

PARECER SOBRE A PROPOSTA DE INCLUSÃO DO TAMBOR DE CRIOLA NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL BRASILEIRO PELO IPHAN

*ULPIANO T. BEZERRA DE MENEZES**

PROCESSO: 01440.005742/2007-71

INTERESSADO: 3ª. Superintendência Regional do IPHAN/MA **ASSUNTO:** Proposta de inclusão da manifestação cultural “Tambor de Crioula” no Registro do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

1 RELATÓRIO

A inicial é um ofício da Superintendente Regional do Iphan (3ª. SR), Kátia Santos Bogéa, ao Presidente do IPHAN, datada de 22.03.2007, encaminhando dossiê com documentação referente à manifestação cultural “Tambor de Crioula”, do qual consta solicitação do Prefeito Municipal de São Luís, acompanhada de um abaixo-assinado com 303 assinaturas, e igualmente endossada pelo Conselho Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão, pelo Secretário de Estado da Cultura e pela Comissão Maranhense de Folclore. Acionada pela Diretora Técnica do DPI, Arquiteta Márcia Sant’Anna, a Gerência de Registro produziu Nota Técnica, em 30 de abril do corrente, analisando a documentação disponível (fls.108-110), à qual se acrescentou o consistente Relatório do Antropólogo da 3ª.SR, Rodrigo Martins Ramassote e o texto corrido do livro “Os tambores da Ilha” (fls.112-190). Considerada pertinente a inscrição solicitada, a DPI encaminhou o processo à Procuradora Federal/IPHAN, acrescido do competente Parecer Técnico de Cláudia Marina de Macedo Vasques, Técnica da Gerência de Registro do DPI (fls.212-226). Como o relatório há pouco citado, este Parecer Técnico é enfático em reconhecer o valor cultural do Tambor de Crioula e os créditos com que conta para o atendimento do pedido de registro no Livro de

*Conselheiro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

registro das Formas de Expressão do Iphan. Tendo sido publicado no D.O.U de 17 de maio pp. o Aviso a que se refere o par.5º. do art.3º. do Decreto no. 3.551/2000, concluiu a Procuradora Ana Luiza Bretas da Fonseca (fls.227-229) que a tramitação do processo cumprira os requisitos previstos pela Resolução do Conselho Consultivo do Iphan no.1, de 23/03/2007 e que, completada a instrução, estaria, pois, a partir de 16 de junho, em condições de ser submetido à apreciação do Egrégio Conselho Consultivo do Iphan o pedido de inscrição do Tambor de Crioula entre as manifestações culturais imateriais do Brasil.

A documentação encaminhada ao relator é abundante, diversificada e de alta qualidade – suficiente, em suma, para fundamentar um juízo de mérito.

Com efeito, se a formalização do pedido de registro é bastante recente, as atividades de documentação e análise são bem mais antigas. Uma fonte fundamental foi o projeto do INRC/Inventário Cultural de Referências Culturais de São Luís, realizado de 2004 a 2006, com apoio e orientação da Gerência de Identificação do DPI e do CNCP/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. O horizonte mais amplo incluía as manifestações culturais de matriz africana, notadamente, junto ao tambor de crioula, o samba de roda do Recôncavo Baiano (já inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004) e o Jongo do Sudeste (inscrito no mesmo Livro em 2005).

A documentação refere-se essencialmente à Ilha de São Luís, embora contenha, também, levantamentos realizados em Caxias, Pinheiro, Mirinzal, Porto Rico e Cajapió.

Acresce notar que, por ocasião dos levantamentos, foi organizada uma exposição itinerante de fotografias, assim como uma reunião com representantes dos principais grupos de Tambor de Crioula, na sede do Conselho Cultural de Tambor de Crioula do Maranhão, para esclarecer dúvidas relativas à noção de patrimônio imaterial e ao significado do registro.

Além do que consta do processo, foram fornecidos ao Relator:

- Vídeo, cuja função, evidentemente, não é a de um documentário sistemático, embora contenha material do mais alto interesse sob diversos aspectos do Tambor (dança, música, papel dos tambores, sua fabricação, circunstâncias, participantes, entrevistas e depoimentos), constituindo instigante síntese visual;
- Livro “Os tambores da Ilha” (informações gerais, fotografias, síntese de dados etnográficos);
- CDs de músicas;
- 61 entrevistas (principais grupos da Ilha e algumas cidades do interior);
- Livro de Sérgio Ferretti, “Tambor de Crioula – Ritual e espetáculo”. São

Luís, Comissão Maranhense de Folclore, 3ª.ed.rev., 2002. 1982 (ed.or. 1979).
- Este é o relatório.

2 CARACTERIZAÇÃO E ANÁLISE DO TAMBOR DE CRIOLA

Na caracterização da manifestação cultural em causa, não poderia deixar de me valer extensivamente das importantes informações fornecidas pelo relatório apresentado por Rodrigo Ramassote e pelo parecer técnico de Cláudia Marina de Macedo Vasques, acima mencionados.

2.1. Natureza

Discute-se o caráter ritualístico ou profano do Tambor de Criola. O folclorista maranhense Domingos Vieira Filho¹, por exemplo, alega que se trata de dança que nos veio no bojo da escravidão negro-africana e não tem nenhuma conotação ritual. O antropólogo maranhense Sérgio Ferretti acentua o conteúdo religioso, o pagamento de promessas a São Benedito e a devoção ao padroeiro além da imbricação entre sagrado x profano, ritual x espetáculo, devoção x brincadeira. Parece-me que esta segunda posição, também endossada pelo antropólogo do Iphan, é a mais adequada. Com efeito, nas sociedades pré-industriais, como aquela em que se originou o Tambor e que sob certos aspectos ainda permanece marcando seus praticantes, sagrado e profano se opõem dialeticamente, mas não se isolam em compartimentos não comunicantes, como ocorre nas sociedades pós-industriais. Por isso, não há oposição entre, de um lado, tomar parte em “folguedo”, “brincar” e, de outro lado, “organizar três marchas de tambor” (por exemplo, ao dono da promessa de bom sucesso na escavação de um poço d’água, a São Benedito e São Raimundo, como narra um dos informantes). Nos pagamentos de promessa, em espaço religioso, começa-se com uma ladainha por uma rezadeira (muitas vezes em latim), cantam-se hinos de louvor ao santo e se exhibe sua estátua (em várias imagens do vídeo, muitas “coreiras”, as dançantes, também empunham a imagem de São Benedito).

Valeria a pena, neste ponto, fazer apelo a uma distinção que Júlia Kristeva e Greimas² propõem, ao alargar a noção mesma de linguagem, não mais como comunicação, mas como produção (se opondo à visão funcional das línguas como simples instrumentos para a transmissão das informações). Aplicada ao estudo dos gestos, a distinção conduz à conclusão de que toda gestualidade é uma prática. Na práxis gestual, diz Greimas, o homem é o agente do enunciado,

já na gestualidade comunicativa, o homem é o sujeito da enunciação. Dito com componentes de nosso caso, o Tambor de Crioula é uma práxis gestual, em que seus participantes, *na sua própria corporalidade*, são o enunciado que circula. É nessa corporalidade que se produz alegria, prazer (como se evidencia em muitíssimos momentos do vídeo), fruição, eventualmente transe, solidariedade, identidade, auto-estima, resistência cultural, transcendência etc. Quando, porém, o ritual se transforma em espetáculo, introduz-se a gestualidade comunicativa, em que o corpo não mais coincide com o enunciado, mas é apenas vetor de informação, limita-se a ser o sujeito do ato de enunciar. Nessa perspectiva é que se compreende em todo o seu alcance a aflição de Mestre Felipe – um dos mais antigos e venerados tocadores de tambor – ao lamentar que, por razões de saúde, pode estar presente aos “folguedos”, mas “fica doido” por não mais conseguir tocar. E é também ele que, em outro momento, no vídeo, diz elíptica, mas comoventemente, que “bem cantado, bem tocado, corre água nos olhos”.

No entanto, o turismo, a partir da década de 1970 e mais ainda recentemente, tem exercido pressão sobre o Tambor de Crioula, com a mediação do poder público. Daí, como os pesquisadores não deixaram de apontar, uma bifurcação que é do maior interesse. Ao lado do Tambor “nas casas”, que é para uso interno, multiplicam-se os Tambores “de contrato”, formal ou informal, em espaços oficiais, com cobrança de cachê. Há um aspecto até certo ponto paradoxal neste desdobramento, pois existe uma pressão maior nos Tambores oficiais para que se mantenham as características mais tradicionais da cerimônia – as quais, pelo estranhamento, constituem um dos fundamentos de sua atração para um público externo. Desta maneira, o conservadorismo torna-se bem de consumo. Mas seja num caso, seja noutro, acredito que se mantêm intactas a personalidade e natureza viva do Tambor.

Por fim, é preciso dizer que a dessacralização da sociedade contemporânea terá trazido ou poderá trazer uma atenuação de traços do caráter ritual do Tambor, capaz de comprometer algo de sua força, com um progressivo predomínio formal. No entanto, nada na documentação disponível permite inferir que tal processo esteja trazendo risco à configuração aqui delineada.

2.2 Histórico / evolução

As origens do Tambor de Crioula são mal identificadas. As referências iconográficas oitocentistas são suficientes apenas para reconhecer sua ancestralidade africana e sua prática por negros escravos ou libertos, nas

manifestações de batuques, da família do samba, à qual se filia o Tambor. A referência textual mais antiga, apontada por Ferretti³ é de 1818, da lavra de Frei Francisco de Nossa Senhora dos Prazeres, que compensa citar: “para suavizar a sua triste condição fazem [os escravos], nos dias de guarda e suas vésperas, uma dansa denominada batuque, porque n’ela uzam de uma espécie de tambor, que tem esse nome. Esta dansa é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve de longe”. Outra fonte oitocentista, o médico e literato Antônio Henriques Leal, no *Pantheon Maranhense*⁴ insere-se numa linha de interpretação preconceituosa, racista e hostil, que persistirá até inícios do século XX, pontuando uma história de perseguições e deprecição. Contudo, seu texto é precioso por listar uma série de traços que já eram sintomáticos do Tambor: vertiginosa rotação de calcanhares, movimento de quadris, bracejar “desordenado”, “esgares e momos”, embigada (punga), parelha de instrumentos.

O reconhecimento do valor cultural do Tambor começa a se definir na década de 1970, quando ele passa a ser tratado como atração turística de São Luís. Da época, foram identificados apenas 18 grupos, embora mais de 30 municípios do litoral ao sertão também contassem com grupos semelhantes. Diante dos 61 grupos levantados na atual pesquisa, na Ilha, pode-se reconhecer um desenvolvimento considerável. (O ofício do Prefeito Municipal a fls. 02 menciona mais de 80 grupos em São Luís, e um contingente de participantes superior a 3.000 pessoas). No interior, também as ocorrências eram amplas: pesquisa da Fundação Cultural do Maranhão, em 1983, afirmava que existia o Tambor na maioria dos municípios. Todavia, as informações sobre eles são ainda fragmentárias e imprecisas. Seja como for, sem sombra de dúvida, é a Ilha de São Luís o principal foco dessa manifestação, seja pelo número, seja pela irradiação.

Note-se, além disso, que migrantes urbanos que adensaram a população de São Luís na década de 1980 contribuíram para aumentar os contingentes da capital, instalados em bairros periféricos do centro histórico – núcleo em que, desde o século XIX os chamados “folguedos de negro” não eram bem-vindos. O influxo dos novos habitantes é interessante, quer porque revela que o Tambor funcionou como um fator de manutenção de identidade e integração ao novo quadro de vida, quer porque também significou um reforço à continuidade de padrões culturais entre o interior e a capital – apesar de algumas diferenças esparsas que podem ser assinaladas (presença de homens dançando em roda lateral, à moda de capoeira; padrão rítmico de toques diferenciado; organização menos formalizada dos gru-

pos; ausência de padronização de vestimentas e uso de roupas de uso cotidiano). Outras diferenças também poderiam ser acrescidas (fls.221).

2.3 Calendário

Não há um calendário canônico, embora ocorra certa concentração no Carnaval, e em junho e agosto. O pagamento de promessa pode realizar-se a qualquer tempo. Finalmente, efemérides relativas à trajetória dos negros no Brasil ou aniversário dos grupos também são motivações para realizar o Tambor. Cumpre notar, ainda, que pelo parentesco com o Bumba-meu-boi, é freqüente que esta celebração seja encerrada com um Tambor.

2.4 Participantes

Os participantes integram grupos organizados.

Não há estudos locais disponíveis, que permitam entender certas formas de interação dos grupos entre si, nem seus padrões de distribuição. Todavia, pela própria localização urbana acima mencionada, os participantes do Tambor são de condição popular e de origem afro-brasileira e revelam bastante homogeneidade. Ao que tudo indica, parece haver um componente de territorialidade, favorecido pela semelhança, que já foi notada, de profissões, nível de renda, habitação, idade etc.

Com relação à idade, porém, observou-se uma redução da idade média dos brincantes após o final dos anos 1970. De novo, a valorização da cultura popular, mas, sobretudo, perspectivas de auto-estima e de prestação de serviços ampliadas pelo turismo, induziram o aumento na presença de jovens.

Também os laços de família desempenharam papel importante. Há casos da transmissão da chefia dos grupos ao longo das gerações.

Quanto ao público ou participantes não pertencentes aos grupos, também houve uma inversão curiosa: de início, a valorização cultural do Tambor atraía setores de classe alta e média, intelectuais e pesquisadores, brancos. Hoje, a predominância é de negros – o que revela a relevância das funções identitárias que o Tambor desempenha.

Era no interior dos grupos que se dava a enculturação e a formação dos novos participantes, pela observação e pela imitação. A dança do Santo Preto estava no sangue, como dizem alguns dos entrevistados. Hoje já começam a aparecer “tambores-mirins” com a função de divulgar e formar

novos praticantes e já se dispõe de “instrutores”.

2.5 Dança

Cito, por maior comodidade e para maior precisão, os *Cadernos de Folclore*, no.31, 1981⁵:

A dança do tambor de Crioula, normalmente executada só pelas mulheres, apresenta coreografia bastante livre e variada. Uma dançante de cada vez, faz evoluções diante dos tamborzeiros, enquanto as demais, completando a roda entre tocadores e cantadores, fazem pequenos movimentos para a esquerda e a direita; esperando a vez de receber a punha e ir substituir a que está no meio. A punha é dada geralmente no abdômen, no tórax, ou passada com as mãos, numa espécie de cumprimento. Quando a coreira que está dançando quer ser substituída, vai em direção a uma companheira e aplica-lhe a punha. A que recebe vai ao centro e dança para cada um dos tocadores, requebrando-se em frente do tambor grande, do meio e do pequeno, e repete tudo de novo até procurar uma substituta.

Embora a descrição seja confiável, talvez tenha exagerado o papel da punha (umbigada) como pedido de substituição na dança. Na realidade, a julgar pelo vídeo e pelas entrevistas, assim como pelo inconcluso debate historiográfico sobre suas origens, seu sentido é muito mais profundo e constitui, mesmo, um dos focos de interesse da parte das próprias dançantes. Tem a ver, por seu simbolismo e pela carga de interação, com a própria força do feminino, além de convite para entrar na roda ou gesto de saudação.

A circularidade da dança e o giro sem fim em torno de si mesmo e em círculo, trazem à lembrança uma observação aguda da famosa antropóloga Margareth Mead, na comparação que ela fez, numa conferência (em Congresso da *American Association for the Advancement of Science*, Philadelphia, 1976) das danças nas sociedades tribais com o balé clássico. Neste, dizia ela, o corpo é negado, a gravidade é ignorada e se procura construir um espaço novo, imaterial, liberto de amarras. Entretanto, nas sociedades tribais, é o contrário que ocorre, isto é, insiste-se pela reiteração de gestos num espaço circunscrito, na materialização reforçada do corpo que se apropria de um território, espaço já dado com todas as suas contingências, sim, mas ventre fecundo da vida.

Poderíamos completar dizendo que as danças tribais são, assim, de certa maneira, danças territoriais. Marcam um sentimento de posse do espaço em que se vive. (*En passant*, temos aqui neste parecer, além da performance corporal como enunciado, uma segunda evidência a nos alertar como é imprópria a denominação de “patrimônio imaterial”, hoje cristalizada internacionalmente e definitivamente oficial, para conceituar expressões, como a nossa, em que a materialidade, a sensorialidade e a corporalidade estão inextricavelmente articuladas ao universo intangível de significados e valores).

2.6 Música

Valho-me, novamente por motivos de comodidade e precisão, de dados extraídos de Patrícia Sandler, citados por Cláudia Vasques (fls.220) e que aqui aproveito livremente.

Uma base da musicalidade do Tambor de Crioula é a interpenetração dos padrões rítmicos simples e repetitivos, chamados padrões “ostinatos”. A música normalmente começa com um ostinato de duas notas tocado no tambor chamado meia. O tambor crivador, com tom agudo, entra com outro ostinato, tocado no meio dos espaços dos ritmos do meia e, juntos, criam um ciclo repetitivo. O padrão da matraca define a duração desse ciclo. O tambor grande, de tom mais baixo, interage com os outros tambores, dirigindo a música e a dança, especialmente a característica puna. O tocador de tambor grande brinca com os ritmos, enfatizando alguns, preenchendo espaços, realçando o sentido entre 2/4 e 6/8. O canto está delimitado pelos instrumentos – um cantador principal entoia uma melodia curta que é respondida pelo grupo. Não há começo definido, nem fim. Há, por outro lado, profunda interação dos três tocadores de tambor, os coreiros (que se revezam), dos tocadores de matracas e, cantadores e dançantes (coreiras).

Após os primeiros toques do tambor, entra o cantador seguindo-se o refrão (fls.123). As toadas, quadras ou dísticos e refrão, podem ser de um repertório antigo ou de elaboração recente ou, mesmo, improvisadas. Há toadas centenárias, outras incorporam situações contemporâneas - os temas são variados (saudações, trabalho, desafios, situações, lugares, pessoas, sátiras, despedidas, lembranças amorosas, referências a santos e entidades sobrenaturais).

Foi considerada potencialmente danosa a carência de novas composições e ausência de cantores especialistas nos assuntos que pudessem reavivar a fertilidade das composições (fls.123).

2.7 Os artefatos

Os tambores, sem dúvida, merecem lugar de destaque. A parelha de tambores é o conjunto formado pelo meia (dá o ritmo contínuo, pulsação), pelo crivador (pequeno, fornece o contraponto) e pelo grande (responsável pelo solo e improvisos). O tambor grande é sempre tocado de pé, amarrado à cintura, preso entre as pernas. Os dois outros ficam entre as pernas do tocadador, sentado, e se apoiam num tronco ou base.

O processo de fabricação dos tambores é altamente ritualizado. A matéria prima – tronco de árvores de grande porte – como o pau d'arco, macajuba, pequi, sororó, bacuri ou abacateiro – é escolhida na lua cheia. O tronco é então esvaziado, com instrumentos que podem variar, mas com técnicas de escavação longamente sedimentadas e completadas pelo fogo. A superfície de percussão é obtida da pele de vaca, égua ou veado, mergulhada em água e cal para eliminar o mau cheiro e retidas, para fechar a abertura do tronco, com tiras de couro e cravelhas. Muitas vezes os tambores são batizados: recebem um nome (do local, do dono da parelha, do santo etc.), água benta, padrinho e madrinha. A descrição em tudo é paralela à que faz Marcel Mauss, da canoa polinésica, para demonstrar que reduzir os significados de um artefato à sua forma material, como produto final, é deixar de considerá-lo como um eixo gravitacional de sentidos e inter-relações. Esses tambores têm biografia e tão carregados estão de referências à vida de seus fabricantes e usuários, que se pode dizer que dialogam com eles. É o que deixa transparecer de novo Mestre Felipe, em relação ao tambor que começou a tocar aos 13 anos. Não é mera retórica os especialistas em estudos de cultura material falarem de socialidade das coisas e postularem que o estudo da sociedade inclua as coisas nas relações inter-pessoais.

Nas cerimônias do Tambor de Crioula, há sempre um fogo aceso para afinar os instrumentos.

Acrescente-se que completam a parelha matracas e bastões de madeira.

A indumentária feminina caracteriza-se por saias amplas e vivamente coloridas e por blusas longas. Com o aumento da presença de jovens, começaram a aparecer blusas curtas e barrigas de fora, que, nas entrevistas, as dançantes mais tradicionais recusam a aceitar como Tambor de Crioula, mas que vão se sedimentando, ao mesmo tempo que a bibliografia começa a explicitar alguns aspectos eróticos do Tambor.

3 VOTO

Do exposto, fica patente que o Tambor de Crioula exhibe todas as condições para ser considerado patrimônio imaterial brasileiro. Antes, porém, de sintetizar a justificativa desta proposta, é pertinente ressaltar o interesse que a sociedade maranhense tem dedicado a essa manifestação cultural.

Assim, inúmeras instituições e medidas, oficiais e privadas para conhecimento, valoração, preservação, divulgação e fruição do Tambor tomaram corpo recentemente:

- i. Casa do Tambor de Crioula, criada em novembro de 2006 e subordinada à Fundação Municipal de Cultura;
- ii. Projeto da Casa do Tambor de Crioula, com proposta pedagógica, de pesquisa, difusão cultural, documentação, devendo-se notar preocupação especial com a história dos afro-descendentes maranhenses;
- iii. Dia do Tambor de Crioula e seus brincantes, 6 de setembro (criado por Lei Municipal de 2004);
- iv. Projeto de Lei Municipal que propõe “integrar ao Patrimônio Cultural e Imaterial da Cidade de São Luís a dança Tambor de Crioula”, nov. 2006.
- v. Conselho Cultural do Tambor de Crioula do Maranhão, pessoa jurídica de direito privado, constituída em janeiro de 2004, tendo por finalidade (art.2º.) “realizar campanhas de atividades culturais, como prestação de serviços sociais, festejo de São Benedito, festejo do Divino Espírito Santo, São Sebastião, auxiliar pessoas doentes, idosas, deficientes físicos, tambor de crioula, umbanda, bumba-meu-boi de todos os sotaques, artesanato, saúde, tendo em vista o bem estar dos sócios e fazer funcionar o presente estatuto e as normas do regimento interno”.
- vi. Oficinas com Mestre Felipe, organizadas pela Ong Laborate, na década de 1970 fechadas, de início, para integrantes dos grupos e, posteriormente, abertas.

Outra prova do interesse despertado, já agora extravasando o âmbito maranhense são as pesquisas de caráter folclórico, etnográfico, artístico, histórico, psicanalítico, que se vêm multiplicando sobre o tema. Transposta a fase heróica de um Mário de Andrade ou de uma Oneyda Alvarenga, na década de 1930, ou na de 1970, de Sérgio Ferretti, hoje são cada vez mais numerosos os trabalhos acadêmicos, dos quais podemos citar: Raimunda Rocha Borges (Monografia de conclusão de licenciatura em Educação artística, UFMA 2000), Marie Cousin (DEA/Musique, Universidade de Paris, 2005), Valéria Maia

Lameira (Dissertação de Mestrado em Psicologia, UERJ, 2002), Maria Domingas Nascimento (Monografia de Licenciatura em História, UFMA, 1997).

Alinho, para terminar, a síntese das justificativas que me permitem propor o deferimento da solicitação:

- o Tambor de Crioula revela extraordinária continuidade, no essencial, de forma e de propósitos ao longo de quase 190 anos (pelo menos);
- seu forte caráter identitário e territorial assegurou-lhe um papel relevante na produção e estreitamento de laços de solidariedade para além do contexto de sua manifestação;
- embora essa força local faça dele uma expressão cultural qualificada do cotidiano maranhense, a profundidade de seus significados lhe dá relevância nacional: disso são prova os investimentos do poder público local (incluindo preocupações com salvaguardas) e de consideráveis segmentos da sociedade maranhense, ao lado do interesse despertado em vários quadrantes da sociedade nacional, quer como objeto de estudo, quer como objeto de fruição e enriquecimento cultural;
- como foco de atração no diversificado panorama de nossa cultura, não há por que lhe negar tratamento concedido a expressões comparáveis, como o jongo e o samba de roda do Recôncavo – já reconhecidos como integrantes do patrimônio cultural (imaterial) brasileiro.

À vista de todo o exposto, meu voto é incisivo ao propor o deferimento, pelo Egrégio Conselho Consultivo do Iphan, do pedido de inscrição do Tambor de Crioula entre as manifestações culturais (imateriais) do Brasil.

São Luís do Maranhão, 18 de Junho de 2007

NOTAS

1 Apud Relatório de Rodrigo Ramassote, fls.118-9.

2 MARRONE, Gianfranco. Le monde naturel, entre corps et cultures, **Protée** (Québec), 34 (1), 2006.

3 Apud Relatório de Rodrigo Ramassote, fls. 120.

4 idem.

5 Apud Parecer Técnico de Cláudia Vasques, fls. 218.