e da vida em sociedade diferente” (DAGNINO, 2014, p. 28).

As escolhas tecnológicas segundo Fourez (1995) geram agenciamentos nas construções sociais no cotidiano dos grupos, sendo assim essas escolhas vão afetar a sociedade e sua elaboração tecnocrática. Essas afetações são encontradas no pensamento de Feenberg com as elaborações da teoria substantiva, “se a tecnologia for o veículo de uma cultura de dominação, então, estamos condenados a seguir seus avanços em direção à distopia ou regressar a um modo mais primitivo de vida” (CARVALHO, 2015, p. 100).

Sobre a tecnologia Fourez (1995) faz um apontamento muito importante acerca da não neutralidade das tecnologias ao afirmar:

“Uma sociedade que adotou a física como tecnologia intelectual será obrigada a estruturar-se de maneira a que as pessoas aprendam essa abordagem do mundo e abandonem outras. E, de acordo com a maneira pela qual as pessoas compreenderem as ciências, elas deverão em maior ou menor medida recorrer aos especialistas. É aí que se revela o papel social daquilo que se chama de - vulgarização científica -” (FOUREZ, 1995, p. 219).

Investigando as implicações das tecnologias Feenberg introduz os conceitos de instrumentalização primária e secundária, segundo Neder (2013) a instrumentalização primária tem o caráter limitador e verticalizado desconsiderando a sua relação com o mundo social, em relação a instrumentalização secundária compreende a rede de associações que os objetos vão compondo, conforme Carvalho (2015, p. 103) “trata-se da atualização da funcionalização do objeto, da sua inscrição numa rede de relações com o meio ambiental, social e com seus usuários e operadores”.

A partir dessas premissas, é possível pensar nas escolhas tecnológicas feitas pelo construtor de tambor, passando pelas escolhas das madeiras, quais tecnologias são usadas e criadas para a fabricação dos tambores de maracatu

e quais são as características do seu empreendimento. E o rastrear a diversificada funcionalidade do artefato pelos usuários dos tambores fabricados pelo Flavio “Itajubá” com as afetações dos atores humanos e não-humanos. Esses questionamentos são percorridos nas saídas de campo ao decorrer dessa pesquisa e com o princípio de que “o design dos objetos técnicos é sempre de natureza política” (CARVALHO, 2015, p. 100).

### 3 TEORIA ATOR-REDE

É por meio do saber-fazer do construtor de tambor que irei realizar uma descrição das suas redes, adotando como fundamentação teórica-metodológica a teoria ANT (Ator-Network Theory) ou Ator-Rede (TAR) abordada nesse capítulo.

Os fundamentos dessa teoria são estabelecidos segundo Freire (2006) em uma abordagem construtivista com influências da etnometodologia de Garinkel, da semiótica de Greimas, a sociologia de Gabriel Tarde, da filosofia das ciências de Michel Serres bem como o conceito de tradução, da sociologia do conhecimento de David Bloor com o princípio de simetria, em Delueze e Guattari com o conceito de rizoma e de Michel Foucault com o conceito de dispositivo. Conforme Borges et al (2020) esta teoria tem a sua gênese de uma abordagem da sociologia construtivista ao fazer críticas às correntes sociológicas clássicas implicadas no estudo da ciência e da tecnologia.

De acordo com Freire (2006), Latour percorre um caminho epistemológico na antropologia das ciências problematizando o distanciamento entre natureza e sociedade, sujeito e objeto e a supremacia dos homens sobre as coisas do mundo, assim criando um campo de conhecimento científico.

Segundo Lima (2016) os estudos da ciência social, de certo modo, compreendem que a sociologia e a antropologia eram distintas das técnicas e da ciência, e sua fundamentação epistemológica distinguia cultura e sociedade. Nesse cenário, destacando alguns pesquisadores (as) como: Michel Callon (1986), David Bloor (1991), Thomas Kuhn (1998), Isabelle Stengers (2002), Knorr Cetina (2005), Bruno Latour (2012), John Law (2014), dentre outros, inserem um desdobramento nos estudos da ciência social, assim as ciências das associações se desenvolve com as premissas de (re)agregar o social, inserindo uma compreensão de simetria nas relações entre o social, técnicas, cultura e o fazer científico contribuindo com o surgimento da abordagem ANT (Ator-Network Theory).

A compreensão da abreviatura ANT se faz pelo pensamento de Latour (2005) ao tomar a palavra da língua inglesa ant (formiga) e metaforizar o trabalho minucioso de uma formiga ao farejar trilhas, viciado em trabalho e míope com a sua proposta teórica.

A proposta teórico-metodológica ANT pode ser traduzida por Teoria Ator-Rede (TAR), que implica em quatro problemáticas elencadas por Latour (1997) sendo: a palavra teoria, a palavra ator, a palavra rede e o hífen que liga o ator à rede.

Em relação a palavra teoria, a problemática que se apresenta seria de que a TAR não é uma teoria, visto que a mesma não se propõe a desenvolver leis universais aplicáveis em diferentes contextos. Segundo Latour (1997) seguindo os movimentos do social pode-se encontrar mais desfechos do que se propor a concretizar definições. Diante desse pensamento de Latour, poderíamos questionar, afinal o que seria o social e concretizar definições?

Segundo Latour (2012) essa terminologia – social – pode se restringir a questões como: contrato social como propõe Rousseau, assistência social ou sendo utilizado por diferentes ciências, no entanto, o conceito social é ressignificado na complexidade das conexões, re-conexões e re-agregação dos atores. “O social é o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas” (LATOUR, 2012, p. 100). Com essa abordagem o sociólogo das associações não estabelece definições a priori sobre determinados grupos, “seu ponto de partida tem de ser justamente as controvérsias acerca do agrupamento a que alguém pertence, incluindo, é claro, as dos cientistas sociais em torno da composição do mundo social” (LATOUR, 2012, p.52).

Com essa elaboração sobre o social, A TAR inscreve a sua primeira fonte de incerteza, conforme Latour (2012, p.51) “não há grupo relevante ao qual possa ser atribuído o poder de compor agregados sociais, e não há, componente estabelecido a ser utilizado como ponto de partida incontroverso”. Com o propósito de elaborar as perspectivas que os sociólogos da TAR desenvolvem, Latour (2012, p. 54) afirma “a ANT, pura e simplesmente, não considera sua função estabilizar o social em nome das pessoas que estuda: este é o dever dos próprios atores”.

A segunda fonte de incerteza que elabora por Latour (2012, p. 71) é caracterizada pela “natureza heterogênea dos ingredientes que formam os laços sociais”. A sua investigação se faz pelo questionamento, “quando agimos, quem mais age? Quantos agentes se apresentam? Por que nunca faço o que quero? Somos dirigidos por forças estranhas?” Segundo Seixas (2022) encontramos

algumas elaborações para essas inquietações, visto que a ação tem um caráter não-linear, parcial, dotada de uma complexidade para explicar e rastrear a sua coesão, marcando assim a sua incerteza sobre a gênese da ação. De acordo com Latour (2012) o caminho da TAR é marcado pelas ambiguidades, inconstâncias, movimentações e controvérsias. Seguindo os atores, Latour (2012, p. 77) afirma “os atores se empenham em fornecer relatos controvertidos de seus atos e dos atos alheios [...] com um conjunto assombroso de entidades para explicar o curso de uma ação”.

No que se refere ao conceito de ator, Latour adota a compreensão de ator para além do significado restrito ao elemento humano, conforme Latour (2001) valendo-se da semiótica para inserir elementos não-humanos, partindo dessa compreensão conceitual, Latour (1992) afirma que pessoas, instituições ou objetos que produzam afetações são considerados atores ou actantes. Em outro momento Latour (2012, p. 97) enfatiza “que ignorar a assimetria social soa tão ridículo quanto garantir que a gravitação newtoniana não existe”.

Nas elaborações da TAR ao assumir a ação percebe-se mais um princípio que contempla a terceira fonte de incerteza, os objetos também agem, denominados os não-humanos. De acordo com Latour (2012) os objetos em determinados momentos “expressam relações de poder, simbolizam hierarquias sociais, agravam desigualdades sociais, transportam o poder social, objetivam a igualdade e materializam relações de gênero” (LATOUR, 2012, p. 110).

Na epistemologia da TAR esses actantes podem agir produzindo afetações em uma determinada rede composta por elementos humanos e não-humanos. De acordo com Oliveira e Porto (2016) a concepção da TAR compreende os actantes nas esferas tanto humanas quanto não-humanas e, geram ações, articulações e movimentações produzindo afetações nas redes como mediadores, nas palavras de Latour (2019, p.102) “atores dotados da capacidade de traduzir aquilo que eles transportam, de redefini-lo, desdobrá-lo, e também de traí-lo”. E não menos importantes, os actantes podem se tornar intermediários como Latour (2012) menciona sendo aqueles que carregam significados sem exercer modificações.

A metáfora proposta por Lemos (2013) amplia essa compreensão a partir dessa passagem:

“O actante é o ator principal, ele está na frente da cena, se inscreve em outros e faz a ação acontecer. [...] em um teatro, os intermediários estão lá quando entramos e sentamos. Mas a peça só começa quando mediadores tomam a cena. A questão é que como não há essência, um pode virar o outro, a depender de como se constitui a rede, as associações” (LEMOS, 2013, p. 47).

A partir dessas premissas propostas pela teoria TAR, essa pesquisa empreende um esforço para revelar os actantes presentes no artefato – tambor de maracatu – descrevendo quais são os elementos humanos e não-humanos encontrados na construção do artefato, em outras palavras, escrever minuciosamente um inventário dos actantes implícitos nas redes do tambor de maracatu, assim como rastrear as afetações provocadas pelas mesmas revelando os mediadores e os intermediadores. E desenvolver essa pesquisa no decorrer de uma situação pandêmica em que o elemento não-humano, vírus Sars-Cov-19, gera uma série de afetações no social é desafiador.

Percorrendo as palavras de Latour na obra *Reagregando o Social*, nos deparamos com a quarta fonte de incertezas, caracterizada pelo paradoxo da Questão de Fato vs. Questão de Interesse, a partir das elaborações de Seixas (2022) a posição do cientista com uma perspectiva positivista se refere a um caminho científico fundamentado em causalidades e explicações para as conexões do social em partes já definidas a priori. Para os sociólogos das associações a compreensão sobre um fato é segundo Latour (2012, p. 135) “explicamos a sólida realidade objetiva mobilizando entidades cuja reunião poderia falhar; construtivismo social significa, por outro lado, que substituímos aquilo de que essa realidade é feita por algum outro material – o social”.

Seguindo para a quinta e última fonte de incerteza, a complexidade de escrever relatos de risco, segundo Latour (2012):

“Um bom relato ANT é uma narrativa, uma descrição ou uma proposição na qual todos os atores fazem alguma coisa e não ficam apenas observando. Em vez de simplesmente transportar efeitos sem transformá-los, cada um dos pontos do texto pode se tornar uma encruzilhada, um evento ou a origem de de uma nova translação [...] o texto, em nossa definição de ciência social, versa portanto sobre quantos atores o escritor consegue encarar como mediadores e sobre até que ponto logra realizar o social” (LATOURE, 2012, p. 189).

A travessia na teoria Ator-Rede nos leva ao conceito de rede, elemento fundamental que não se caracteriza conforme Lemos (2013) por determinadas estruturas e de forma alguma estamos abordando as redes sociais ou redes de

esgoto, estamos falando da comunicação das coisas em seu entrelaçamento no espaço e tempo.

De acordo Freire (2010) faz um apontamento que enquanto a informática entende a rede como um deslocamento de informações por grandes distâncias sem alterações, a TAR tem a concepção de rede relacionada a movimentos, atravessamentos e associações que os atores tem a potencialidade de afetar e serem afetados. Essa complexidade das redes é marcada segundo Lemos (2013) pela “inscrição de influências de actantes, tradução, mediação até a sua estabilização como caixa-preta”.

Segundo Oliveira e Porto (2016) “a rede se estabelece como centro das ações, como local de relacionamento e articulação”. Como afirma Lemos (2013) “a mobilidade [...] é a de formação das associações, dos movimentos de conexão e desconexão, da comunicação e da não-comunicação das coisas.” É preciso compreender esse conceito sutilmente para não percorrer trilhas ou descrever redes fictícias, “você não deve confundir a rede desenhada pela descrição com a rede usada para descrever” (LATOURE, 2012, p.207). Segundo Latour (2012) pela rede, esse mecanismo, permite a descrição de algo e, também, o não algo pela sua descrição.

“Nessa perspectiva, vale aqui elucidar que rede não é a estrutura, infraestrutura ou a sociabilidade, não é o local por onde as coisas passam, deslocam-se ou são depositadas, mas o local onde as relações se estabelecem e se transformam. A rede é o próprio movimento das associações que formam o social, é o espaço e tempo, local onde circulam as controvérsias” (OLIVEIRA; PORTO, 2016, p. 64).

Pensar as redes do construtor de tambor é um convite ao inesperado, visto que o artefato compõe uma complexa rede de actantes que se movimentando em uma dinâmica que ora encontra momentos de estabilização ora se desestabiliza, em outras palavras, uma rede sociotécnica. Conforme Domingos (2015) é preciso revelar os agenciamentos e afetações das ações e relações dos “humanos-entre-eles”, e a implicação das ações dos atores não-humanos, híbridos, visto que suas afetações representam coletividades sociotécnicas instituindo movimentações no decorrer das ações.

Essa pesquisa se propõe a seguir os rastros dos actantes pela composição das redes formadas pelo artefato e, pela outra rede composta pelos actantes que utilizam o artefato em suas múltiplas aplicabilidades. São nessas

redes que podemos denomina-las de redes sociotécnicas pela sua composição de agenciamentos entre os actantes em suas afetações para a reagregar o social.

A problemática existente no uso do hífen nos conceitos ator e rede segundo Freire (2010) consiste no propósito de perseguir os movimentos das esferas micro e macro como elementos de um mesmo fenômeno, sempre com a finalidade de descrever esses elementos e, não limitando ao nomear esses elementos. Nas palavras de Latour (2012, p. 75) “na expressão hifenizada ator-rede, não é a fonte de um ato e sim o alvo móvel de um amplo conjunto de entidades que enxameiam em sua direção”.

Para enriquecer esse debate sobre as terminologias da teoria ANT, conforme Lemos (2013) essa teoria é conhecida como “sociologia da tradução”, “sociologia da inscrição” ou “sociologia da mobilidade”, conceito que descreve a comunicação, a transformação e os agenciamentos dos actantes contribuindo para as associações das redes. De acordo com Callon (1999) esse conceito permite descrever os movimentos realizados pela rede, a partir da mediação e comunicação das ações entre os atores.

“Traduzir (ou transladar) significa deslocar objetivos, interesses, dispositivos, seres humanos. Implica desvio de rota, invenção de um elo que antes não existia e que de alguma maneira modifica os elementos imbricados. As cadeias de tradução referem-se ao trabalho pelo qual os atores modificam, deslocam e transladam os seus vários e contraditórios interesses” (FREIRE, 2006, p. 51).

Para o “sociólogo da tradução”, conforme Lima (2019) o ato de traduzir implica em revelar os sentidos e as associações das redes, descrevendo as afetações e agenciamentos entre os elementos humanos e não-humanos. Para Latour (2020, p.30) “traduzir é ao mesmo tempo transcrever, transpor, deslocar, transferir e, portanto, transportar transformando”.

De acordo com Latour (2012) os fundamentos dessa teoria encontram-se no agnosticismo, deslocando o cientista social da posição crítica do argumento sobre o social para a posição que permite identificar as motivações das entidades para revelar esses argumentos, esta sendo caracterizado como simetria.

“Obter simetria, para nós, significa não impor a priori uma assimetria espúria entre ação humana intencional e mundo material de relações

causais. Existem divisões que não devemos ultrapassar, superar, reduzir dialeticamente. Elas precisam, isto sim, ser ignoradas e abandonadas a seus próprios recursos, como um castelo outrora formidável e hoje em ruínas” (LATOURE, 2012, p. 114).

Na TAR encontramos os elementos humanos e não-humanos, que podem ser analisados de forma neutra ou como actantes. Segundo Praude (2015) actante pode ser compreendido como tudo aquilo que provoca uma ação, causando um movimento e diferença, seja ela humano ou não-humano. Na fundamentação da TAR, Latour (2006) estabelece três critérios: os não humanos adquirem o significado de actantes, não meramente projeções simbólicas; o social com caráter variável e o processo de desconstrução promove uma recomposição do social.

Segundo Oliveira (2016) a teoria Ator-Rede ou TAR é construída a partir da associação de atores, desse modo tecendo uma rede que todos os elementos são denominados "atores" e a formação de uma complexa associação que possibilita o agir nessa rede.

De acordo com Praude (2015) é possível nomear uma infinidade de objetos híbridos conectados em um arranjo inserido numa rede que está em deslocamento, em constantemente mobilidade e, sem exceção, aberta a inserção de novos fatores com a potencialidade de redefinir, reconfigurar e transformar os seus elementos.

Diante das elaborações sobre a ANT, como podemos pensar na “utilidade” desse corpo teórico? Essa questão nos remete a obra *Reagregando o Social: uma introdução a Teoria Ator-Rede*, no capítulo *Da dificuldade de ser um ANT: interlúdio na forma de diálogo*, representando o encontro de um estudante de engenharia de sistemas com o professor na London School of Economics que inicia com a inquietação do aluno questionando a TAR com os dizeres “Parecia uma coisa importante. Então não serve para nada?” E, prontamente o professor responde: “Pode servir, desde que não se aplique a isto ou àquilo” (LATOURE, 2012, p. 205).

Dentre dos inúmeros discursos importantes nesse interlúdio, destaco duas falas do professor que dão sustentação à incursão do pesquisador ao campo, a primeira consiste em:

“Sem dúvida! Mas quem lhe disse que “ter um posto de observação” significa “estar limitado” ou, especialmente, “subjetivo”? Quando você vai ao exterior e avista os sinais “Belvedere 1,5 km”, “Panorama”, “Bella vista” e finalmente chega ao lugar emocionante, isso será acaso prova de seus “limites subjetivos”? Não, a coisa em si, o vale, os picos, as estradas é que lhe permitem agarrar, segurar, apreender. A melhor prova disso é que, dois metros abaixo, você não vê nada por causa das árvores e, dois metros acima, não vê nada por causa do estacionamento. No entanto, continua com sua “subjetividade” limitada e leva consigo exatamente o mesmo “posto de observação”! Você tem vários pontos de vista de uma estátua porque a própria estátua é tridimensional e lhe permite – sim, permite – girar em torno dela. Uma coisa suporta diversos pontos de vista quando é bastante complexa, intrincada, bem organizada e bela – objetivamente bela’ (LATOIR, 2012, p. 211).

Nessa passagem é reforçada a importância da postura do pesquisador ao romper com as interferências das ópticas subjetivas, e traçar um caminho consistente de volta ao objeto.

A segunda fala desse diálogo se refere as descrições, conforme transcrevo:

“Sucedem que esse texto, dependendo da maneira como for escrito captará ou não o ator-rede que você deseja estudar. O texto, em nossa disciplina, não é uma história, uma história bonita. É o equivalente funcional de um laboratório. É lugar para testes, experimentos e simulações. Dependendo do que aconteça ali, haverá ou não um ator e haverá ou não uma rede sendo traçada. Isso depende inteiramente do modo como é escrito – e cada novo tópico exige um tipo diverso de manuseio pelo texto. Alguns textos estão mortos e bem mortos. Nada acontece neles” (LATOIR, 2012, p. 216).

O movimento posterior a perspectiva do pesquisador, se encontra nessa fala trazendo uma reflexão sobre o cuidado necessário que a escrita se impõe ao pesquisador com a particularidade de criar os meios exigidos para acompanhar as fontes de incertezas.

Nos desdobramentos da TAR é construída um recurso denominado Cartografia de Controvérsias, segundo Oliveira, Porto (2016) compreende-se o procedimento de construir dispositivos para explorar, descrever e visualizar controvérsias, dos diversos campos do saber. Conforme Lima (2019) ‘o ato de mapear e descrever possíveis redes sugere um próprio entendimento do artefato em si, dar vozes às redes é [...] uma análise do artefato pelas partes que o conectam”.

Para Lemos (2013) a controvérsia proporciona movimentações que revelam as dinâmicas de agenciamento, mediação, tradução, conflitos e negociações que posteriormente podem ter a cristalizações das controvérsias e

a sua “agregação social”, que em um posterior acidente age sobre a caixas-pretas, abrindo e expondo novas controvérsias.

“A cartografia de controvérsias (CC) se trata de um exercício prático de elaboração de dispositivos para observar e descrever o social. O escopo elaborado por Bruno Latour e Tommaso Venturini, permite versar sobre a complexidade amalgamática dos movimentos de agregação que os atores desempenham em seus Circuitos Sociotécnicos de Afetação. A abordagem foi desenvolvida inicialmente como uma derivação e uma espécie de “versão educacional” da ANT, com o intuito de ‘tornar acessível’ a navegação dentro destes fluidos sociomagnéticos” (LIMA, 2016, p. 74).

De acordo com Oliveira e Porto (2016) o recurso da CC permite mapear os caminhos e estratégias dos actantes na composição das redes, contemplando, em um período inicial, diferentes arranjos para realizar as observações que permitem uma multiplicidade de interpretações das redes e, compreender que o pesquisador também é um actante.

A CC consiste segundo Lemos (2013) “desenhar” mapas que foram desenvolvidos pela sociologia da mobilidade com recursos que permitem uma navegação pelos deslocamentos dos actantes (mediadores e intermediários), as relações de força (política, poder, dentre outras), revelar os cosmogramas e a complexidade das instancias formada em uma rede sociotécnica. Buscando explicitar segundo Latour (2020, p. 116) “as associações de conveniência, de coexistência, de oposição e de exclusão entre seres humanos ou não humanos”.

O manejo da CC é estruturado em três momentos, segundo Lima (2016) o primeiro momento consiste em rastrear os atores que agem (mediadores) e investigar toda a sua complexa movimentação nas redes, em um segundo momento rastrear os arranjos e a importância dos atores em suas dinâmicas associativas, e simultaneamente com o terceiro momento que tem a finalidade de compreender a complexa movimentação das redes a partir das articulações e mediações dos atores que revelam as instâncias políticas e poder. Pela afirmação de Lemos (2013, p.116) “o mapeamento é assim uma coleção de rastros deixados pelos actantes, sendo irreduzíveis a eles mesmos ou à rede então formada.”

É pela CC que a pesquisa com a ANT permite formações distintas metodologias para observar as controvérsias, as associações, as intercorrências no percurso, as recalitrâncias do objeto, de todo modo é necessário um grande esforço intelectual para fazer essa travessia no campo do construtor de tambores

revelando as controvérsias no seu saber-fazer, nas suas escolhas tecnológicas, nas suas estratégias de inserção e geração de renda na sociedade, nas afetações e agenciamentos que o artefato produz nas redes, entre outros aspectos revelados no decorrer da pesquisa.

Com esforço para transitar pelas narrativas encontradas na construção das cartografias de controvérsias, será utilizado o recurso Oligopticon-Maps, desenvolvidos pelos pesquisadores do GEPETEC – Camila Loricchio Veiga e Douglas dos Santos Lemos Lima, com o propósito de “navegar” nas controvérsias das descrições. Como propõe Latour (2012) elaborar “a topografia do mundo social”(LATOUR, 2012, p. 255) superando as concepções pré-relativista “superior” ou “inferior” e revelando as suas conexões e seus atravessamentos.

Em relação a concepção de oligóptico, Latour (2012) afirma:

“Os oligópticos são lugares assim porque fazem exatamente o oposto dos panópticos: veem muito pouco para alimentar a megalomania do inspetor ou a paranoia do inspecionado, mas o que veem, veem bem – daí o uso dessa palavra grega para designar um ingrediente ao mesmo tempo indispensável e fornecido em pequenas quantidades (como os “oligoelementos” de sua farmácia doméstica). Graças aos oligópticos, vistas pujantes, mas muito estreitas do todo (conectado) se tornam possíveis – enquanto as conexões subsistem. Nada, ao que parece, consegue ameaçar o olhar absolutista dos panópticos, e por isso eles são tão amados pelos sociólogos que desejam ocupar o centro da prisão de Bentham; o menor inseto pode cegar os oligópticos” (LATOUR, 2012, p. 262).

De acordo com Bustamante (2022) a OM tem a fundamentação quali-quantitativa para aprofundar nas dinâmicas e articulações dos atores na rede em momentos específicos revelando as afetações entre os atores. Como ressalta Latour (2012, p. 272) “a oligóptica está constantemente revelando a fragilidade de suas conexões e sua falta de controle sobre o que é deixado entre suas redes”.

Para a construção dos OM, de acordo com Veiga (2016) menciona 3 (três) movimentos da rede:

- Movimentos em Cristalização (MC): consiste no movimento dos atores que estão seguindo para uma estabilização;
- Estados Magmáticos (EM): caracterizados pelas movimentações a partir das controvérsias;

- Atratores (AT): são movimentos compostos por atores mediadores sem o caráter de conflito, com a possibilidade de se associar a intermediários ou causar controvérsias.

Em seguida, é necessário conforme Lima (2016, p.87) “selecionar as controvérsias que serão traçadas e definir uma taxonomia para as coordenadas cartográficas, a partir de cinco questões fundamentais a saber:”

- O quê? – Estabelecer o momento específico da rede a partir de sua complexidade.
- Quando? – Indicar a temporalidade dos movimentos da rede, revelando suas dinâmicas de estabilidades e composições.
- Quem? – Revelar os atores envolvidos, partindo da premissa de: humanos e não-humanos.
- Como? – Identificar os atores em suas ações, seja: mediadores ou intermediários, bem como a importância das mediações e suas associações.
- Onde? – Localizar os locais – MC, EM e AT - que realizadas essas movimentações.

Construir os OM se torna importante pois a compreensão oligóptica segundo Latour (2012, p. 272) faz um movimento para expor as fragilidades das associações dos atores nas redes e, não, se colocar a serviço de uma concepção panorâmica do social.

#### 4 PERCURSOS ENTRE DESENVOLVIMENTOS E CULTURAS.

Para a construção teórica dessa temática é necessário colocar os temas **desenvolvimentos** e **culturas** no plural pelo fato de existirem muitas abordagens e controvérsias implícitas nesses termos que serão exploradas afim de enriquecer esse percurso.

De acordo com Amaro (2017) o desenvolvimento atravessa diferentes significados sendo: um sonho a ser alcançado, um mito injustificável, uma ideologia imposta pelas potências econômicas como forma de dominação, um termo desgastado e, também, um conceito em construção geradas a partir de novas epistemologias. Em relação a culturas, segundo Pimenta (2020) a cultura tem o caráter polifônico e multifacetado, rompendo com narrativas que objetivam trata-la a partir de rótulos insignificantes.

A construção do conceito de desenvolvimento segundo Burity (2007) se constitui a partir do termo progresso, terminologia utilizada nos anos 30 e 40, pelas sociedades europeu-ocidentais que instituíam a outros povos movidos pela expansão do capitalismo industrial e, conseqüentemente, o colonialismo que o desenvolvimento estabelecia o caminho e o lugar para as nações desenvolvidas e as não-desenvolvidas.

É por meio dessas narrativas que o conceito de desenvolvimento ganha novos contornos conforme Amaro (2017) menciona a inserção dessa temática na academia tornando-se objeto de estudo nas dissertações, teses, cursos e disciplinas universitárias colaborando para uma sólida construção bibliográfica sobre essa temática e, o aspecto político-institucional, foi revelado com o surgimento de instituições estratégicas governamentais ganhando campo em pautas nacionais e internacionais depois da Segunda Guerra Mundial.

Esses dois campos dos saberes podem ser pensados e analisados na encruzilhada do desenvolvimento e políticas públicas. Segundo Makiuchi, Ribeiro (2019) o conceito de desenvolvimento surge no século XX, fundamentada na lógica capitalista e eurocêntrica, com preceitos iluministas de crescimento dos séculos XVII e XVIII e de evolução social do século XIX, apoiando-se em narrativas políticas e econômicas de civilizado, moderno e desenvolvido promovendo uma segregação entre as sociedades e países.

Segundo Sachs (2004) as elaborações do conceito acerca do desenvolvimento representadas há meio século perpassam as problemáticas intrínsecas nas dimensões econômicas, sociais, políticas, culturais e sustentáveis, recentemente, são reveladas duas problemáticas a essa temática, sendo: o desemprego e a desigualdade, ambos crescentes e graves.

Em contrapartida Paglioto (2016) apresenta a perspectiva de uma parcela majoritária de economistas que compreendem o desenvolvimento como transformações exclusivamente econômicas, concentradas no aumento do Produto Interno Bruto (PIB) ou da renda per capita. Essa concepção segundo Teixeira (2018, p. 160) “reforça o individualismo com a figura do “homo economicus”, sujeito autônomo, racional e livre para escolher entre distintas possibilidades”, expondo os entremeios que essa perspectiva carrega.

Com o propósito de superar essa unilateralidade da economia que apresenta como marco histórico o pensamento de Adam Smith na obra *A Causa da Riqueza das Nações* (1776), o percurso que se faz nessa dissertação busca encontrar significados que vão expandir essa temática em um movimento de baixo para cima, são as epistemologias do Sul conforme Santos (2009), em outras palavras, conforme Amaro (2017) é necessário marcar um fim à era do desenvolvimento, abandonando um desenvolvimento inserido na lógica de dominação do “economicismo, etnocentrismo, antropocentrismo, androcentrismo e uniformismo” (AMARO, 2017, p. 87) e construir outros caminhos partindo de novas concepções, reflexões e valores fundamentadas no Sul Global.

Na temática do desenvolvimento é fundamental recorrer ao pensamento de Celso Furtado, segundo Brandão (2012) no artigo chamado *Celso Furtado: subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade* traz uma valiosa reflexão.

“Desenvolvimento é tensão. É distorcer a correlação de forças, importunar diuturnamente as estruturas e coalizões tradicionais de dominação e reprodução do poder. É exercer em todas as arenas políticas e esferas de poder uma pressão tão potente quanto o é a pressão das forças que engendram e perenizam o subdesenvolvimento” (BRANDÃO, 2012, p.12).

Essa divisão entres os países pode ser enriquecida com as análises de Giovanni Arrighi no livro *“A ilusão do desenvolvimento”* (1998) ao apresentar as

concepções e relações desenvolvidas entre os países que representam o núcleo orgânico, países semiperiféricos e países periféricos, compondo a hierarquia da economia capitalista mundial.

Estabelecida essa configuração econômica mundial, conforme Espindola (2021) esse modelo trimodal (centro-semiperiferia-periferia) foi elaborado pelo sociólogo Wallerstein e, posteriormente, repercutiu nas construções teóricas de diversos pensadores, dentre eles Giovanni Arrighi. As relações entre núcleo orgânico e periferia elaboradas por Arrighi são marcadas pelo aniquilamento das potencialidades criativas vinculadas as inovações tecnológicas e pelo sufocamento dos Estados diante das rivalidades em torno dos benefícios advindos da divisão internacional do trabalho (ESPINDOLA, 2021). De acordo com Canclini (2015, p.346) “os países centrais usam as inovações tecnológicas para acentuar a assimetria e a desigualdade em relação aos dependentes”.

Os Estados caracterizados como núcleos orgânicos se apoderam de forma desigual dos ganhos oriundos da divisão mundial do trabalho e se posicionam como no andar superior, enquanto os Estados no andar inferior dispõem dos benefícios que se limitam a custear a sua atuação na divisão mundial do trabalho marcando sua posição na periferia do capitalismo, e por fim, os Estados no andar intermediário que conseguem custear suas ações na divisão mundial do trabalho, porém não atingem os padrões instituídos pelos Estados do andar superior (ARRIGHI, 1998, p.215)

Afim de reelaborar o conceito de desenvolvimento por outros prismas, o economista indiano Amartya Sen, propõe a expansão das liberdades como eixo central para o desenvolvimento, conceito este que pode ser compreendido como “o aumento da capacidade que a pessoa humana dispõe para atingir o seu fim último, a sua felicidade” (NASCIMENTO, 2022, p. 167). Segundo Makiuchi, Ribeiro (2019) a expansão das liberdades é dividida em: liberdade instrumental e substantiva que possibilitam aos cidadãos viverem do modo como idealizam, a cultura devidamente colocada como prioridade para ser e estar no mundo.

A liberdade instrumental pode fundamentalmente ser descrita a partir desses principais pontos conforme Nascimento (2022):

- Liberdades políticas: contemplam os direitos civis, direito ao voto, participação na vida política em sua amplitude;

- Facilidades econômicas: compreende as ações de gerenciamento dos recursos financeiros;

- Oportunidades sociais: capacidade de acesso aos serviços de educação, saúde, dentre outras que promovem qualidade de vida e participação ativa na sociedade;

- Garantias de transparência: oportunizar redes e vínculos sociais alicerçados nos valores de confiança e sinceridade;

- E segurança protetora: compor uma teia social capaz de garantir segurança social protegendo de riscos ambientais, econômicos e sociais.

Essas liberdades realizam um movimento de entrelace entre si, sem uma dinâmica hierárquica, e por meio de um diálogo permiti conceber a liberdade como meio e não a restringindo como um fim primordial (DALTO; PIRES; AGUIAR, 2021, p. 5).

As contribuições de Sen para o debate sobre desenvolvimento são riquíssimas, distanciando da frieza numérica, mas conforme Bernardes (2015) que traz uma importante leitura sobre a sua obra, afirma acerca da liberdade elaborada nas estruturas da lógica de mercado, “uma liberdade pautada nas possibilidades expostas dentro dos parâmetros liberais [...] concepção capitalista, de que em uma democracia todos teriam as mesmas oportunidades” (BERNARDES, 2015, p. 50).

São diversos pensadores que se debruçam sobre essa temática e criam diferentes indicadores para o desenvolvimento, sejam eles: “Produto Interno Bruto”, “Renda Per Capita”, “Índice de Desenvolvimento Humano”, “Felicidade Interna Bruta” que muitas vezes se distanciam “das dimensões sociais, culturais e políticas como fatores de influência na qualidade de vida humana ou em uma determinada ordem socioeconômica ou sociocultural aceitável” (PIMENTA, 2014, p. 52).

O desenvolvimento como sugere Ignacy Sachs (2004, p.30) “um conceito fugidio e em evolução” ganha novas dimensões ao ser pensado como incluyente, sustentável e sustentado. Segundo Bresser-Pereira (2013, p. 365) “os três grandes desafios que o mundo enfrenta são o desenvolvimento econômico, a igualdade razoável e a sustentabilidade ecológica”.

A dimensão incluyente para o desenvolvimento, segundo Sachs (2004, p. 39) “requer, acima de tudo, a garantia do exercício dos direitos civis, cívicos e

políticos’, assim construindo um amplo espectro que contemple a população o acesso a “programas de assistência, a educação, a saúde e a moradia [...] por meio da redistribuição de uma parcela do PIB’ (SACHS, 2004, p. 40), de forma a distanciar das soluções oferecidas pelas perspectivas neoliberais.

Em relação a compreensão da dimensão sustentável, Sachs (2004) afirma que as instâncias sociais, ambientais, territoriais, econômicas e políticas precisam romper com determinados padrões ao impulsionar recursos e ações locais, criando outras lógicas de planejamento local, energéticas e econômicas, afinal “uma sociedade humana também deve ser um projeto” (SACHS, 2004, p. 17).

E por fim para pensar o enfrentamento das mazelas sociais e a construção de novos arranjos sociais para o desenvolvimento sustentado segundo Sachs (2004, p. 116) “que asseguram a todos a inclusão social pelo trabalho decente atuando simultaneamente sobre as taxas de crescimento econômico e os coeficientes de elasticidade de emprego/crescimento”.

Percorrendo a extensa literatura dessa temática é pertinente as problemáticas explicitadas pelas autoras da economia feminista, Simon (2020, p. 2) afirma a necessidade de “rever esse paradigma hegemônico estabelecendo outro que contemple uma sociedade multicêntrica, que não nega a importância do econômico, porém não é moldada por ele”. Essa pensadora também faz um desdobramento para compreender a relação gênero-economia na sociedade na seguinte passagem:

“Este comportamento é fruto da universalização da ideia de que o que é público, mercantil, econômico e racional é naturalmente, pertencente ao masculino, destinando às mulheres, à esfera privada, doméstica, de reprodução, não necessariamente monetária/mercantil. Assim, a reprodução social – que compreende os trabalhos que se ocupam da reprodução da vida (trabalhos domésticos e de cuidados) – são considerados trabalhos improdutivos ou não mercantis e, dessa maneira, tendem a ser invisibilizados e negligenciados. Esta invisibilidade do trabalho doméstico nas análises econômicas fez com que também a economia não monetária fosse invisibilizada no pensamento econômico” (SIMON, 2020, p. 11).

Seguindo essa perspectiva não hegemônica dos parâmetros econômicos conforme Teixeira (2018, p. 137) a economia feminista defende a substituição da “racionalidade econômica pelo que é necessário para a sustentabilidade da vida

humana, enfatizando o processo social e as interações sociais e as relações que daí surgem”.

Repensar os conceitos implícitos no desenvolvimento pela vertente da economia feminista nos leva aos pontos fundamentais como proposto pela Teixeira (2018) em um primeiro momento compreender a mulher em toda a sua magnitude dentro da sociedade, segundo momento é preciso identificar e apreender as diferenças entre os gêneros, terceiro momento “modificar a teoria, a metodologia e as práticas da disciplina econômica” (TEIXEIRA, 2018, p. 160), e por fim elaborar mecanismos e recursos que deem sustentação para a inclusão das pessoas.

Essas provocações delineadas pela economia feminista são extremamente relevantes para repensar alternativas ao desenvolvimento, assim como as elaborações produzidas pelo Bem-Viver, de acordo com Turino (2016) são construções teóricas que buscam na sabedoria ancestral de diferentes povos, ameríndios, guaranis, africanos, romper com a lógica capitalista privilegiando “as relações de produção autônomas, renováveis e autossuficientes [...] na articulação política da vida, no fortalecimento de relações comunitárias [...] nas mais diversas formas de viver coletivo, com diversidade e respeito ao próximo” (TURINO, 2016, p. 09). Como bem coloca “seria muito mais um re-envolver, um conviver, do que um des-envolver, de separar, segregar [...] o bem viver junta, une, religa, harmoniza” (TURINO, 2020, p.66).

Segundo Acosta (2016) o desenvolvimento se coloca diante de inúmeros conflitos pelo atravessamento das premissas antropocêntricas para as sociobiocêntricas, desafio este imposto pela humanidade. Os Direitos da Natureza, os Direitos Humanos e Meta-Direitos, como direito a água, soberania alimentar, biodiversidade, soberania energética, necessitam de pressão política para serem instituídas legalmente nas constituições.

Turino (2020) reflete sobre as escolhas que as sociedades fazem quando afirma que “poderiam escolher outros atratores: a reciprocidade, a solidariedade e a dádiva, a abundância coletiva; e isso resultaria em outras formas de economia, mais circular e equânime, não predadora” (TURINO, 2020, p. 31).

Essas construções teóricas acerca do desenvolvimento, de forma alguma tem a pretensão de esgotar ou por fim as discussões pertinentes dessa temática, ao buscar “outros elementos, para além de indicadores, devem ser levados em

conta para intervir em percursos de desenvolvimento” (PIMENTA, 2014, p. 53). E seguindo a proposta dessa dissertação, no momento, se faz necessário percorrer um caminho sobre o campo da cultura.

Pensar a cultura implica em superar conceitos dicotômicos, popular e erudito, é fazer uma travessia pela multiplicidade de saberes dos povos brasileiros que façam os movimentos de expansão desse conceito.

No trabalho *Cultura e Desenvolvimento Local: Reflexões sobre a Experiência do Programa Viva Nordeste*, Souza (2008) faz uma incursão pelos conceitos de cultura em suas dimensões: *antropológicas*, compreendendo um agrupamento de sentidos elaborados e vivenciados por grupos específicos que são manifestados em suas identidades, essa concepção remete ao período colonial sustentando narrativas supremacistas europeias, *sociológicas* caracterizada pela construção simbólica com ênfase em atividades políticas, econômicas, institucionais e profissionais, no tocante a compreensão *ideológica* da cultura percebe-se a construção de uma verdade com o papel de distorcer a apreensão da realidade para o povo, caracterizada pela construção feita pela ideologia burguesa e a cultura como *distinção* fundamentada nos trabalhos de Bourdieu (2005) apresentando a cultura formada por instrumentos simbólicos, tendo como premissa o jogo de poder sobre os indivíduos, denominado poder simbólico.

Pensar o campo cultural nos remete a diferentes obstáculos que estão no centro da sociedade, como aponta Pimenta (2020):

“Dentro da realidade brasileira, não se pode excluir a existência de hierarquizações, de autoritarismos e de coronéis presentes por meio de instrumentos de representações, legais, retóricos e discursivos. Estes, limitam, cerceiam e negam as diversidades. Reconhecer e respeitar a diversidade (bio)cultural impõe o enfrentamento desses conflitos e leitura alargada da realidade para que possamos permitir práticas e avanços de sobreposição às dimensões funcionais, organizacionais e positivas da cultura.” (PIMENTA, 2020, p.44).

Diante dessa realidade os enfrentamentos são permeados nos âmbitos locais e, também, globais intensificando a sua complexidade. Para realizar tais enfrentamentos é preciso estratégias inseridas nas esferas das políticas públicas para a dissolução de determinadas problemáticas.

No campo político perpassando os direitos universais, que contemplam a igualdade de todos perante a lei, os cenários a que chegamos com toda a sua

complexidade nos traz um desafio que concentra nos seguintes temas: o reconhecimento da diversidade, pluralidade e da diferença em todas as instâncias da sociedade.

Os diálogos entre cultura e desenvolvimento se fazem nos tensionamentos conforme Pimenta (2020) dos campos das políticas culturais, desenvolvimento e economia, formadas em uma rede de significações que imprimem na cultura os caracteres emancipatórios, solidárias e coletivas.

Para a construção teórica dessa pesquisa a compreensão sobre economia está alicerçada nesse pressuposto:

“Sob outra óptica, economia que diverge da lógica do consumo (não se trata de um abandono do mercado e do consumo, mas ele se inscreve em outra plataforma), valorizamos os saberes, os fazeres e as ações que são fomentadas pelas experiências populares de geração de renda, o que na prática são fomentas por um conjunto de políticas públicas locais negociadas entre os atores e os agentes de desenvolvimento e, posteriormente, incorporadas” (PIMENTA, 2020, p 33).

Na dinâmica do local se encontram diversos atores que formam um campo com muitas tensões e disputas exercidas nas relações de poder, Silva (2008) afirma que o poder se articula de forma econômica, social, cultural e simbólica sendo determinado por diferentes grupos sociais em “situações de poder” que vão favorecer certas pessoas e/ou grupos. É nesse campo de disputa que o debate ideológico precisa ser politizado e o enfrentamento ser construído pelas vias estratégicas diante dos centros de comando.

E pensar esse cenário consiste no enfrentamento entre atores sociais e suas implicações no campo local e global. Nesta realidade encontra-se o “desenvolvimento regional como uma possibilidade de superação das injustiças e desigualdades do capital” (PIMENTA, 2014, p. 49).

No enfrentamento as estruturas de dominação, conforme Dowbor (2016) nos traz o conceito de poder local como possibilidade de gerar cenários mais democráticos diante do poder exageradamente concentrado nas classes dominante em grandes oligarquias nacionais e transnacionais. Como bem aponta Sachs (2004, p. 61) “superar os gargalos que obstruem a utilização de recursos potenciais e ociosos e liberar as energias sociais e a imaginação”.

É nesse cenário que Pierre Bourdieu traz uma importante compreensão sobre o campo, segundo Bourdieu (2005) posiciona a cultura na sua formação

pelos instrumentos simbólicos que constituem um poder simbólico e tem em seu campo estruturas e mecanismos relacionados as formas e objetos, tais como: arte, idioma, religião, ciência, transmissão de informações e ideologias que integram estruturas de dominação.

“Seria preciso identificar as bases sociais e os sujeitos portadores de potencial de transformação das estruturas de poder e combater a força da modernização da americanização caricata dos estilos de vida das minorias afluentes da sociedade, propugnando por valores que combatam a racionalidade instrumental com uma racionalidade substantiva dos fins, sempre procurando efetivar as potencialidades humanas e adensar as forças sociais que possam ampliar a margem nacional de arbítrio soberano (BRANDÃO, 2012, p. 5).

Segundo Mariz (2017) essa temática constitui um recente campo do saber acadêmico, visto que o setor cultural foi negligenciado pela teoria econômica, bem como, os trabalhadores das artes e culturas percebiam com aversão as iniciativas de análises econômicas e mercadológicas do setor.

Pensar a cultura por diversas tecituras que marcam as suas composições e, também, as suas decomposições nos remete a Celso Furtado, segundo Moreira e Spada (2021) esse economista foi um dos primeiros ministros da cultura ao assumir esse ministério criado no pós-Regime Militar no Brasil no governo de José Sarney (PMDB), criando a Lei 7.505 (conhecida como Lei Sarney), que posteriormente, ganhou contornos com a Lei Rouanet e leis de incentivos fiscais para o setor cultural.

Com um esforço de aproximação dos campos da economia e antropologia, a cultura para Furtado era compreendida como “um sistema amplo de conhecimentos, práticas sociais e valores que organizam a vida de uma comunidade e que, no caso brasileiro, representam um enorme potencial para o nosso desenvolvimento econômico” (MOREIRA; SPADA, 2021, p. 33).

De acordo com Lima (2019) é fundamental apontar nomes como Mário de Andrade e Oswald de Andrade em suas extensas pesquisas artísticas e culturais no amplo território nacional, a figura de Mario de Andrade com todo o seu repertório foi determinante para a direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e da criação do Instituto Paulista de Cultura e do Instituto Brasileiro de Cultura.

Percorrendo as análises de Lima (2019) a gênese da imbricada relação entre Estado e cultura inicia no Brasil com o Sistema Nacional de Cultura (SNC)

instituído no governo Lula em 2003, posteriormente em 2010, surge o Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC) trazendo avanços e novos desafios para o campo da cultura. Pensando nessas ações normativas, os programas Cultura Viva, os Pontos e os Pontões de Cultura, segundo Turino (2010):

“Ponto de Cultura é um conceito de política pública. São organizações culturais da sociedade que ganham força e reconhecimento institucional ao estabelecer uma parceria, um pacto, com o Estado. Aqui há uma sutil distinção: o Ponto de Cultura não pode ser para as pessoas, e sim das pessoas: um organizador da cultura no nível local, atuando como um ponto de recepção e irradiação de cultura [...] Ponto de Cultura é cultura em processo, desenvolvida com autonomia e protagonismo social’ (TURINO, 2010, p. 64).

Para analisar as dimensões das políticas culturais, especificamente os Pontos de Cultura Turino (2010) apresenta os seguintes dados do IPEA (Instituto de Políticas Econômica Aplicada, do Ministério do Planejamento):

“Com 380 Pontos de Cultura e apontam uma participação média de 3.300 pessoas por Ponto. Alcançando 2.500 Pontos de Cultura ao final de 2009, chegamos a 27.500 militantes, 750.000 ativistas e 8.250.000 pessoas envolvidas; além do público indiretamente beneficiado, via melhora da qualidade de vida em suas comunidades e a constituição de ambientes sociais mais saudáveis e solidários” (TURINO, 2010, p. 88).

Essas ações foram segundo Moreira e Spada (2021, p. 56) “implementados durante a existência do Minc que deixaram o seu legado e que em partes seguem existindo, apesar de cada vez mais serem desidratadas em seu orçamento”. Com a recente publicação do Relatório Final realizado pelo Gabinete de Transição Governamental em dezembro de 2022 afirma que o campo da cultura sofreu uma série de desmontes com a extinção do Minc, redução orçamentária, rompimento com as políticas culturais, dentre outros e, com o cenário pandêmico, avalia-se uma perda de R\$ 69 bilhões nos campos da economia criativa e da cultura.

As possibilidades de pensar as transformações sociais no entrelace desses conceitos são inúmeras e nesse trajeto Valiati (2018) apresenta duas abordagens econômicas sobre os bens culturais, por um lado, com uma perspectiva heterodoxa, e por outro, com uma perspectiva ortodoxa. Pela ótica heterodoxa a cultura adquire um caráter substantivo, como a religião, os valores morais e a formação socioantropológica dos elementos compõem um arranjo

mercadológico. E pela ótica ortodoxa a cultura assume um caráter adjetivo, estando inserida numa perspectiva utilitarista ligadas aos mercados de arte e cultura.

Numa travessia histórica identificamos o contexto social para a formação das indústrias criativas, por meio do deslocamento da lógica de acumulação do capital nos modelos fordistas que estavam em crise e com a demanda de novos arranjos econômicos e de produção. Com essas transformações Valiati (2018) argumenta que nesse momento são estruturados os elementos que mais adiante foram reconhecidas como indústrias criativas.

Segundo Diniz, Mendes (2017) o recente surgimento dos termos indústrias criativas ou economias criativas está intrinsecamente relacionados a determinados fatos, sendo: o conceito “Creative Nation” desenvolvido pelo governo da Austrália em 1994; O partido trabalhista inglês insere as “indústrias criativas” em um programa estratégico nacional devido ao seu potencial para o desenvolvimento da economia britânica; E a produção do “The Creative Economy” de Howkins (2001) como peça fundamental para a propagação e consolidação desse setor.

De acordo com Valiati (2017) duas reflexões relevantes sobre as indústrias criativas são: primeiramente que são fundamentadas nos dados econômicos para justificar o investimento público nesse setor, sendo frequente a apresentação estatística de empregos, exportação e geração de renda nos trabalhos com essa temática. E, em seguida, expõe uma controvérsia dessa temática relatando a dificuldade das instituições DCMS, Unctad e Unesco de delimitar quais setores de fato estão presentes nas indústrias criativas. O que sobressai é a capacidade da economia criativa de atrair e disputar recursos e políticas públicas.

Para *fechar a afinação* dessa parte da dissertação, o entrecruzamento das dimensões entre desenvolvimento e cultura, coloco mais uma lente para essa travessia acadêmica que é a percepção da tecnologia nesses processos, de acordo com Pimenta e Mello (2014):

“No qual se incorporam questões vinculadas ao imaginário e à noção de trabalho em diferentes modos inscritos: nas práticas, no ser, no sentir, no pensar, no saber-fazer. No campo da cultura, se permite deixar emergirem subjetividades, sociabilidades e solidariedades unidas à construção e apropriação de múltiplos significados simbólicos

e identitários que fornecem sentidos à vida” (PIMENTA; MELLO, 2014, p. 2).

Segundo Domingos (2015) as tecnologias sociais possuem o caráter de transformação social ao serem construídas coletivamente sejam produtos e/ou técnicas que vão proporcionar um caminho ao desenvolvimento. A tecnologia – os híbridos – permitem “a ampliação do grau de autonomia técnico-política hoje existente, para a exploração de caminhos alternativos de desenvolvimento de atividades populares com conteúdo tecnológico” (PIMENTA; MELLO, 2014, p. 10).

A investigação que se faz em campo nessa pesquisa situa-se nas redes formadas pelo construtor de tambor revelando as possibilidades de geração de renda com o artefato – tambor de maracatu -, as dinâmicas exercidas com o poder público com políticas culturais com as ações da prefeitura de Taubaté-SP e as estratégias do construtor de tambor para se inserir na sociedade.

## 5 RESULTADOS

No percurso desse capítulo faço uma imersão nas falas dos entrevistados e entrevistadas apontadas pelo construtor de tambor que são relevantes para o desenvolvimento da pesquisa, bem como o diálogo com os pensadores que fundamentam esse estudo.

As saídas de campo foram feitas primeiramente com o auxílio do Google Meet de forma online, visto o cenário pandêmico e, posteriormente, foi possível ir a campo presencialmente para finalizar algumas entrevistas. Inicialmente as entrevistas foram realizadas com o Flavio Augusto de Farias, mais conhecido como Flávio “Itajubá”, para investigar a composição dos actantes (elementos humanos e não-humanos) na fabricação do artefato tambor de maracatu de baque virado e, em seguida, foram realizadas as entrevistas com as pessoas que utilizam o artefato construído por FI assim revelando uma segunda rede de conexões e complexidades do artefato.

Esse estudo orienta-se pelo total de 12 (doze) pessoas entrevistadas que foram indicadas pelo construtor de tambor e manifestaram interesse em contribuir com a pesquisa. Dessas entrevistas destaco determinados pontos que se repetem nas falas dos atores com a finalidade de enriquecer a discussão desse trabalho.

O trabalho como construtor de tambor e professor de maracatu de baque virado foi uma das primeiras temáticas que o Flávio “Itajubá” mencionou nas entrevistas iniciais realizadas no segundo semestre de 2021, período que o setor cultural estava extremamente fragilizado pela pandemia da Sars-Covid-19, elemento não-humano afetando diretamente suas fontes de renda. O entrevistado deu destaque conforme transcrevo abaixo:

“Cara, as escolas e lugares que eu dava aula de maracatu foram fechadas e, simplesmente, acabou. Fiquei sem esses trabalhos e sem receber. Eu tava trabalhando como professor em São Luiz do Paraitinga-SP e tava em Paraibuna-SP também. E perdi essa fonte de renda.”

Segundo o entrevistado esse foi o primeiro problema que precisou enfrentar com a pandemia da Covid-19, logo em seguida, percebe-se a implicação da pandemia no aumento dos preços dos materiais utilizados pelo construtor de tambor, conforme relata:

“Com a pandemia as coisas que eu comprava para os tambores subiram tudo de preço, aí tive que me virar pra achar preço mais barato com outros fornecedores, e consegui ajeitar umas formas de pagamento com o pessoal que me ajudou viu? Tem uns fornecedores que deixam eu pegar o material e pagar depois de alguns dias ou semanas, sabe? Ai isso ajuda eu a fazer o tambor, eu vendo e consigo pagar os cara”.

Em relação as peles – elemento não-humano -, FI vai no curtume de Tremembé-SP para escolher as peles que considera adequada para os tambores, conforme relata na entrevista:

“As peles eu comprava em São Paulo com um cara fornecia para quase todos os maracatus, sabe? Mas de uns tempos pra cá mudou umas coisas na empresa e cara, mudou um esquema do correio, tipo peso e valores que não compensava mais comprar de lá e nem ir lá para comprar e trazer. Aí achei um contato aqui no Vale e to comprando aqui mesmo.”

Nesse momento FI aborda a dificuldade que teve para comprar as peles de São Paulo, primeiro pelas mudanças que teve na empresa e também por uma norma – elemento não-humano – colocada pela empresa dos Correios que afetou a aquisição das peles fazendo com que FI procurasse um fornecedor mais perto da sua localidade.

Em relação as cordas – elemento não-humano – FI tem a seguinte fala:

“Meu eu uso as cordas de poliéster de 6 mm, né? E seguinte tem lugar que subiu muito o preço das cordas na pandemia, tipo eu pagava 1,20 no metro da corda, depois comecei a pagar 2,70 no metro da corda. É uma diferença muito grande cara.”

Aqui temos um cenário que por motivos de um elemento não-humano, Covid-19, afetou os preços causando uma subida nos valores desse material. Com relação as madeiras – elemento não-humano – FI relatou dificuldades em encontrar alguns tipos de madeiras que já utilizou para fazer os tambores, no entanto, argumenta uma preocupação na alta de preços.

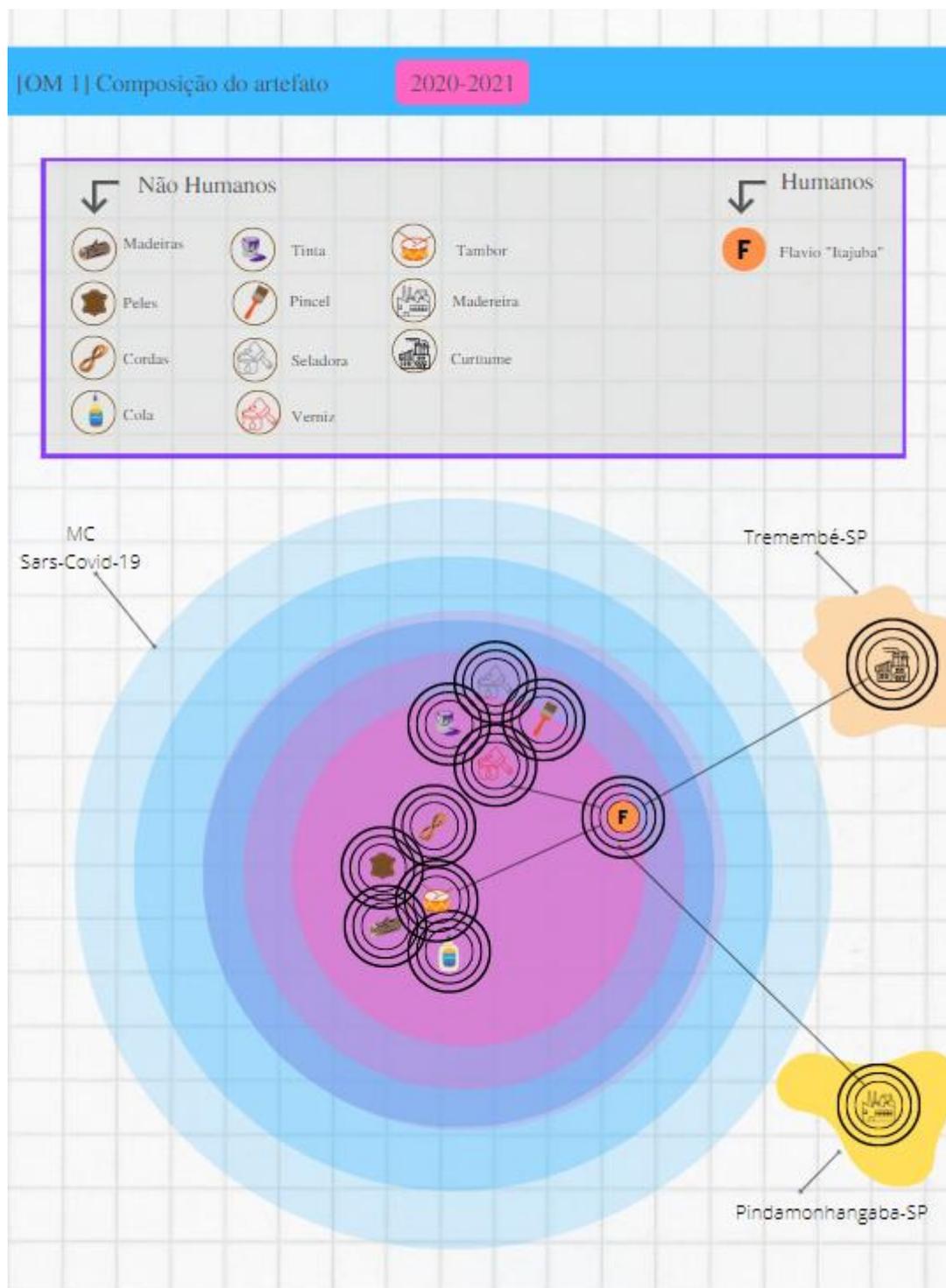
Diante desse aumento dos preços dos elementos não-humanos que compõe o artefato, foi perguntado a FI se isso influenciou o preço final dos tambores, segundo FI:

“Meu não tem como eu repassar os valores pra galera que compra os meus tambores, cê tá ligado a condição da galera, se eu repassar eu não vendo mais tambores porque é uma galera que tá passando apertada com a pandemia, aí eu faço o que é possível pra conseguir vender meus tambores”.

Nessa passagem FI revela o seu posicionamento diante das afetações que o vírus Sars-Cov-19, elemento não-humano, gerou no seu empreendimento e a possibilidade de se pensar as associações e afetações entre os elementos humanos e não-humanos na composição da rede do artefato tambor de maracatu de baque virado no período de 2021-2023.

O oligopticon-map 1 (figura 20) torna-se um recurso para visualizar as afetações do elemento não-humano – Sars-Covid-19 – gerando um movimento de cristalização (MC) da rede que compõem os actantes que formam o artefato e seu vínculo com o construtor de tambor que se movimenta como um agregador de novos atores nessa rede para a fabricação do tambor. Na parte superior do OM-1 vemos o título – Composição do artefato -, ao lado apresenta-se os anos de 2020-2021 que ocorreram a movimentação na rede do construtor de tambor que foi relatado nas entrevistas, logo abaixo encontra-se os actantes (elementos não-humanos e elementos humanos) e no gráfico observa-se a complexidade dos actantes na rede e suas associações com os graus de relevância entre os mesmos.

Figura 20 - Oligpicon Maps - Composição do artefato.

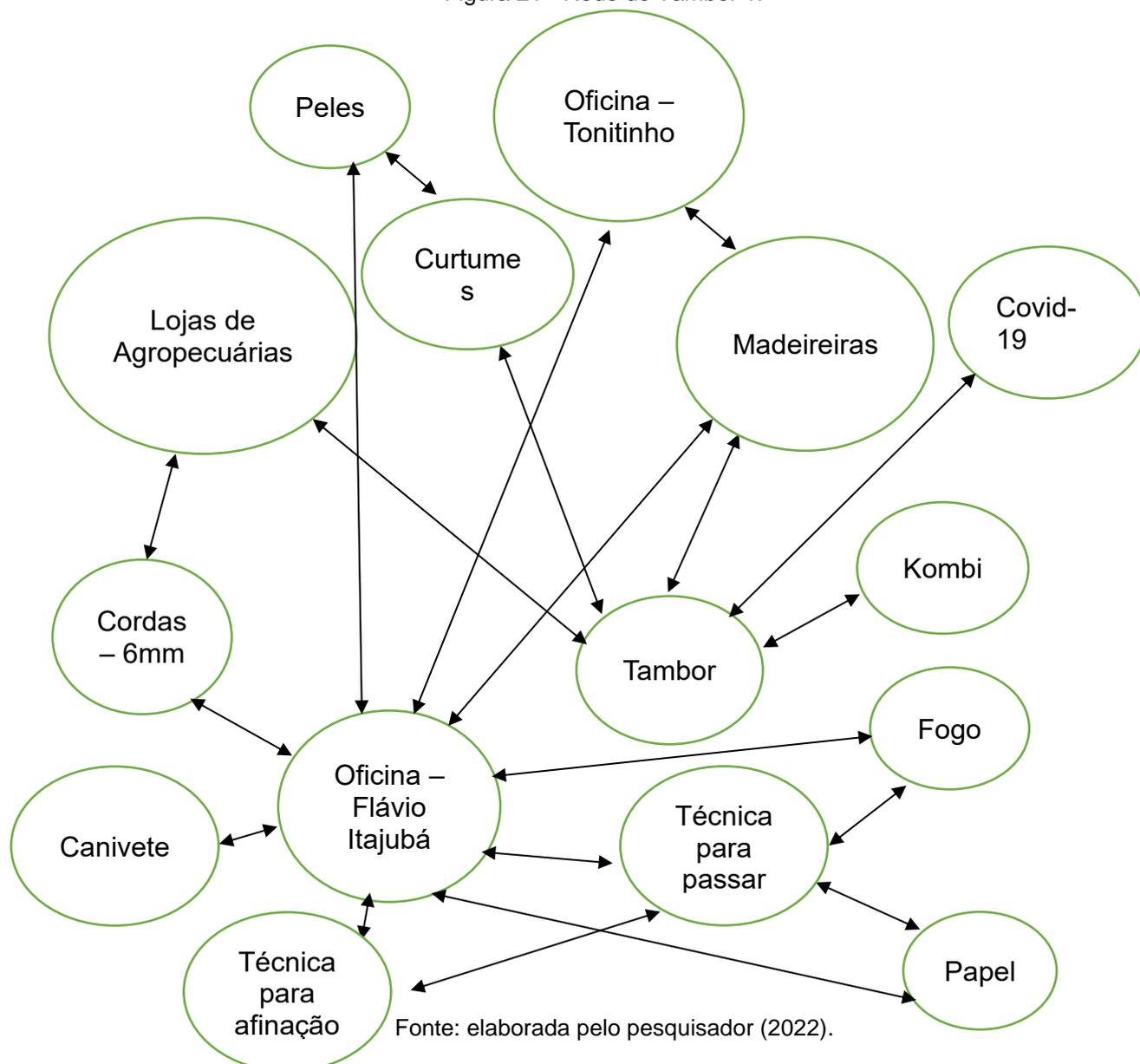


Fonte: autor (2022).

Na sequência das entrevistas feitas com o Flávio "Itajubá" nos deparamos com um novo ator na sua rede, Toninho, marceneiro da cidade de Pindamonhangaba-SP.

Neste primeiro contato com o Flávio “Itajubá” já é relatado como a formação da sua rede foi afetada pelo elemento não-humano, Sars-Covid-19, com a entrevista realizada no segundo semestre de 2021. A partir da fundamentação teórica proposta pela sociologia das associações e o recurso do OP, elaboro um recurso visual para ampliar nosso entendimento sobre a influência do elemento não-humano na composição da rede do construtor de tambor.

Figura 21 - Rede do Tambor 1.



Nesse momento é necessário fazer determinados apontamentos nessa rede que compõe o tambor de compensado de sumaúma, para a fabricação desse tambor são necessárias duas oficinas – elementos híbridos – em que a oficina do seu Toninho, marceneiro de Pindamonhangaba-SP, tem o maquinário

específico para fazer os cortes nas madeiras, quando o FI precisa cortar as madeiras de garapeira em 4mm para a confecção dos aros, que em seguida vai para a sua oficina com a sua kombi que facilita esse transporte.

O elemento não-humano, representa nessa rede pela Sars-Cov-19, tem mais afetações na vida profissional do FI, ao revelar que gerou dois movimentos no seu cotidiano, em um primeiro momento, FI começa a fazer uns trabalhos como marceneiro na oficina do Toninho e, segundo momento, ele retoma a produção do tambor infantil.

Em uma das primeiras entrevistas realizadas com o FI pelo Google Meet foi relatado a seguinte situação:

“Agora na pandemia cê não sabe, como fechou os lugares que eu trabalhava tipo na escola e parou as oficinas, eu acabei indo trabalhar com o “Bonitinho” na marcenaria dele, fui fazer porta, janela porque senão eu ia ficar zerado de grana. Isso deu uma salvada aqui e acabei aprendendo muito de marcenaria com ele, umas coisas sobre envergar madeira também”.

Percebe-se com essa fala do FI as afetações da pandemia na sua vida profissional e como essa possibilidade de trabalhar na marcenaria do Toninho trouxe renda para ele durante a pandemia e contribui para ampliar o seu repertório como construtor de tambores.

No decorrer das entrevistas com FI foi relatado a dificuldade com a paralisação dos eventos culturais com a fala:

“Quando fecho com os eventos, as apresentações, a galera parou de mandar instrumentos para eu fazer manutenção porque sempre vinha instrumento para arrumar aro ou só para trocar as peles. E como ninguém tava se apresentando não vinha pedido para fazer novos tambores. E agora como tá todo mundo em casa cê acha que a galera vai querer um tambor pra ficar tocando sozinho em casa, imagina isso num apartamento, é briga na certa com os vizinhos (risadas)”.

Entrevistador: Mas com esse cenário, qual estratégia você está utilizando para manter a produção de algum tambor seu? Mesmo os tambores menores não estão vendendo?

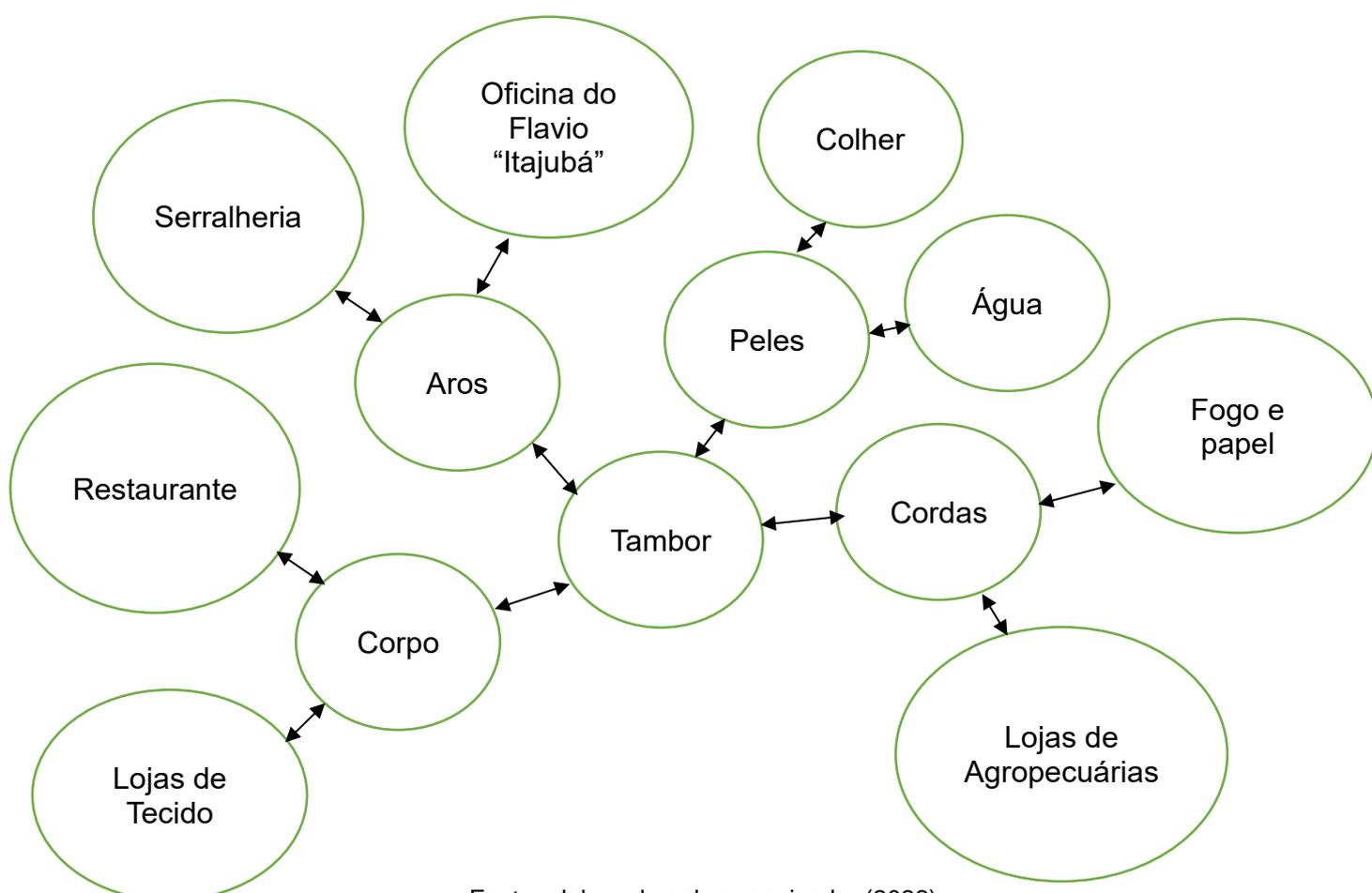
Entrevistado: Fio, agora eu tô focando com força nos **tambor infantil** que tava meio parado, sabe? Esse tambor é menor, faz menos som e tem pais que estão aproveitando esse tempo maior em casa pra tocar com os filhos. Pelo menos tem sido essa a minha estratégia e tem gente que compra também porque acha bonito mesmo que nunca toque”.

Como foi mencionado a construção do **meu primeiro instrumento (tambor infantil)** que envolve uma outra rede, seja de fornecedores e clientes, o FI acrescenta:

“Então precisei ir atrás de supermercados para pegar umas latas de milho grandona, sabe? E com elas eu faço o corpo dos tamborzinho, depois pego umas peles que já estouraram, corto elas no tamanho do tambor, faço os arinhos de ferro aqui em casa mesmo, coloco um pano com estampa neles geralmente o que encontro com preço bom e passo uma cordinha para montar e afinar. O foda que nessa pandemia eu precisei procurar outros contatos que tinham preço bom e fossem bons de negócio, sabe? Tipo que eu pudesse comprar o negócio agora e pagasse depois de umas semanas porque cara, subiu o preço de tudo”.

Nesse momento da pesquisa é revelada uma nova rede que FI formou para conseguir gerar renda e trabalho na pandemia conforme apresentado na figura 17 abaixo.

Figura 22- Rede Meu Primeiro Instrumento.



Fonte: elaborado pelo pesquisador (2022).

Com a formação dessa rede do Meu Primeiro Instrumento, percebe-se que o primeiro elemento não-humano que compõe a rede é o restaurante que fornece latas de milho ou ervilha para que sejam utilizadas para o corpo/bojo do tambor em que são colados tecidos de diferentes estampas que são adquiridas pelas pesquisas do FI em lojas de tecido de Taubaté-SP. Em seguida são feitos

os aros de ferro que o próprio FI faz o processo de envergar e soldar os aros com o seu maquinário, para depois colocar as peles que vem dos tambores maiores quando estourados e são reutilizados no Meu Primeiro Instrumento, e por fim são passadas as cordas adquiridas em lojas de agropecuária para a montagem do tambor. Na figura 18 é possível ver esses tambores prontos em uma foto retirada do Instagram do FI.

Figura 23 – Meu primeiro instrumento



Fonte: Instagram do construtor de tambor<sup>18</sup>.

Na figura 18 – Meu Primeiro Instrumento, pode ser visto a diversidade de elementos que compõem o bojo/corpo do tambor com diferentes tecidos dando identidades específicas a cada tambor. E pelas falas de FI (2022) “esses tambores são usados para tocar, mas tem gente que deixa como decoração em casa”. Assim percebe-se que esses artefatos possuem tanto um significado para tocar quanto para poder utilizar como decoração na casa das pessoas.

Em umas das entrevistas com FI foi perguntado a respeito da Lei Aldir Blanc, como medida emergencial a deputada Benedita da Silva (PT) criou uma iniciativa do projeto de lei 1.075/2020, a lei Aldir Blanc escrita pela Deputada Federal J2º da Lei 14.017, de 29 de junho de 2020 - Lei Aldir Blanc, regulamentada pelo Decreto Federal 10.464, de 17 de agosto de 2020, em

---

<sup>18</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_ artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_ artesanais/)>. Acesso em: 6 de jul de 2022

âmbito nacional, e pelo Decreto Estadual n. 1.025, de 04 de setembro de 2020, em âmbito estadual, correspondente ao LOTE 01 de beneficiários, nos termos do art. Em que ele relatou:

“Quando saiu o edital da Aldir Blanc veio uns tambores para manutenção, sabe? Não teve compra, mas rolou de fazer uns aros e reparos nos tambores, mas cara, depois que todo mundo prestou contas o meu trabalho zerou, paralisou de novo. Te fala que pra mim e meu serviço a lei mudou pouca coisa viu”.

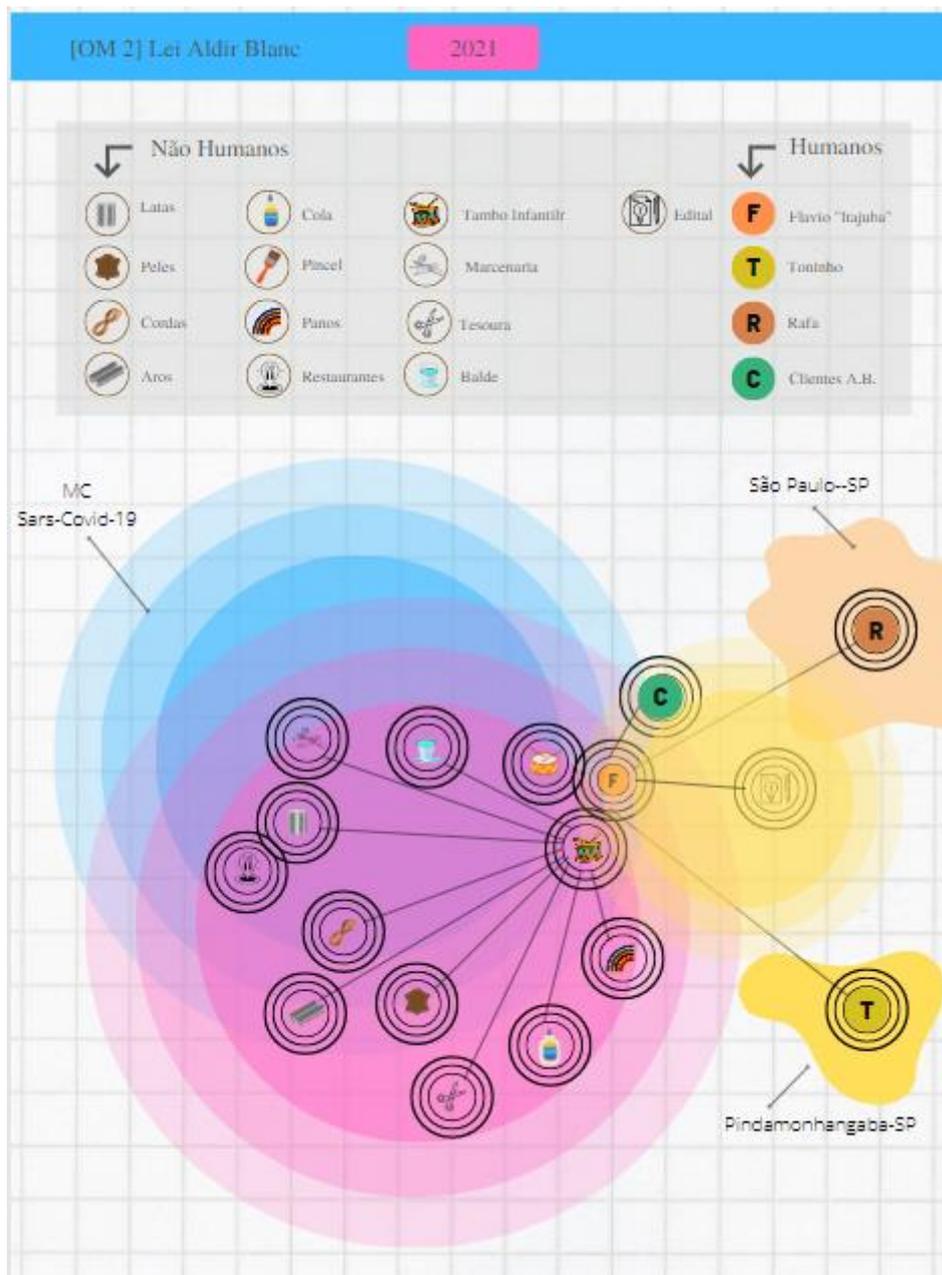
Essa fala é muito importante para a pesquisa visto que o cenário cultural durante a pandemia da Covid-19 foi o primeiro a paralisar e o último a voltar com as atividades que gerou muitas afetações nos trabalhadores da cultura e, sem dúvida, afetou FI e a Lei Aldir Blanc, elemento não-humano, gerou afetações breves no trabalho de FI.

No oligopticon-map 2 (figura 24) é revelado a cartografia com as afetações do elemento não-humano – Sars-Covid-19 – gerando um movimento de cristalização (MC) e do elemento não-humano Lei Aldir Blanc que gera um polo atrator na rede (PA) possibilitando ao construtor de tambor realizar novas associações como a Rafaela – entrevistada para a pesquisa – e com demais clientes que precisaram dos seus serviços a partir da Lei da Aldir Blanc, seja para comprar novos tambores ou para fazer a manutenção nos tambores.

E com as afetações do MC, o construtor de tambor desenvolve um vínculo com o seu Toninho em Pindamonhangaba-SP para realizar determinados trabalhos durante a pandemia e, também, amplia os seus conhecimentos sobre os cortes, envergaduras e as madeiras para os artefatos.

Na parte superior do OM-2 vemos o título – Lei Aldir Blanc -, ao lado apresenta-se o ano de 2021 que ocorreram a complexificação na rede do construtor de tambor observado nas saídas de campo, abaixo encontra-se os actantes (elementos não-humanos e elementos humanos), em seguida, encontra-se a elaboração gráfica da movimentação dos actantes na rede e suas associações com os graus de relevância entre os mesmos.

Figura 24 - Oligopticon-map 2 - Lei Aldir Blanc.



Fonte: autor (2022).

Nas saídas de campo foi observado nos tambores do FI, especificamente nos aros, onde é possível ver a sua assinatura e sua marca como um elemento para criação da sua identidade. Como podemos ver na imagem nas figuras 24 e 25 a seguir.

Nas entrevistas ao ser questionado sobre esse processo de criação da marca Flávio "Itajubá" Instrumentos Musicais foi pensada para que as pessoas começassem a pensar no FI para além da imagem de batuqueiro e coordenador do grupo Baque do Vale, a proposta tinha a finalidade de divulgar seu nome

como construtor de tambor. Com a criação da sua marca, foram feitas camisetas para a divulgação do seu trabalho, o site – atualmente inativo na internet - e o facebook<sup>19</sup> para apresentar o seu trabalho com os tambores do maracatu de baque virado.

Na entrevista com o Avelino Fernandes, batuqueiro do Baque do Vale e amigo de longa data do Flávio “Itajubá” que presenciou esse momento de criação da marca do construtor de tambor lembra na seguinte fala “lembro que o Flávio fez umas camisetas e site para divulgar o seu trabalho, mas ele nunca conseguiu desamarrar uma coisa da outra” (FERNANDES, 2022).

A questão da marca segundo o Flávio “Itajubá” não influenciou nas vendas dos seus instrumentos, mas auxiliou na conquista do espaço para a sua oficina que foi cedido pela prefeitura mediante a apresentação do cadastro de pessoa jurídica.

Figura 24- Marca Flávio Itajubá



Fonte: Instagram do construtor de tambor<sup>20</sup>

Figura 25 - Logotipo



Fonte: Facebook do Flávio “Itajubá”<sup>21</sup>

Com as peles FI tem um tratamento específico para empachar as peles nos aretes – elemento não-humano - que passa por deixar as peles de molho em um balde com água – elemento não-humano – durante um tempo e depois ao retirá-la, ele tem o recurso de uma colher – elemento não-humano – para

<sup>19</sup> Disponível em: < <https://www.facebook.com/flavioitajubainstrumentosartesanais/>> Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

<sup>20</sup> Disponível em: < [https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_artesanais/)>. Acesso em: 15 de julho de 2022

<sup>21</sup>

passar a pele e prendê-la aos aretes, nessa parte do processo com a utilização da colher faço referência a uma passagem do Sennet (2015, p. 18) “a utilização de ferramentas imperfeitas ou incompletas leva a imaginação a desenvolver essas capacidades necessárias para reparar e improvisar”.

O processo de colocar as cordas no tambor é feito com os elementos não-humanos, canivete para cortar o tamanho exato da corda para o tambor e isqueiro com papel para deixar a ponta da corda mais fina ajudando a passar pelos furos dos aros com mais facilidade.

Percorrer os rastros do artefato possibilitou a imersão num campo de possibilidades e compreensões sobre o tambor de maracatu de baque virado, são diversas as afetações que transportam o artefato para contextos inesperados.

A primeira entrevista, realizada em 05/11/2022 na modalidade online, foi com o músico Júlio Antonio Pinto Bittencourt, residente da cidade de Cruzeiro-SP, que possui uma intensa experiência musical nacional e internacionalmente, junto com o seu irmão criaram em 2002 o Instituto Musical Bittencourt e compõem o Bittencourt Duo, grupo com influências de jazz e música instrumental brasileira que atualmente se apresentam com o gaitista Jefferson Gonçalves em festivais e shows pelo país.

O artefato chega até Júlio pela mediação do amigo Renato, residente em São Luiz do Paraitinga, como presente de páscoa. Nesse momento Júlio, como relatado na entrevista, vai misturar a bateria com percussão e criar uma percuteria onde a alfaia substitui o bumbo “por ter um som mais doce, menos agressivo que o bumbo que é de plástico” (BITTENCOURT, 2022), assim a alfaia é colocada no chão sendo amparada por duas estantes de caixa e introduz um pedal de bumbo, elemento não-humano, para tocar com o pé essa alfaia.

No Instituto Musical Bittencourt às terças-feiras acontece uma apresentação de jazz gratuita com o Júlio e o Luciano, seu irmão que toca uma guitarra híbrida, e são transmitidas online. O Júlio faz um solo em uma dessas apresentações que inspiram o gaitista Jefferson Gonçalves a criar uma melodia que, posteriormente, manda para o Júlio gravar e que gera afetações na maneira do Júlio tocar o artefato visto que o gaitista traz uma mistura entre o Blues e os ritmos Nordestinos na sua maneira de tocar.

São nesses movimentos que o Júlio tenta aproximar a maneira de tocar o tambor “como se fosse uma zabumba tocada com os pés” (BITTENCOURT, 2022), para isso são inseridos um pedal duplo no tambor onde mantém um batedor de bumbo e inclui um bacalhau para fazer um som mais agudo, esses elementos não-humanos transformam a maneira de tocar e atingir uma sonoridade específica. contrasta com os limites das peles de plástico.

Figura 26 - Batedor de bumbo duplo com bacalhau.



Fonte: autor (2022).

E, sem dúvida, as afetações do ator humano, Júlio, ao relatar que a influência do jazz permite “timbrar de formas diferentes” (BITTENCOURT, 2022) o tambor ao tocar o batedor de bumbo pressionando com mais força, batendo e soltando o batedor de bumbo, assim ampliando os timbres do tambor, possibilitando a abertura de muitos caminhos na música, “tem uma amplitude internacional com a alfaia compondo a minha percueria” (BITTENCOURT, 2022).

A compreensão do Júlio, ator humano, vinculado com o artefato, ator não-humano, pode ser concluída nesse relato final “é uma magia que o tambor tem, se eu conseguisse explicar perderia a magia, ninguém consegue explicar a magia de um tambor” (BITTENCOURT, 2022).

A travessia do artefato para chegar ao Júlio, teve a mediação de um ator humano, o Renato, residente de São Luiz do Paraitinga-SP, gestor de unidades de conservação e engenheiro florestal por formação. Em seu relato evidencia sua aproximação com a música pelo gosto em tocar pandeiro e, recentemente, integrar um grupo de congada da cidade.

Em relação ao Flávio “Itajubá”, ele já havia comprado os tambores infantis para a escola de música em Lorena-SP de um familiar de sua esposa, acompanha as atividades do maracatu na cidade de São Luiz do Paraitinga-SP feitas pelo FI e afirma que ao pensar em presentear o Júlio com uma alfaia imediatamente recorreu ao FI por acreditar no potencial do trabalho do construtor de tambor.

O Felipe de Castro Silveira, residente de São Luiz do Paraitinga-SP, com formação acadêmica em direito e proprietário da Pousada Araucária, seus relatos contribuem com outros significados para o artefato pesquisado nesse estudo.

Em seu relato, menciona que acompanhava o maracatu em Taubaté-SP quando cursava direito, no entanto foi em São Luiz do Paraitinga-SP que começou a ter experiências com o maracatu pelas oficinas que o Flávio “Itajubá” ministrava na cidade.

Sua decisão de comprar o tambor do FI veio após entender o significado e a importância do tambor dentro dos maracatus e, que por ele, foi estabelecido um vínculo muito estreito. Felipe relata que ao comprar o tambor do FI pediu que os aros fossem feitos com a madeira Muiracatiara, elemento não-humano que foi uma experimentação para o construtor de tambor visto que ele não trabalhava com essa madeira, “aqui na minha pousada uso muito uma madeira chamada Muiracatiara, a pousada é todinha de Muiracatiara [...] é uma madeira que eu gosto muito porque ela tem umas manchas, é a impressão digital dela” (SILVEIRA, 2022). E sobre o desenho para ser feito no tambor, Felipe argumenta que seria interessante colocar algo relacionado a sua vida e menciona a Araucária, por conta da pousada que tem esse nome e, também, pela tatuagem que possui que ganha um caráter relevante pois ela é feita com a técnica de pontilhismo que influencia FI a fazer várias Araucárias de pontilhismo no corpo do tambor como mostra a figura a seguir.

Figura 27 - Tambor com a técnica de pontilhismo.



Fonte: Felipe Silveira (2022).

O saber-fazer do Flávio “Itajubá” para a fabricação desse tambor nos remete a possibilidade de experimentação que o construtor de tambor pode desenvolver em sua prática, de acordo com Filho e Barros (2021, p. 94) afirmam “inovar em luteria sempre pressupõe assumir riscos e o principal, ou o mais constante deles, é o de desperdiçar as muitas horas de trabalho investidas em determinado projeto”.

Primeiramente, os aros são feitos com a madeira muiracatiara, elemento não-humano, que ele não estava acostumado a trabalhar para saber as condições de envergadura, os processos de colagem e como seria afetada pela afinação das cordas, no entanto compreende-se que o conhecimento do construtor de tambor abrange uma série de elementos como aponta Lima (2010, p. 113-114) “o artesão consegue relacionar grandezas diferentes ao mensurar [...] o som emitido pelo toque na madeira com variáveis que interferem na qualidade do som como: espessura e dureza ou não da madeira”.

E, em um segundo momento, percebe-se a inserção da técnica de pontilhismo com a caneta nanquim, elemento não-humano, para o desenho das Araucárias feitas a mão livre no corpo do tambor – feita com o compensado de sumaúma - envolve tecnologias e elementos não-humanos diferentes do seu saber-fazer. Esse tambor foi o único feito pelo construtor de tambor com essa

técnica, quando questionado nas entrevistas a respeito disso, a resposta foi que o pontilhismo é muito demorado para ser concluído.

O artefato nos relatos do Silveira tem afetações que geram um significado diferente na sua pousada, o tambor fica “de decoração na minha pousada, ele é uma peça muito maravilhosa e acaba sendo um convite para as pessoas conhecerem” (SILVEIRA, 2022), pode-se pensar aqui a inserção do tambor no design de interiores. Para além do seu tambor a pousada expõe os tambores infantis para venda recebendo hóspedes de São Paula e grande capital, assim ampliando a rede do construtor de tambor.

A percepção sonora consiste em um tambor com som “grave, forte, alto e muito bem ajustado, bem afinado” (SILVEIRA, 2022), nas palavras do entrevistado percebe-se que o artefato apresenta uma amplitude sonora que se adequa ao gosto do maracatuzeiro.

No percurso para as saídas de campo me encontro com o Avelino Fernandes, residente em Tremembé-SP, fotógrafo e brincante de maracatu de baque virado. São nos cortejos da banda Mulé da Muleta que o Avelino se aproxima do Flávio “Itajubá”, inclusive um dos primeiros tambores fabricados pelo FI são para o Avelino – um tambor de 18 polegadas com aros de chapas de compensado e com acabamento em marchetaria -, tem a participação na fundação do grupo Maracatu Baque do Vale e acompanha as transformações tecnológicas de FI para a construção dos tambores.

Sobre a tecnologia utilizado pelo FI,

“o processo do tambor [...] os primeiros feitos com câmara de bicicleta, tudo muito sem ferramenta, depois ele foi aprendendo com grampos de madeira [...] as colas e questão de comprar os caibros de madeiras pra cortar depois, tals [...] ele misturo a formação dele de arquiteto, por essa facilidade de lidar com as ferramentas e ouviu muita gente de outros brinquedos, mestres de outras coisas”. (FERNANDES, 2022).

Nessa passagem percebe-se a complexidade no saber-fazer do construtor de tambor, a presença de novos actantes que vão afetar a fabricação dos tambores como a câmara de bicicleta, os grampos de madeiras, as colas, as madeiras – todos elementos não-humanos – relacionando com o trabalho de corte das madeiras feitas pelo marceneiro - atores humanos – dinamizando essa rede com momentos de estabilização e desestabilização. Concordando com a afirmação de Filho (2016, p. 93) “novos materiais são utilizados, as técnicas de

execução são transformadas e assim surgem novas funções e representatividades simbólicas para uma determinada comunidade”.

Nas falas de Fernandes revela-se a preocupação do construtor de tambor desenvolver a dimensão de pesquisador para a criação do seu saber-fazer, a circularidade por entre brinquedos e mestres, “o respeito com a cultura popular, com o tambor, com a religião [...] seriedade e respeito com o tambor” (FERNANDES, 2022)

Segundo Castor (2018):

“[...] é pertinente que o artista considere e estude: a tradição, a história da sua arte, as questões étnicas e antropológicas da origem desta arte. Com o objetivo de adquirir um repertório de informações, que possibilita a técnica do que é produzido se tornar expressiva”. (CASTOR, 2018, p. 43-44).

Ao longo da entrevista o Avelino apresenta dois tambores que estão na sua casa, sendo eles: o primeiro tambor foi fabricado em uma oficina no SESC ministrada pelo Flávio “Itajubá” de 22 polegadas e entregue ao Avelino no Aniversário do Baque do Vale com um elemento surpresa no interior do tambor, “ao olhar pelo respiro do tambor estava a pergunta se eu gostaria de ser padrinho do filho ou filha do Flávio, foi inesquecível” (FERNANDES, 2022), o segundo tambor “tem uns trinta anos [...] que já passou por algumas manutenções do Flávio e você olha para o tambor e vê que o tambor tem essa marca dele” (Fernandes, 2022), com o corpo de macaíba sendo comprada na véspera de um carnaval de um pessoal de São Paulo que estava indo para Recife-PE.

Sobre os tambores confeccionados de forma industrial, Avelino relata uma experiência em Paraibuna-SP ao tocar um tambor da contemporânea e ter a percepção dele ser muito leve, principalmente por ele tocar os tambores mais pesados e maiores do Baque do Vale. A percepção da sonoridade segundo Avelino está vinculada a coletividade ao tocar em grupo e o destaque dos graves dos tambores fabricados pelo Flávio “Itajubá”, principalmente dos bombo-mestre, são os tambores maiores dos grupos, outro apontamento refere-se a afinação que os tambores são capazes de atingir, “Itajubá vai te entregar um tambor que vai dá uma afinação [...] certeza que ele vai dar a afinação, vai durar [...] ele tem essa preocupação” (FERNANDES, 2022).

Saindo de Tremembé-SP e aterrissando em Jaboatão dos Guararapes-PE, sigo as entrevistas – na modalidade online – com o Mestre Danilo Mendes

da Nação Encanto do Dendê, vivencia o maracatu de baque virado a cerca de 18 e 19 anos, com experiência como batuqueiro, contramestre e mestre na Nação Aurora Africana, experiência de percussão com os grupos de samba, e com atuação profissional nas áreas interligadas de educador social, maracatu e marcenaria.

O Mestre Danilo se aproxima do Flavio “Itajubá” pela mediação de Fabio Sotero - integrante da Nação Aurora Africana - no Encontros de Maracatu realizado em Ubatuba-SP e, posteriormente, é convidado por FI para participar do Baque da Alvorada, evento realizado na cidade de São Luiz do Paraitinga-SP onde de fato conhece FI.

Por uma perspectiva da teoria ator-rede entende-se que o Encontros de Maracatu é um polo atrator gerando um movimento de atração entre vários actantes numa dinâmica associativa promovendo a geração de novas associações como vemos o encontro entre o Mestre Danilo e o construtor de tambor.

Nos relatos do Mestre Danilo, destaco primeiramente a sua fala referente as trocas sobre a tecnologia dos artefatos do maracatu de baque virado com o Flavio “Itajubá”, “ele passou altas dicas [...] é muito massa isso ai, essas trocas, a galera de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas, colheu muito desse fruto daqui de Pernambuco [...] sabe da fonte, de onde vem e tal e está podendo ser referência para todo o Brasil e, conseqüentemente, passando todas as técnicas para a gente” (MENDES, 2022).

Essas trocas podem ser fundamentadas no pensamento do Nestor Canclini sobre as culturas híbridas, de acordo com Gaglietti e Barbosa (2007, p. 03) afirmam “o processo de hibridação cultural da América Latina [...] se caracteriza como o processo sócio-cultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

O Flavio “Itajubá” gera uma série de afetações na fabricação dos tambores do Mestre Danilo ao transmitir os seus conhecimentos sobre as medidas para cortar as chapas de compensado e fabricar os artefatos em diferentes polegadas, as técnicas com as cunhas para fazer a colagem dos aros de compensado também são transmitidas, no entanto como relatado pelo Mestre Danilo “aqui a gente não tem garapeira, a gente trabalha com a questão do aro

de pinho ou de jenipapo, mais com o de jenipapo [...] ele veio aqui no carnaval de 2020 e passou altas dicas pra gente que eu trouxe para o meu dia a dia [...] eu trabalho com marcenaria, eu trabalho fazendo móveis, não sou luthier, mas a gente se vira com o que tem” (MENDES, 2022).

Essa dimensão do ensino na pessoa do Flávio “Itajubá” é presente nas falas de outros entrevistados para essa pesquisa como observa-se nas seguintes passagens: “o Itajubá consegue ensinar, ele consegue jogar na sua mente o que você quer aprender” (SILVEIRA, 2022) e “ele tem a essência de querer ensinar de querer partilhar, de dar as orientações” (FERNANDES, 2022).

Em seguida, faço questionamentos sobre os aros e obtenho a resposta “os aros eu não peguei o processo de fabricação, eu peguei uns aros prontos [...] é assim que faz você joga o aro na parede e ele volta, tem uma resistência muito grande [...] mas minhas passagens por ai foram breves para entender isso” (MENDES, 2022).

Os aros, a garapeira e a tecnologia que o construtor de tambor desenvolveu na sua oficina são pontos vitais dos tambores, esses elementos não-humanos associado as afetações dos elementos humanos, os maracatuzeiros quando afinam os tambores fazem a diferença no artefato, segundo os relatos do mestre Danilo (2022) “tem gente que só puxa e tem gente que afina [...] aqueles afinadores de sol que dão duas lapadas chega de noite quando vai tocar já era”.

Para além das sonoridades graves e agudas já relatadas em entrevistas anteriores que os tambores podem atingir, o diferencial dos tambores para o Mestre Danilo são os aros que seguram a afinação durante alguns dias, conforme relata na entrevista em sua passagem por São Luiz do Paraitinga – SP “lá no Baque do Alvorada teve gente que afinou no primeiro dia, fez a oficina todinha, foi pra Alvorada e o tambor tava lá segurando” (MENDES, 2022).

A associação entre esses dois atores possibilitou a inserção do Flávio “Itajubá” na Nação Aurora Africana, vivenciar os sabores e dissabores do cotidiano de uma nação no carnaval e, especificamente, cuidando da afinação e organização das caixas da nação no período de carnaval.

De Jaboatão da Serra – PE embarcamos para Paraty – RJ encontrar a Fernanda Sayuri Echuya, com formação acadêmica em comunicação e multimeios, gestão cultural e uma intensa experiência com maracatu de baque

virado na cidade de São Paulo, aprendendo os fundamentos, toques e construção dos instrumentos. A partir de idas à Paraty – RJ para os Baque da Virada – evento que reúne inúmeros batuqueiros em cortejo na virada do ano na cidade -, muda-se para a cidade e inicia os seus empreendimentos no campo da cultura.

“o maracatu foi uma porta na minha vida pessoal para várias outras culturas tradicionais que eu fui me aproximando, tenho uma paixão pelo coco de roda [...], veio o tambor de crioula, as caixas do divino, o boi e fui adentrando em universos [...] para entender as festividades e a fé do povo brasileiro [...] através disso hoje faço parte do Candomblé” (ECHUYA, 2022).

Dentre as ações culturais da Fernanda evidencio a sua participação no Encontros a partir de 2012 como um importante evento do universo do maracatu de baque virado sendo realizado de forma anual e itinerante, em outro momento, Fernanda e Jorge Rufino em 2016 fundam o projeto de pesquisa chamado Maracatuteca, realizam uma viagem para Pernambuco visitando cerca de 20 (vinte) nações para a criação desse site, “um grande catalogo de maracatu no mundo com uma visão equalitária” (ECHUYA, 2022).

A sua aproximação ao Flávio “Itajubá” se faz no Baque da Virada na cidade de Paraty – RJ, adquirindo dois tambores como FI, sendo o primeiro de palmeira imperial – batizada de profana - como relata nesse trecho da entrevista:

“Eu queria um de arvore, tem um axé sem igual e também porque é muito representativo para mim ter um tambor com a arvore da minha região para tocar maracatu [...] com um som mais macio porque no compensado o tambor grita, geme [...] na arvore o bojo absorve e fica só o grave” (ECHUYA, 2022).

Com uma ampla atuação no campo da cultura a Fernanda possui uma caixa do divino de 12 polegadas com o acabamento em marchetaria – batizada de Caririxocó - que consegue usar nas rodas de coco “tem um grave muito bom” (ECHUYA, 2022). Com esse instrumento a Fernanda pede ao construtor de tambor para inserir uma esteira na pele de resposta do instrumento que seja fácil de colocar e tirar para tocar no marabaixo - manifestação cultural do Pará – e com os aros de garapeira “o Itajubá quando me deu ele falou esse tambor ai de garapeira pode dar na cabeça de alguém que não vai quebrar o tambor, vai quebrar a cabeça da pessoa” (ECHUYA, 2022).

Figura 28 – Tambor de Palmeira Imperial



Fonte: Imagem cedida pela Fernanda (2022).

Figura 29 - Caixa do Divino com marchetaria



Fonte: Imagem cedida pela Fernanda (2022).

Nessa passagem da entrevista é percebido como o construtor de tambor e seu saber-fazer são sustentados na “liberdade de criação e de implementação de pensamentos estratégicos” (LIMA, 2010, p. 89) atravessa o artefato – tambor de maracatu de baque virado – revelando o seu comprometimento com a pesquisa e experimentação com os instrumentos, “o Itajubá está sempre aberto a qualquer tipo de experimentação” (ECHUYA, 2022),

Nos relatos da entrevista percebe-se em sua fala que os tambores do Flávio “Itajubá” têm determinadas marcas que permitem o seu reconhecimento, “os tambores dele estão sempre brilhando com seladora, os ferros no respiro, tem um cuidado com os acabamentos [...] ele é muito perfeccionista, tem a assinatura e ele tem está disponível para a manutenção” (ECHUYA, 2022).

Por um prisma latouriano percebe-se a movimentação de diferentes elementos não-humanos que vão afetar o resultado final do artefato e, também, como os clientes que compram os tambores - elemento humano – geram afetações no saber-fazer do construtor de tambor tendo como consequência experimentar novas tecnologias.

Nas entrevistas da Fernanda e do Mestre Danilo foram relatadas a importância dos aros fabricados pelo construtor de tambor, sem desconsiderar as afetações de quem está afinando o tambor, “o meu tambor começou a encavalar os aros, eles começaram a subir na pele [...] falei com o “Itajubá” e ele disse que era a força que eu estava fazendo na afinação das cordas que estava

causando isso no aro [...] depois disso ajustei a afinação e nunca mais tive problemas com o aro” (ECHUYA, 2022). Percebe-se que a relação entre os actantes (elementos humanos e não-humanos) possui uma relevância para poder atingir o som esperado dos tambores, bem como, a sua conservação. Como mostra a figura 28, a Fernanda passa as cordas para fazer a afinação da maneira que a Nação Porto Rico utiliza que remete as amarrações das embarcações.

A passagem das cordas nos tambores apresenta algumas possibilidades como essa revelada pela Fernanda e na investigação dessa pesquisa o Flávio “Itajubá” relata uma técnica para passar as cordas nos furos dos aros que aumenta a durabilidade do instrumento. Essa técnica consiste em passar a corda por cima do aro, em seguida inserir a corda no furo do aro e, assim seguir para os demais furos dos aros, garantindo assim que a força utilizada na afinação empurre os aros para baixo e não para fora do tambor podendo desgastá-lo.

Subindo a serra em direção a São José dos Campos – SP me encontro com o Tulio José Faria Macedo, músico da cidade de Paraibuna-SP onde teve experiências na Fundação Cultural da cidade e com passagens em diferentes manifestações culturais, como: folia de reis, maracatu de baque virado, cacuria, boi e teatro. Por meio de um edital da Fundação Cultural de Paraibuna-SP ele se organiza com amigos para trazer o Flávio “Itajubá” para a cidade ministrar oficinas de maracatu de baque virado e construção de tambores.

Ao longo dessas vivências com o Flávio “Itajubá” com o maracatu de baque virado, o Tulio adquiriu um tambor de macaíba de 25 polegadas com a intermediação do FI e os integrantes da Nação Estrela Brilhante de Igarassu, conforme relatado em sua fala “o Itajubá falou que a galera do Igarassu tava vindo pra São Paulo com um bojo de macaíba e estavam vendendo [...] e me ofereceu esse bojo dizendo que faria os aros pra mim” (MACEDO, 2022).

Esse artefato tem uma particularidade significativa reunindo actantes de diferentes lugares, o corpo/bojo do tambor, elemento não-humano, vem de origem Pernambucana e com a compra do Tulio, esse artefato vai para a oficina do Flávio “Itajubá” – laboratório híbrido – para a fabricação dos aros de garapeira, elemento não-humano, e finalizando com a montagem do tambor. Esse artefato revela diferentes tecnologias no processo de sua fabricação, caracterizando o artefato como híbrido.

Nessa entrevista o Tulio aborda os instrumentos que adquiriu de FI, dentre eles: uma caixa com pedestal, pedal de bumbo, caixa do divino e 3 (três) pandeirões – dois de couro e um de nylon - para tocar na manifestação cultural do Boi a partir das vivências com a Ana Carvalho e suas experiências com as festas do Boi no Morro do Querosene em São Paulo – SP.

Destaco os pandeirões nesse momento para reafirmar a transitoriedade do construtor de tambor no campo da experimentação em que os aros de garapeira feitos para os tambores de maracatu são adaptados para os pandeirões do Boi e com uma singularidade conforme relatado “os pandeirões tradicionais são afinados no fogo, mas o Itajubá fez esses com afinação com tarraxas [...] tem um som bom, são pandeirões bons [...] com aros de garapeira” (MACEDO, 2022).

Referente ao conhecimento dos processos de construção dos tambores do FI, as falas do Tulio apresentam o cuidado de FI com todo o processo para a fabricação do tambor, passando pela escolha das madeiras e alinhá-las, o corpo do tambor é um pouco menor/baixo, o aro não é tão alto como os demais tambores e o comprometimento com a pesquisa de novas maneiras para construí-los

A sonoridade dos tambores do Flávio “Itajubá” é revelada na seguinte passagem “o Itajubá se preocupa com a afinação e o timbre que os instrumentos podem atingir, ele me ensinou sobre os abafadores com espuma para os tambores [...] e a raspagem dos pelos nas peles dos tambores” (MACEDO, 2022).

Nesses relatos percebe-se que a sonoridade dos tambores é revelada nas associações que os instrumentistas estabelecem com os tambores, o artefato está em constante transformação com os tocadores.

De São José dos Campos- SP seguimos para São Paulo – SP ao encontro de Eder Rocha dos Santos com uma extensa carreira musical, idealizador da escola de percussão Prego Batido na cidade de São Paulo, integrante dos grupos Mestre Ambrósio e Ponto BR, uma pessoa de grande importância para o cenário do maracatu de baque virado.

Os caminhos que levaram a aproximação do Flávio “Itajubá” com o Santos são do período que o FI estava na banda Mulé da Muleta – antes da fundação do grupo Baque do Vale – em que Eder estava tocando com a banda Olho na

Rua, ministrando oficinas em São Paulo – SP e integrando o Encontro de Baque Virado em Itu – SP realizado em 2003.

Nas falas de Santos evidencia-se que a relação com o Flávio “Itajubá” foram parte da sua formação como construtor de tambor, nas idas de Santos para Tremembé – SP com a finalidade de ministrar oficinas de maracatu de baque virado para o Baque do Vale, ele também transmitia de modo informal os seus conhecimentos sobre a construção dos tambores, conforme relata “eu passei para ele algumas coisas que eu sabia sobre o tambor, mais com o tambor de macaíba que eu trabalhava” (SANTOS, 2022).

A partir das experiências na Nação Estrela Brilhante de Recife, Eder relata as técnicas que aprendeu com os batuqueiros da nação, menciona especificamente o Guga – integrante da Nação Estrela Brilhante de Recife trabalhador da área de veleiros – que transporta uma técnica de colagem com resina para a fabricação dos tambores como relatado na entrevista “o tambor não pode levar prego, o prego machuca a madeira, rasga a madeira [...] as madeiras tem que ser coladas.” (SANTOS, 2022)

O elemento sonoro dos tambores para Santos é revelado nessa passagem:

“ele tem uma diversidade grande, por ele conhecer a madeira, o formato [...] ele dá a possibilidade da pessoa ter o tambor ideal para ela [...] seja para o tamanho da pessoa, se a pessoa é músico, tem tambor para criança, tambor reciclável que não precise derrubar uma árvore para fazer o tambor [...] o trabalho dele torna-se versátil e amplo [...] você pode encomendar um tambor com ele que você viu em tal lugar que o Itajubá vai pesquisar e fazer esse instrumento para você” (SANTOS, 2022).

Na entrevista Santos relata o percurso que o construtor de tambor realiza fabricando tambores para tocar com o grupo – Baque do Vale - e, em seguida, fazendo tambores para vender e tornando o seu saber-fazer profissionalizado criando diferentes perspectivas como relata a seguir “começou a desenvolver os tambores menores para colocar as crianças no maracatu [...] vi ele no Sesc Pompeia fazendo uma oficina para construção desses tambores pequenos com materiais recicláveis” (SANTOS, 2022).

A partir dessa entrevista é possível pensar na amplitude da rede que o construtor de tambor movimenta-se para formar o seu conhecimento sobre a ciência dos tambores, essa associação com Santos, que vem de Recife – PE

para São Paulo – SP e traz uma série de conhecimentos sobre a fabricação dos tambores nas nações, o Encontros de Baque Virado em Itu - SP torna-se um polo atrator com diferentes atores, que vão ministrar uma oficina no evento sobre a manutenção nos tambores, assim o construtor de tambor cria uma série de recursos para compor o seu saber-fazer.

Na trajetória das entrevistas, permaneço para mais uma entrevista em São Paulo – SP com a musicista Rafaella Nepomuceno vindo de Brasília – DF com a formação acadêmica em artes visuais e com uma intensa experiência nas manifestações populares e, atualmente, integrante do Coco de Oya, Axé Coco, grupo de fanfarra de música balcânica e zabumbeira do Bloco de Pífano de São Paulo.

A sua aproximação com o construtor de tambor foi por mediação do Eder o Rocha (entrevistado para a pesquisa) nos encontros de maracatu de baque virado e nas oficinas ministradas por ele no grupo de maracatu Baque do Vale.

Rafaella relata que ganhou um tambor do divino do Flavio “Itajubá” em seu casamento e, posteriormente, adquiriu diferentes instrumentos fabricados pelo FI que faço a seguinte transcrição:

“Na pandemia, teve a Aldir Blanc e encomendei uns tambores do Itajubá [...] que são usados no bloco [...] fez um ilu de mão pra gente tocar nos cortejos e eu encomendei com ele um Davul pra mim que eu toco numa fanfarra de música Balcã, Davul é tipo uma mistura de alfaia com zabumba [...] que ele fez com o maior carinho e eu acoplei dois pratos, pandeiro e uma pandeirola que ai vira uma bateria” (NEPOMUCENO, 2022).

O saber-fazer do construtor de tambor é revelado na pluralidade de instrumentos fabricados para a Rafaella atravessando distintos gêneros musicais. Por intermédio da lei Aldir Blanc, agindo como um polo atrator em sua rede, a entrevistada relata “com a Aldir Blanc eu comprei cinco tambores do Itajubá” (NEPOMUCENO, 2022), assim possibilitando a geração de renda em um momento complicado para o FI durante a pandemia da Covid-19.

Nessa entrevista destaco dois pontos importantes, em um primeiro momento o artefato Davul, em que o FI nunca havia construído como relatado na entrevista “o Davul mesmo ele nunca tinha feito, eu mandei uma foto como referência, e ele fez um davul maravilhoso, que segura a onda no meio de quarenta pífanos [...] e tem uma dedicatória’ (NEPOMUCENO, 2022).

Figura 30 - Davul



Fonte: imagem cedida pela Rafaela (2023).

E num segundo momento, a utilização do artefato (tambor) em uma bateria como relata “eu também tenho uma alfaia do Itajubá que uso como bumbo de bateria” (RAFAELA, 2022), essa fala vai de encontro a compreensão do Bittencourt (2022), entrevistado para a pesquisa que utiliza o tambor em seu set de percussão, e complementa o seu relato ao dizer que utiliza o artefato, meu primeiro tambor, no bloco e como tom na composição da bateria para tocar com o Dj Tudo.

Em relação as tecnologias do construtor de tambor, Rafaela relata uma passagem que em uma determinada apresentação uma criança ao pegar o tambor derrubou-o no chão quebrando os aros e levou para o Fl arrumar e pôde acompanhar a fabricação dos aros “com madeiras nobres, esse aro nunca nem mais se arranhou na vida, naquelas ferramentas que ele inventou ali, ele tem um processo criativo muito loco, muito específico [...] os aros tem uns 10 anos” (RAFAELA, 2022).

Sobre as sonoridades dos instrumentos do construtor de tambor é relatado “Itajuba é um artista [...] tem um som único [...] tem um grave um som muito limpo, som limpo [...] boa para gravação e para tocar...” (NEPOMUCENO, 2022).

De São Paulo - SP faço o percurso para a cidade de Poços de Caldas - MG ao encontro do artista Ricardo “Malabi” do Rasgacêro, grupo de experimentação artística com influência do maracatu, coco de roda, ciranda, jongo, forró, dentre outros elementos da cultura circense e popular.

Nos encontros da faculdade de Arquitetura que se faz a aproximação desses atores resultando em muitas trocas culturais. O grupo Rasgacêro possui duas alfaias, “uma mais tradicional e a outra com um acabamento de chita que era uma alfaia para uma mina tocar” (VALIAS,2022), com o tempo foi adquirida uma zabumba com um trabalho em marchetaria que faz referência a dinâmica teatral sendo tocada da seguinte forma “as duas peles são abafadas, com abafamento diferente porque precisamos de texturas diferentes [...] na parte de cima com dois timbres diferentes [...] na parte de baixo mais aguda” (VALIAS, 2022).

Figura 31 - Alfaias do grupo Rasgacêro.



Fonte: autor (2022).

A figura 30 representa as alfaias do grupo Rasgacêro, o tambor da esquerda revestida com um tecido de chita para o acabamento do corpo e a outra mais tradicional, que são utilizadas no cortejo para abrir as apresentações do grupo.

Figura 32- Zabumba do grupo Rasgacêro.



Fonte: autor (2022).

Este artefato na figura 31 caracteriza-se por ser uma zabumba com o acabamento em marchetaria representando os elementos teatrais trabalhados pelo grupo e sendo utilizada para tocar os ritmos de forró.

A sonoridade dos tambores é compreendida pela divisão entre os timbres mais agudos com os tambores menores e os timbres mais graves com os tambores maiores.

Saindo da casa do Ricardo “Malabi” meu percurso vai ao encontro do Ricardo Damiano Liboni, mais conhecido como “Primo” em Poços de Caldas – MG. O “Primo”, seu apelido, surgiu nas rodas de capoeira e revela uma vasta vivência nas manifestações culturais do maculelê, samba de roda, jongo, Moçambique, puxada de rede e dança do fogo.

Por meio de um projeto cultural para ensinar maracatu de baque virado para crianças nas escolas e Apae da cidade e através da mediação do “Malabi” (entrevistado citado anteriormente) se faz a sua aproximação com o Flávio “Itajubá”. Em seu relato “Primo” menciona duas encomendas ao Fl, primeiramente uma encomenda de 4 (quatro) tambores e, em seguida, uma encomenda de 12 (doze) tambores. Por fim o projeto soma um total de 40 (quarenta) tambores, 2 (dois) gonguês, 1(um) agbê e 1 (uma) caixa.

Diante das encomendas em quantidades maiores, Liboni (2022) afirma que o Flávio “Itajubá” explicou que os tambores exigem um cuidado na sua fabricação que requer tempo para conseguir ter uma qualidade. Ao receber os instrumentos Liboni pode confirmar essa constatação ao relatar que os tambores

possuem um diferencial nos acabamentos ao “fechar os aros, montar o corpo do tambor, as afinações”.

Liboni (2022) aponta que a quantidade de tambores seguiu uma orientação do FI que a cada caixa teria que ter ao menos 4 (quatro) tambores, sendo dois graves e dois de viração, ou 6 (seis) que respeitassem a configuração de 2 (dois) graves de marcação e os demais tambores de viração e meia.

Sobre a sonoridade aponta Liboni (2022) “pra mim é a batida do coração [...] pra mim isso é magico [...] entendo como uma ligação espiritual”. Filho (2016, p. 35) “seres humanos, projetam, constroem e consomem objetos e assim atribuem significado, segundo nossas próprias experiências pessoais ou coletivas”.

A compreensão do entrevistado sobre os tambores vem de FI ao explicar a sonoridade dos tambores a partir dos sons agudos, médios e graves, Martins (2014, p. 1180) afirma “as alfaias são divididas em três vozes, para que diferentes ritmos sejam feitos e possam dialogar entre si [...] uma organização [...] africana onde há um tambor agudo, um médio e outro grave”.

Desses caminhos percorridos pela rede formada do Flávio “Itajubá” vou ao encontro de Nara Torres Moreira, desenvolvedora de software com formação acadêmica em ciências da computação e matemática aplicada, residente na Inglaterra onde conheceu um grupo de maracatu com influência da Nação Porto Rico, chamado Baque de Axé, e passou a frequentar os ensaios.

Por intermédio de uma batuqueira colombiana que toca nesse grupo e possui um tambor do Flávio “Itajubá”, que os maracatuzeiros diziam ser uma boa alfaia, ela busca conversar com o FI pela rede social para encomendar uma alfaia, que posteriormente, é levada pela sua mãe ao visitá-la.

Referindo-se as tecnologias para a fabricação do instrumento Moreira (2022) aponta que o peso do tambor foi um fator de diferenciação do instrumento do FI, visto que consegue equilibrar um tambor mais leve para carregar nos ombros e com um bom ganho sonoro.

Os acabamentos feitos nos aros do tambor foram destacados na entrevista como um fator de resistência e durabilidade fabricados com a madeira garapeira, além de garantir um aspecto estético ao tambor.

Figura 33 - Tambor com a técnica de estêncil



Fonte: Instagram do construtor de tambor (2022)<sup>22</sup>

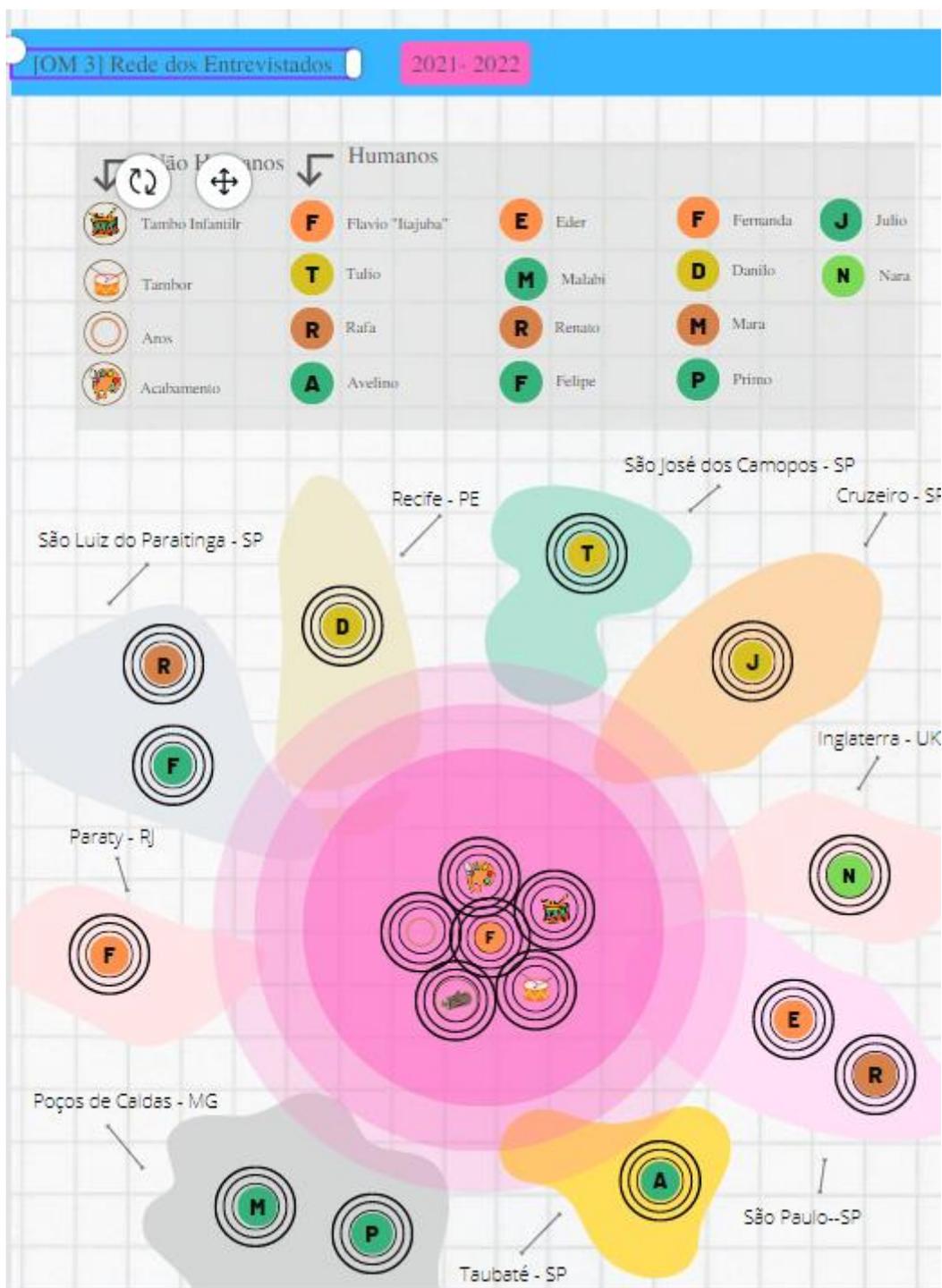
O artefato representado na Figura 30 é fabricado pelo Flávio “Itajubá” com a técnica de estêncil, fazendo uso de tintas, pincéis e fitas ou régua para o auxílio nos desenhos aplicados no corpo do tambor com a finalidade de construir uma identidade no artefato. Essa identidade é marcada pelas cores da Nação Porto Rico de Recife-PE e, também, pela forma como as cordas são afinadas caracterizam os tambores dessa nação.

Feita essa travessia, seguindo os rastros dos actantes como propõe Latour (2012), escutando e registrando as entrevistas para esse estudo elaboro um OM-3 para visualizar a amplitude da rede formada pelo construtor de tambor. Nesta figura 34 são indicados os elementos não-humanos e os humanos, com suas respectivas localidades, compondo a rede do construtor de tambor.

---

<sup>22</sup> Disponível em: <[https://www.instagram.com/itajuba\\_instrumentos\\_ artesanais/](https://www.instagram.com/itajuba_instrumentos_ artesanais/)>. Acesso em: 10 de outubro de 2022

Figura 34- OM-3 rede das entrevistas.



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Por fim, esse ano (2023) retomo meu diálogo com o Flávio "Itajubá" sobre o seu ofício e relata que o pessoal voltou as ruas para tocarem maracatu e as encomendas de tambores voltaram, principalmente na época de carnaval, inclusive de pessoas que moram na Inglaterra e vieram participar do carnaval em Recife-PE. Ressalta a realização das oficinas de maracatu em

Pindamonhangaba-SP, São Luiz do Paraitinga-SP e finaliza nossa conversa falando sobre uma encomenda de tambores infantis (Meu Primeiro Instrumento) para uma escola de inglês.

São novos atores formando novas redes, complexificando e ampliando a atuação do construtor de tambor e do artefato nos diferentes contextos musicais e educacionais.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa tem o propósito de *abrir caminhos* para o diálogo entre campos de conhecimentos, alicerçada na interdisciplinaridade o saber-fazer do construtor de tambor é atravessado por uma multiplicidade de elementos que formam a *ciência dos tambores*.

Pela perspectiva da teoria Ator-Rede o objetivo desta pesquisa revela as tecnologias utilizadas pelo construtor de tambor, suas ferramentas, moldes e acabamentos, que afetam a fabricação do artefato. E o percurso de mapear a rede do artefato atravessa diferentes estados, inclusive, países e revela as afetações que as pessoas geram no saber-fazer do construtor de tambor e, em casos específicos, a forma como utilizam os tambores.

O saber-fazer do construtor de tambor consiste em um aprendizado contínuo e não-linear que revelam os conhecimentos da faculdade de arquitetura em Taubaté-SP, as marcenarias que trabalhou, o cuidado em observar outros construtores para aprimorar a sua técnica e a disposição para experimentar novos elementos na fabricação dos instrumentos. E pela descrição dessa complexidade de saberes é revelada a identidade dos tambores do Flávio “Itajubá”.

Pelas narrativas encontradas nas entrevistas é destacada que a parte fundamental dos tambores do Flávio “Itajubá” são os aros de garapeira, demandam uma tecnologia específica para conseguir envergar as madeiras, a colagem dos aros, o cuidado ao passar as cordas nos furos dos aros e os acabamentos. A tecnologia desenvolvida pelo construtor de tambor nesses aros foi inserida em outros instrumentos, zabumba e pandeirão, e revelam o aspecto inovador do construtor de tambor.

Em relação a sonoridade dos tambores é revelado que a afinação permite a utilização desse artefato em diferentes manifestações musicais, do maracatu ao jazz, do coco de roda a música balcânica. Esse aspecto revela as diferentes afetações entre o construtor, o artefato e o instrumentista para atingir o som desejado no tambor.

A elaboração do inventário dos actantes revela a complexa rede do construtor de tambor para a fabricação do tambor de maracatu. Navegar por entre os actantes e suas ações é como observar as movimentações de um jogo

de tabuleiro. De início clientes, posteriormente, transformam-se em divulgadores dos serviços e, em situações específicas, desenvolvem trabalhos com o construtor de tambor.

Essa reflexão permite revelar os agenciamentos pelos quais o construtor de tambor é afetado, os materiais disponíveis, os profissionais, as tecnologias e as leis ambientais. O saber-fazer do construtor de tambor revela a preocupação com a sustentabilidade da sua prática com os tambores conforme explorado no artefato (Meu Primeiro Instrumento).

A pesquisa contribui na esfera acadêmica ao evidenciar o ator, construtor de tambor, em diálogo com os campos do artesanato, *luthieria* e designer em seu saber-fazer e, também, como esses conceitos são usados pelo construtor de tambor para ampliar a sua atuação profissional. Esse entrecruzamento de saberes rompe com determinadas fronteiras e complexifica o saber-fazer do construtor de tambor.

No campo das tecnologias são reveladas a maneira como são escolhidos os materiais, as ferramentas com as adaptações para a fabricação do artefato e a associação com outras oficinas para a fabricação das diferentes partes do artefato. A pesquisa revela como as redes sustentam as possibilidades que o construtor de tambor possui para se apropriar de tecnologias que garantem a qualidade do artefato, bem como a sua inserção no mercado, diante do cenário com tambores industriais e demais construtores de tambor.

O social, temática revelada na pesquisa, permite perceber a circularidade da cultura do maracatu de baque virado com esse vínculo entre Recife-PE e o Vale do Paraíba-SP. O ofício do construtor de tambor como multiplicador da manifestação cultural do maracatu de baque virado ao ministrar oficinas de construção de tambor e maracatu em diferentes cidades e instituições.

A geração de renda é um fator de extrema importância revelado no estudo, principalmente por ser realizado durante a pandemia da Covid-19, no setor cultural que foi afetado drasticamente o construtor de tambor desenvolveu determinadas estratégias para a fabricação e venda do artefato. Pela perspectiva *latouriana* as redes formadas pelo construtor de tambor são afetadas por diferentes elementos, humanos e não-humanos, que se movimentam por entre

estabilizações e (des)estabilizações em que o construtor de tambor (re)cria novas associações com diferentes atores.

Em relação ao tempo para o desenvolvimento da pesquisa e a amplitude de artefatos produzidos pelo construtor de tambor são as limitações dessa pesquisa. A permanência no programa de mestrado para o desenvolvimento deste trabalho é restrita, não permitindo uma imersão maior nas redes do construtor de tambor. É pertinente seguir os rastros dos fornecedores dos materiais para a fabricação dos artefatos e revelar as suas controvérsias.

Essa pesquisa abre possibilidades de estudos futuros sustentados na interdisciplinaridade que tensionem a criação de políticas culturais para o construtor de tambor. Estudos que criem espaços para o construtor de tambor experimentar a fabricação dos tambores com materiais locais, possibilitar o acesso a diferentes tipos de madeiras que apresentem o aspecto desejado para o trabalho com os tambores (poucos nós e veias mais longas) e com a preocupação ambiental, o que poderia ser mais uma característica dos tambores.

Aproximar o construtor de tambor com os campos de conhecimentos e os laboratórios da universidade seria riquíssimo, promover a modelagem da impressão 3D como apontam Filho e Barros (2022) para a experimentação de criação de artefatos que exigem novas técnicas. Possibilitar estudos que coloquem em diálogo o construtor de tambor com as engenharias de materiais e florestal para ampliar o seu saber-fazer.

Por último, destaco a importância de desenvolver um projeto de extensão na universidade que possa ser um polo atrator de construtores de instrumentos musicais contemplando o intercâmbio de saberes, tecnologias e geração de renda. E, no longo prazo, essas ações possam vir a se tornar um curso dentro da Universidade Federal de Itajubá (UNIFEI-MG).

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERNAZ, L. S. F.; OLIVEIRA, J. “**Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco**”. Revista *Anthropológicas*, v. 26, p. 75-102, 2015.

ALMEIDA, Gisleine Marques de; PIRES, Ma. Alzira. **A arte da Luteria no Brasil**. Revista *Educação (UnG)*, v. 7, n.1, 2012. Disponível em: <<http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/1002>>. Acesso em: 20 Ago 2022.

AMARO, Rogerio R., « **Desenvolvimento ou Pós-Desenvolvimento? Desenvolvimento e... Noflay!** », *Cadernos de Estudos Africanos* [Online], 34 | 2017, posto online no dia 11 abril 2018, consultado o 20 maio 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cea/2335> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cea.2335>

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**, 2º tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959

ARRIGHI, Giovanni. **A ilusão do desenvolvimento**. Trad. de Sandra Vasconcelos. 4. ed. Petrópolis: Vozes. (Coleção Zero à Esquerda), 1998

BALDIN, N.; MUNHOZ, E. M. B. **Snowball(bola de neve): uma técnica metodológica para pesquisa em educação ambiental comunitária**. In: **X Congresso Nacional de Educação**. PUCPR: Curitiba. 07 a 10 de novembro de 2011.

BARBOSA, Daniel Silveira de Almeida. **Acrocomia intumescens e as demais plantas sagradas dos tambores do Maracatu**. Monografia (Monografia em Engenharia Florestal). Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2011.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **Ignacy Sachs e a nave espacial Terra**. *Brazilian Journal of Political Economy* [online]. 2013, v. 33, n. 2 [Acessado 19 Dezembro 2022], pp. 360-366. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-31572013000200010>>. Epub 18 Jul 2013. ISSN 1809-4538. <https://doi.org/10.1590/S0101-31572013000200010>.

BURITY, Joanildo. **Cultura e Desenvolvimento**. Coleção Cult. Teorias e políticas da cultura, visões multidisciplinares. Fisele Marchiori Nussbaumer (org.). Salvador, 2007.

BERNARDES, Elizabete Aparecida Bittencour. **Desenvolvimento local e sustentabilidade: o caso de Piranguinho-MG. 2015**. 154 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimentos, Tecnologias e Sociedades) – Universidade Federal de Itajubá, Instituto de Engenharia de Produção e Gestão, Itajubá, MG, 2015.

BUSTAMANTE, Mariana, Sayad de S. **Entre Tramas e Fios: As Controvérsias das transformações de significados e usos de lã de carneiro na Serra da Mantiqueira**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Desenvolvimento Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologia e Sociedade de Itajubá, Minas Gerais, 2022.

BRANDÃO, Carlos. **Celso Furtado: subdesenvolvimento, dependência, cultura e criatividade**. Revista de Economia Política de las Tecnologías de la Informaci[on y de la Comunicación. Vol. XIV, n. 1, Ene – Abr / 2012.

CALLON, M. **The sociology of an actor-network: the case of the electric vehicle. Mapping the Dynamics of Science and Technology**. London: Macmillan Press, 1986.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, Jairo Dias. **A contribuição da noção de tecnoestética de Gilbert Simondon para o projeto de transformação da tecnologia de Andrew Feenberg**. DoisPontos, [S.l.], v. 12, n. 1, abr. 2015. ISSN 2179-7412. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/35363>>. Acesso em: 06 mar. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/dp.v12i1.35363>.

COSTA, F. A. Pereira da. **Folk – lore pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974 [1908]

CORRÊA, A.M. **Irmandade da Boa Morte como manifestação cultural afro-brasileira: de cultura alternativa à inserção global**. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ISBN nº 381.535. CDR, 2004.

CUNHA, Maximiliano Wanderley Carneiro da. **O som dos tambores silenciosos: performance e diáspora africana nos maracatus nação de Pernambuco**. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009

DAGNINO, Renato. **Tecnologia Social: contribuições conceituais e metodológicas**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

\_\_\_\_\_. **A tecnologia social e seus desafios**. In: LASSANCE JR. et al. Tecnologia social – uma estratégia para o desenvolvimento. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil, 2004. p. 90 – 108. Disponível em: <<http://www.ige.unicamp.br/site/htm/19.php?local=6&docente=138> >. Acesso em: 20 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. **Ajudando a desencadear transformações sociais: o que é isso que hoje chamamos de ciência & tecnologia?** In: Tecnologia e Sociedade: Transformações Sociais. Décio Estevão do Nascimento, Nanci

Stancki da Luz, Marilda Lopes Pinheiro Queluz (Org.). 1. ed. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011.

DALTO, KKS.; PIRES, MM.; AGUIAR, PCB **Desenvolvimento como liberdade no Brasil**. Sociedade & Natureza , [S. l.] , v. 33, 2021. DOI: 10.14393/SN-v33-2021-59137. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/sociedadennatureza/article/view/59137>. Acesso em: 18 dec. 2022.

DINIZ, G. S.; MENDES, A. A. **Economia da cultura e economia criativa: análise dos conceitos e contribuição aos estudos territoriais**. Diálogo com a Economia Criativa, Rio de Janeiro, v. 2, n. 6, p. 25-40, set./dez. 2017.

DO NASCIMENTO, D. C. . **RESENHA DO LIVRO "DESENVOLVIMENTO COMO LIBERDADE" DE AMARTYA SEN**. Revista Cronos, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 165–168, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/29506>. Acesso em: 01 dez. 2022.

DOMINGOS, B. S. M. **Tecnologias Sociais e Interdisciplinaridade na Produção Artesã: Afetações e Artefatos em Estudos Sociotécnicos, Design e Engenharia de Materiais**. 2015. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade) – Instituto de Engenharia de Produção e Gestão, Universidade Federal de Itajubá, Itajubá.

ESTEVES, Leonardo. **“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.

FURTADO, Celso. **O Mito do Desenvolvimento Econômico**, editora Paz e Terra, 1974.

FIALHO, Laís Azevedo. **O Maracatu-Nação como resistência cultural e religiosa afro-brasileira**. VIII Congresso Internacional de História. XXII Semana de História. VIII CIH. 1315 – 1321, 2017.

FILHO, Juarez Bergmann; BARROS, Thales Gonçalves; **"Atualizações em Processos Artesanais de Construção de Instrumentos Musicais na Luteria"**, p. 83 -98. In: Novos Horizontes da Pesquisa em Design: Coletânea de estudos do PPGDesign/UFPR. São Paulo: Blucher, 2022. ISBN: 9786555502312, DOI 10.5151/9786555502312-05

FILHO, Juarez Bergmann. **Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira**. Tese (Doutorado em Design). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, 2016.

FILHO, Juarez Bergmann. **Uma cartografia do Fandango**. PROA – Revista de Antropologia e Arte – UNICAMP, 9 (1) | p. 212 - 225 | jan - jun | 2019 | 10.

FERREIRA, M. A. **A construção de uma identidade cultural: Dona Santa rainha do maracatu.** Tese (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 147. 2018.

FEENBERG, A. **Racionalização subversiva: tecnologia, poder e democracia.** In: NEDER, R. T. **A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia.** 2ª, Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina/CDS/UnB/Capes, 2013b. p. 67-98

FOUREZ, G. **A Construção das Ciências: introdução à filosofia e à ética das ciências.** São Paulo: Editora UNESP, 1995

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala:** formação da família sob o regime patriarcal. 49 ed. São Paulo: Global, 2004.

FREIRE, L. de L. **Seguindo Bruno Latour: notas para uma antropologia simétrica.** [s. l.]: Revista Comum, 2006. v. 11, n. 26, p. 46-65.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Dona Santa, rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife.** Cadernos de Estudos Sociais – Recife, vol.22, no 1, p.033 a 048, jan-jun 2008.

\_\_\_\_\_. **Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída.** Ciências Humanas em Revista – São Luis, V.3, n.2, dezembro 2005.

GAGLIETTI, Mauro; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **A Questão da Híbridação Cultural em Néstor García Canclini.** VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul – Passo Fundo – RS, 2007.

GRECCO; Fabiana Sanches; Furno; Juliane da Costa; TEIXEIRA, Marilane Oliveira. **Dossiê Economia Feminista.** V. 26, n. 52 (2018).

IGNACIO DE CARVALHO, Ernesto; Sandroni, Carlos. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado.** 2007. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

IPHAN. **INRC do Maracatu Nação: Inventário Nacional de Referências Culturais** (Dossiê). Brasília: IPHAN, 2014.

JUNIOR, A. P.; Neto, A. J. S. **Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia & Inovação.** In: PHILIPP JÚNIOR, Arlindo; SILVA NETO, Antonio J. (ed.) Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação. Barueri, SP: Manole, 2011.

KOSTER, Henry. **“Eleição do Rei do Congo”** In. CARNEIRO, Edison (Org.) Antologia do Negro Brasileiro: de Joaquim Nabuco a Jorge Amado, os textos

mais significativos sobre a presença do negro em nosso país. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 304 – 305

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

\_\_\_\_\_. On Recalling ANT. 'Actor Network and After' Workshop, Keele University, July 1997. Published by the Department of Sociology, Lancaster University. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-77-RECALLING-ANT-GBpdf.pdf>>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

\_\_\_\_\_. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Reagregando o social**. Editora EDUFBA/Edusc, 2012.

LIMA, Douglas dos Santos Lemos. **Entre atos, Rastros e Marcas: Cartografias e Controvérsias sobre Design e Artesanato**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade) – Universidade Federal de Itajubá, Itajubá, 2016

LIMA,IVALDO. MARCIAN DE FRANÇA. **A distinção dos dois tipos de maracatus: a invenção de um conceito**. Afro-Ásia, Salvador, n. 61, 2020. DOI: 10.9771/aa.v0i61.29628. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/29628>. Acesso em: 1 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. **Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias**. Recife, 1930 – 1945. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da UFPE, 2006.

\_\_\_\_\_. **Entre Pernambuco e África. História dos Maracatus nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 a 2000)**. Tese de doutorado. Programa de pós graduação em História da UFF, 2010.

\_\_\_\_\_. (2016). **Em defesa da tradição: Luiz de França, mestre do maracatu-nação Leão Coroado, nas memórias de maracatuzeiros e maracatuzeiras**. Diálogos, 20(2), 162 - 178. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34574>

LIMA, Reinaldo José Vidal de. **O saber-fazer dos artesãos de Bragança-PA por uma abordagem etnomatemática**. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Ciências e Matemáticas do Instituto de Educação Matemática e Científica da Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.

LEMOS, A. **A comunicação das coisas: teoria ator-rede e cibercultura**. São Paulo: Annablume, 2013.

MAKIUCHI, Maria de Fátima Rodrigues; RIBEIRO, Mariana Soares. **Desenvolvimento e cultura: uma discussão necessária**. XV Enecult, UFBA, Bahia, v. 1. Disponível em: <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111701.pdf>>. Acesso em: 10/05/2021

MARTINS, Nathália ; Avvad, Ana Paula . **Análise semiológica da peça maracatu, para piano, de Egberto Gismonti**. In: Simpósio em Práticas Interpretativas, 2014, Rio de Janeiro. Simpósio em Práticas Interpretativas. Rio de Janeiro, 2014

MATOS, Adriana Dória. **Carnaval é como um rio**. Continente Documento, Recife, v.1, n.7, p.4-35, 2003.

MELO, Maria de Fátima Aranha de Queiroz e. **Seguindo as pipas com a metodologia da TAR**. Rev. Dep. Psicol., UFF , Niterói, v. 19, n. 1, pág. 169-185, 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232007000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232007000100013&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 22 de abril de 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-80232007000100013> .

MOREIRA, Viviane Terezinha de Faria. **Toadas do Maracatu Nação de Baque Virado: um estudo de linguagem e performance**. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021.

MOREIRA, Rafael; SPADA, Lincoln. **O fim do Ministério da Cultura: Reflexões sobre as políticas públicas culturais na era pós-Minc**. Santos: Imaginário Coletivo, 2021, 1ª edição.

NOBRE, J. C. de A.; PEDRO, R. M. L. R. **Reflexões sobre possibilidades metodológicas da Teoria Ator-Rede**. Cadernos UniFOA, Volta Redonda, v. 5, n. 14, p. 47–56, 2017. DOI: 10.47385/cadunifoa.v5.n14.1018. Disponível em: <https://revistas.unifoa.edu.br/cadernos/article/view/1018>. Acesso em: 13 jul. 2022.

OLIVEIRA, J. M. **Rainhas, mestres e tambores: Gênero, corpo e artefatos no maracatunação pernambucano**. 2011. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Oliveira KEJ, Porto CM. Educação e teoria ator-rede: fluxos heterogêneos e conexões híbridas. Ilhéus (BA): Editus; 2016.

PAUL, Patrick. **Saúde e transdisciplinaridade: a importância da subjetividade nos cuidados médicos**. São Paulo: USP, 2013.

PAGLIOTO, B. F. **Economia Criativa: mediação entre cultura e desenvolvimento**. In: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia (org). Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da Economia Criativa brasileira. Belo Horizonte: Código Editora, 2016. 384 p. il.

PEIXE, Guerra. **Maracatus no Recife**. Recife, Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, 2ª edição. [1955].

PEREIRA, R. M. **Construção e Design de Guitarras nos anos 1960 e 1970: Narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Pulo - SP e Porto Alegre - RS**. Departamento de Design, dissertação de Mestrado. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

PEREIRA, Rodrigo Mateus; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Reflexões sobre possíveis articulações entre o design e a luteria**. VIII Encuentro de Docentes e investigadores em Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad. 2019 Disponível

em:<<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/11593/2.43%20Reflexoes%20sobre%20poss%C3%ADveis%20articulacoes%20entre%20o%20design%20e%20a%20luteria.pdf?sequence=123&isAllowed=y>>. Acesso em: 05 Jul 2022

PIMENTA, C. A. M.; MELLO, A. da S. (Org.). **Encruzilhadas da Cultura: desenvolvimento, tecnologias e sociedade**. Taubaté, SP, Cabral Editora Universitária, 2013.

PIMENTA, C. A. M.; MELLO, A. da S. **Entre Doces, Palhas e Fibras: experiências populares de geração de renda em cidades de pequeno porte no sul de Minas Gerais**. Estudos de Sociologia. Recife, v. 1, p.1-18. 2014. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revsocio/index.php/revista/article/view/335>. Acesso em: 10 outubro, 2020

PIMENTA, C. A. M. . **Observatório de Desenvolvimento e Cultura no Sul de Minas Gerais**. 2020. (Relatório de pesquisa).

PIMENTA, C. A. M. . **DESENVOLVIMENTO REGIONAL E ECONOMIA DA CULTURA: experiências em turismo criativo e os impactes na criação de rendimentos nas comunidades do Noroeste Português e do Sul de Minas Gerais (Brasil)**. 2020. (Relatório de pesquisa).

PRAUDE, Carlos Corrêa. **Arte Computacional e Teoria Ator-Rede: actantes e associações intersubjetivas em cena**. 2015. 247 f., il. Tese (Doutorado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

RAYNAUT, Claude; ZANONI, Magda. **Reflexões sobre princípios de uma prática interdisciplinar na pesquisa e no ensino superior**. In: PHILIPP JÚNIOR, Arlindo; SILVA NETO, Antonio J. (ed.) Interdisciplinaridade em ciência, tecnologia & inovação. Barueri, SP: Manole, 2011.

ROQUE, C. **Luthiers: artesãos Musicais Brasileiros**. São Paulo: Edição do Autor, 2003.

REAL, Katarina. **O Folclore no Carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

RODRIGUES, Lucas I. **Desenvolvimento, Cultura e Território: o Doce Pé de Moleque em Piranguinho/MG – Entre os Saberes e o Artefato**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Desenvolvimento Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologia e Sociedade de Itajubá, Minas Gerais, 2021.

SACHS, Ignacy, **Desenvolvimento: includente, sustentável, sustentado**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SANTOS, Adalberto Silva. **Tradições populares e resistências culturais: políticas públicas em perspectiva comparada**. 2007. 253 f. Tese (Doutorado em Sociologia)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Epistemologias do Sul**. In: Maria Paula Meneses (orgs). Coimbra, 2009.

SANTOS, Bogdan Skorupa Ribeiro dos. **Oficina de luteria e laboratório de acústica: uma relação desvelada na perspectiva do ser-luthier**. 2017. 228 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciência e Tecnologia) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa, 2017.

SANTOS, Vanessa Soares de. **Maracatu Baque Mulher, Resistência e Feminismo Negro**. Revista NEIAB. Maringá, v. 01, n. 01 – jul. 2017. Disponível em: < <http://sites.uem.br/neiab/revista-neiab/6-2.pdf> >. Acesso em: 9 de jul 2022.

SILVA, Charles R. da. **O Mestre Apitou: Mestres, Apitos, Nações de Maracatu e suas Ações Religiosas, Culturais e Políticas**. TESE (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social de Florianópolis, Santa Catarina, 2018.

SENNETT, R. **O Artífice**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SEN, Amartya. **Desenvolvimento como Liberdade**. Editora Companhia de Bolso, São Paulo, 1999.

SELMA FERREIRA ALBERNAZ & JAILMA MARIA OLIVEIRA, Lady. **Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco**. Revista AntHropológicas, [S.l.], v. 26, n. 1, dez. 2015. ISSN 2525-5223. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23906>>. Acesso em: 10 jul. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. **A travessia da Calunga Grande: Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil**. (1637-1899). Revista de Antropologia [online]. 2001, v. 44, n. 2 [Acessado 2 Junho 2022] , pp. 227-230. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000200010>>. Epub 28 Maio 2002. ISSN 0034-7701. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012001000200010>.

SIQUEIRA, M. L. **As redes da viola caipira artesanal de um luthier do sul de Minas Gerais**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Desenvolvimento Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologia e Sociedade de Itajubá, Minas Gerais, 2019.

SOUZA, Larissa Lima de. **INTERFACES ENTRE ESPAÇO, GÊNERO E MARACATU-NAÇÃO**. Espaço e Cultura, [S.l.], n. 38, p. 145-158, dez. 2015. ISSN 2317-4161. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/29073>>. Acesso em: 10 jul. 2022. doi:<https://doi.org/10.12957/espacoecultura.2015.29073>.

SOUZA, Luciano Borges de. **Guardião do Maracatu Leão Coroado: uma coisa de deixa**. Recife, 2012. 106 folhas Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia. Recife, 2012.

SOUZA, Tatiane dos Santos. **Cultura e desenvolvimento local: reflexões sobre a experiência do Programa Viva Nordeste**. Bahia, 2008. Dissertação (mestrado) – UFBA, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. Bahia, 2008.

TSEZANAS, Julia Pittier. **O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural**. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:[10.11606/D.8.2010.tde-19072010-141500](https://doi.org/10.11606/D.8.2010.tde-19072010-141500). Acesso em: 2022-05-05.

TURINO, Célio. **Ponto de Cultura: o Brasil de baixo para cima**. São Paulo: Anita Garibaldi, 2009.

VINUTO, J. **A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto**. Tematicas, Campinas, SP, v. 22, n. 44, p. 203–220, 2014. DOI: [10.20396/tematicas.v22i44.10977](https://doi.org/10.20396/tematicas.v22i44.10977). Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/10977>. Acesso em: 21 nov. 2022.

VEIGA, C. L. **Design, teoria ator-rede e artesanato: estudo da inserção de designers em um contexto artesanal utilizando a cartografia de controvérsias**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em Desenvolvimento Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Tecnologia e Sociedade de Itajubá, Minas Gerais, 2016.

VENTURINI, T. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory**. Public Understanding of Science, 2010, p. 258–273.

## **8 PÊNDICE A – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR**

Essas perguntas são norteadoras para os primeiros contatos com o construtor de tambor com a finalidade de conhecer o contexto atual em que vive o construtor de tambor e para ajudar a construir os passos seguintes da pesquisa no que compete as saídas de campo.

- 1) História de vida como construtor de tambor.
- 2) Quais são as implicações da situação pandêmica no seu trabalho?
- 3) Definir quais os tambores serão estudados?
- 4) Coletar os dados e telefones dos fornecedores dos materiais para os tambores.
- 5) Onde está morando? Por que escolher morar nesse lugar?
- 6) O que isso afeta para a sua profissão?
- 7) Existem leis municipais para sua profissão?
- 8) Como é o cenário cultural da cidade?
- 9) Existem oportunidades em Tremembé?
- 10) Consegue se inserir melhor em Taubaté?
- 11) Acompanhar um processo de montagem do tambor.
- 12) Quais são os trabalhos que está fazendo atualmente?

## 9 APÊNDICE B – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR

### (Meu primeiro instrumento)

O percurso dessa entrevista tem a finalidade de revelar as estratégias utilizadas pelo construtor de tambor após o primeiro contato em que ele relata a dificuldade vivenciada com as vendas dos tambores do maracatu na pandemia da Covid-19. A fabricação do artefato **Meu Primeiro Instrumento**, tambores pequenos e com materiais reciclados direcionados a crianças, revelaram a geração de renda para o construtor de tambor. Essas perguntas foram elaboradas para orientar a exploração dos elementos que compõem o artefato

- 1) Qual é a proposta do para o Meu Primeiro Instrumento? Como surgiu essa ideia?
- 2) Quais são os materiais utilizados? Como adquire o material? Quais materiais são reutilizados nesse processo?
- 3) Foi necessário criar novas ferramentas para fazer esse tambor?
- 4) Qual é o valor desse tambor? Para confeccionar? Para vender?
- 5) Quanto tempo leva para fazer esse tambor?
- 6) Existe um pensamento ecológico para a construção desse tambor?
- 7) Onde já realizou oficinas para construção desses tambores?
- 8) Para quais pessoas/lugares já vendeu esses tambores?

## **10 APÊNDICE C – ENTREVISTA COM O CONSTRUTOR DE TAMBOR NA OFICINA**

- 1) Quais são os materiais utilizados para a confecção dos tambores de maracatu de baque virado?
- 2) Quais são os materiais utilizados para “corpo” ou “bojo” do tambor?
- 3) Quais são as técnicas utilizados para “corpo” ou “bojo” do tambor?
- 4) Quais são os materiais utilizados para a confecção dos aros do tambor?

## **11 APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM AS PESSOAS QUE POSSUEM O TAMBOR DE MARACATU DO FLÁVIO “ITAJUBÁ”**

Essas questões foram elaboradas com o propósito de direcionar o diálogo das entrevistas com as pessoas que possuem o tambor de maracatu do Flávio “Itajubá”, nesse momento foi encontrado pessoas que compraram o tambor e pessoas que ganharam esse tambor de presente de terceiros.

A elaboração dessa entrevista busca revelar a história de vida da pessoa com o foco no tambor de maracatu, passando por toda a sua percepção sobre o tambor que possui, em seguida, seu vínculo e conhecimento do trabalho do Flávio “Itajubá”, por fim, promovo um espaço livre para a/o entrevistada (o) elaborar alguma fala que julgue necessária na entrevista.

1) História pessoal.

Nome:

Idade:

Profissão:

2) Como você chegou ao Flávio Itajubá?

3) O que te levou a comprar o/os instrumento/s do Flávio Itajubá?

4) Quais são os diferenciais o/os instrumento/s do Flávio Itajubá?

5) Você conhece o processo de produção o/os instrumento/s do Flávio Itajubá? Fale um pouco da sua visão desse processo?

6) Em relação ao/aos instrumento/s do Flávio Itajubá, fale um pouco sobre a musicalidade, sonoridade, madeiras, materiais, afinação, tocabilidade, etc?

7) Quais são os diferenciais da construção de tambor do Flávio Itajubá?

8) Conte alguma história marcante do Flávio Itajubá e os tambores?

9) Você conhece alguém que comprou ou possui o/os instrumento/s do Flávio Itajubá (indicações)?

10) Onde você utiliza o/os instrumento/s do Flávio Itajubá?

11) Houve alguma adaptação do instrumento para utilizá-lo?

12- Percebe algumas diferenças entre o/os instrumento/s do Flávio Itajubá e os instrumentos industriais?

13) Como foi a aceitação do/os instrumento/s instrumento do Flávio Itajubá?

14) Gostaria de acrescentar algo que não foi perguntado nessa entrevista?