

## O TERREIRO, A RODA E O RITUAL DO CAXAMBU NO ES

Clair da Cunha Moura Junior  
clairjuniorvix@yahoo.com.br

*Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes*

Resumo: O presente texto é fruto de pesquisa inicial sobre a prática do Caxambu, expressão cultural existente na região sul do Espírito Santo a qual integra a percussão de tambores à dança coletiva e aos elementos mágico-poéticos e possui suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos; reconhecida em 2005 como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Desse modo, ao investigar as fronteiras entre o sagrado e o profano, busca-se tecer análise sobre como esses grupos reatualizam suas relações sociais na contemporaneidade.

Palavras-chave: caxambu; patrimônio imaterial; territorialidade; ritual.

## O TERREIRO, A RODA E O RITUAL DO CAXAMBU NO ES

A manifestação do Caxambu acontece em comunidades rurais ou em quintais de periferias de pequenas cidades, seja para festejar dias de santo, seja para comemorar o aniversário de alguma pessoa importante na comunidade; ao cair da noite, acende-se uma fogueira para iluminar o terreiro de chão batido e os tambores trazidos são colocados próximos ao fogo para se apurar o som. Aos poucos, chegam a povoaria posicionando-se em forma de roda.

Para dar início à dança, um cantador, abaixado, quase de joelhos, faz o canto de louvação aos antepassados. A roda, que gira em direção contrária à dos ponteiros do relógio, move-se devagarzinho em passos macios e leves. Esse ambiente em que jazia um caráter sério e ritualístico, de repente, se modifica quando alguém atira um canto desafiante e insólito e todos repetem o final já acompanhado pelos tambores. E por noite adentro a cantoria segue, composta por um conjunto de vozes diferentes que se alternam à medida que os cantos são decifrados e outros novos são lançados.

A coreografia, antes em roda, parte para os desafios de bailado ao centro, entre um homem e uma mulher, onde é possível presenciar que eles se mostram um para o outro por meio de requebros corporais de extrema agilidade e leveza.

Quando o dia começa a clarear, é feito um canto de despedida e a dança termina com a povoaria voltando para suas casas, com seus corpos enfastiados e extasiados de alegria, esperando outro dia apenas para dançar o caxambu.

Consoante o local em que é praticado, o Caxambu adquire outros nomes como batuque, tambu, tambor, jongo. Trata-se de uma dança de roda, da qual participam homens e mulheres, que integra a percussão de tambores e de elementos mágico-poéticos. É realizada normalmente em terreiros, ao ar livre e à noite. Diz-se pela tradição oral dos praticantes dessa manifestação cultural

que é uma dança rural originária dos negros escravizados; argumento este que pode ser encontrado em diversas crônicas históricas da escravidão brasileira – que ainda relatam no século XIX que, desterritorializados da África e trazidos ao Brasil pelo tráfico negreiro, a senzala representou, para os escravizados negros, a submissão à brutalidade dos senhores.

Entretanto, a senzala, desenhada pelos senhores brancos como espaço de confinamento dos escravizados, acabou por se configurar como território negro, pois foi no interior dessa arquitetura totalitária que floresceu e se desenvolveu um devir negro, afirmação da vontade de solidariedade e de autopreservação que fundamentava a existência de uma comunidade africana em terras brasileiras.

Como nas zonas rurais de produção, esses escravizados não contavam com a possibilidade de se reunirem para a prática de sua cultura. Além disso, a rearticulação cultural das “nações” era impossível devido ao desmantelamento das famílias e ao rompimento dos laços de sangue, que provocou a mistura de etnias; acrescidos a isso o relativo isolamento em que viviam e a fiscalização severa pelos feitores.

Designadas antes genericamente como batuques, as danças de terreiro relatadas no período da escravidão representavam para o trabalhador rural escravizado o esperado momento da reunião e do conagraçamento dos diversos grupos que compunham a senzala. Arrancado do lugar de origem e despossuído de qualquer bem ou artefato, o escravizado era apenas portador, nem mesmo proprietário, de seu corpo. Corpo este que se tornava um dos suportes mais sólidos desse repertório negro, de um espaço de existência, continente e limite do escravizado.

Era por meio dele que na senzala o escravizado se afirmava e celebrava sua ligação comunitária. Foi por meio dele também que a memória coletiva pôde ser transmitida, ritualizada. Até hodiernamente, o caxambu repercute em seus cantos os vestígios da coletividade negra, os quais remontam aos tempos da

abolição e do cativeiro, bem das memórias familiares que remetem à escravidão e à libertação, à chegada dos africanos nas lavouras cafeeiras e, ainda, de seus descendentes, vindos de vários lugares da África e do Brasil (IPHAN: 2007, p. 25-30).

Em muitos casos, devido às contingências peculiares já citadas no período da escravidão, os trabalhadores rurais negros, proibidos de qualquer forma de reunião, fora das horas de folga permitidas concentravam no momento festivo do batuque toda a vivência social que lhes era negada no dia a dia de trabalho árduo. A partir desse aspecto busco observar no Caxambu a relação entre diversão e devoção, evidenciando os aspectos da religiosidade que o permeiam e que servem de bases para o processo de reinvenção dessa prática cultural.

Segundo a descrição de Paulo Dias (2001) exposto em seu texto “A festa negra”:

No terreiro, a celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana. (...) A festa negra de terreiro, mal iluminada na noite escura e ao abrigo dos olhares dos brancos, muito deve ter desorientado os autores – **viajantes** – que, de longe, procuravam descrevê-la (...) evidentemente, a capacidade de apreensão destes, lastreada por uma estrutura mental cartesiana nunca poderia vislumbrar as manifestações do sagrado e do profano senão como eventos estanques (DIAS: 2001, p. 859 / 866) [grifo meu].

A partir daí podemos encontrar em algumas versões acerca da origem do Jongo-Caxambu, contadas por alguns jongueiros, a associação dessa prática cultural com o surgimento dos cultos afro-religiosos:

O jongo veio da senzala, é um lamento, era uma dança de chamada dos orixás, que cantava pros orixás e ao mesmo tempo eles faziam a magia deles na roda de jongo combatendo o próprio senhor pra se ver livre do sofrimento. Então, neles chamar os orixás como xangô que é um orixá de justiça se torna um lado do jongo que entra num lado espiritual sobre a umbanda, sobre o candomblé e mistura tudo. Então, por isso que penetra bastante o lado espiritual. E foi daí que surgiu do afro, do africano, na senzala que surgiu é... o lado espiritual aonde os orixás começaram a encontrar caminho pra se manifestar na umbanda. Porque naquela época eles não tinham tanto cavalo

para incorporação e foi a partir desse espaço que começaram a se expandir também e daí é que veio e começou a surgir o jongo, a umbanda, essa coisa toda (PENTEADO JR.: 2004, p. 163).

O Jongo-Caxambu sempre foi cercado por uma aura de mistério e de respeito religioso, embora haja um discurso vindo dos jongueiros atualmente de que o ele e a religião são coisas distintas. Contudo, Pedro Simonard (2005) relata que:

Os jongueiros antigos cumpriam uma série de rituais que iniciavam com o oferecimento dos tambores às almas ancestrais, seguidos pela benzedura dos mesmos antes da roda começar, a saudação dos santos do dia ou cultuados por aquele que “dava” o jongo, a saudação dos participantes, o pedido de licença aos tambores para que se pudesse participar da roda, terminando com os pontos de despedida. Havia um procedimento ritualístico a ser seguido. Como o feitiço ou mandinga ou magia é uma prática cultural ainda hoje fortemente associada aos africanos que vieram para o Brasil e a seus descendentes. Entretanto, como a idéia de magia, de sobrenatural desperta em algumas pessoas sentimentos de medo e rejeição, Mestre Darcy fazia questão de ressaltar que no “jongo de hoje, evidentemente, não chegamos a tanto” como forma de assegurar ao público que nada irá lhe acontecer e que poderá usufruir o espetáculo tranquilamente (SIMONARD, 2005, p. 45).

Embora na passagem acima seja retratada apenas a fala de um jongueiro, Mestre Darcy do Jongo da Serrinha/RJ, que sugere algo pertinente para servir de reflexão, apesar da negação de uma possível ligação entre o ritual de caxambu e as práticas afro-religiosas os valores destas se fazem presente no ritual dele. Embora há de se ressaltar que ambas as expressões (a religiosa e a profana) partem de um mesmo nascedouro: o terreiro da senzala. Esse aspecto é constatado por Dias (2001) quando afirma ser recorrente nos batuques o fato de eles se situarem, muitas vezes, no limiar entre o sagrado e o profano.

Nesse aspecto, é possível elencar alguns índices que permitem fazer uma aproximação do universo de significação dessas religiões e dessa prática cultural quando se analisa o lugar das religiões afro-brasileiras praticadas pelos jongueiros no ritual do jongo.

(...) o fato de o **caxambu** ser dançado em terreiro indica o sentido religioso da dança, pois é essa mesma a denominação para os locais

onde se praticam os ritos como candomblés, macumbas etc. (RIBEIRO *apud* GANDRA, 1995, p. 46) [grifo meu].

Pode-se depreender que o pátio da senzala, símbolo de segregação e de controle, foi se transformando em terreiro, lugar de celebração das formas de (re)ligação da comunidade. Esse espaço se torna um espaço de protesto do negro contra as condições da sua escravidão, colocando tanto sua organização a favor da luta pela libertação como, no plano religioso, a promoção da crença na magia compartilhada por pessoas que tinham em comum, além da condição de subordinação, e da esperança na transformação dessas condições.

O terreiro passou a ser um elemento espacial fundamental na configuração dos territórios negros urbanos e rurais; terreiros de samba, de candomblé e de caxambu que atravessa(ra)m a história dos espaços afro-brasileiros nas cidades e nas zonas rurais. Entendido o território enquanto um espaço vivido e vivenciado pelos grupos que nele – ou por meio dele – constroem suas experiências, articulando a memória de seus antepassados com a recriação e com a reelaboração de suas tradições no contexto da atualidade, o Caxambu se torna um espaço de manutenção, de circulação e de renovação de um universo simbólico potente em comunidades jongueiras.

Outro indício desse sentido religioso, também relatado por Ribeiro, são os “trabalhos” que se fazem semelhantes aos dos cultos afro-brasileiros, das orações e dos amuletos que carregam com a intenção defensiva ou propiciatória (RIBEIRO *apud* GANDRA, 1984, p. 46). Se assim for, a umbanda e a quimbanda são os segmentos religiosos que mais se aproximam da lógica ritual do Jongo-Caxambu, não apenas por se apresentarem como práticas em que a magia é evidenciada, mas também porque têm em comum a demanda como fenômeno capaz de orientar as relações de seus praticantes. Talvez isso explique a predominância de jongueiros umbandistas no ritual de jongo.

Apesar de os jongueiros dizerem que a religião não determina a participação no jongo, pois “entra quem *qué*, independente da religião”, a orientação religiosa dos sujeitos condiciona a participação ou não no ritual. Aqueles

considerados firmes nos rituais religiosos de umbanda (ou quimbanda) têm esta representação reforçada no jongo uma vez que o princípio ativo em ambos rituais é o mesmo: a comunicação bem sucedida com o sobrenatural, o domínio de forças extracotidianas e, por consequência, o domínio da magia.

Em relação à assertiva acima, Maria de Lourdes B. Ribeiro nos traz outro indicador ao dizer ser o Jongo uma “arte operatória de magia”. Sendo ele um ritual pautado em princípios mágicos, como demonstraremos, é de se supor que religiões que expressem de forma mais aparente seus princípios mágicos sejam as mais propícias a se irmanarem ao Jongo; algo que reflete nos relatos sobre o poder mágico dos pontos cantados que são capazes de produzirem efeitos extraordinários como:

Uma vez uns jongueiros cumbas se encontraram e fizeram jongo brabo mesmo, com dois tambus. Saiu tanta coisa, fizeram tanta ‘arte’ que o chão afundou no lugar dos dois tambus. ‘não fundo de sorvete o chão’, mas quem quiser pode ir lá no bairro do Itaim que vê a diferença. A estaca que fincaram pra lamparina está lá perto do lugar dos dois tambus (RIBEIRO: 1995, p. 56).

No Jongo, muitas vezes, o solista lança o ponto gesticulando de modo intenso o corpo ligeiramente curvado e um dos braços erguido, movimentando-se com passos largos na proximidade dos tambores. O ponto pode ser cantado ou falado, ora em ritmo discursivo, longo e cheio de mistério; ora em uma louvação suave e carinhosa; às vezes, em desafio com provocações e brigas sérias.

O ponto tem papel importante no desafio versificado, pois se trata de um desafio à capacidade do outro em decifrar a linguagem metafórica dos versos, linguagem essa própria dos jongueiros, cujas melodias e letras são improvisadas ou fazem parte da tradição oral. Como afirma Ribeiro “os jongueiros fazem de suas palavras, símbolos, o que representa outra analogia com a macumba. Enquanto os pontos riscados são símbolos desenhados, os pontos do jongo são orais” (RIBEIRO: 1984, p. 53).

Nesse sentido, é-nos permitido entender a demanda como sendo a confluência



de conhecimentos e de habilidades individuais de cada jogador, pois “cada um tem força, cada um tem um conhecimento” num contexto pautado pelo princípio da magia. Os pontos do caxambu são classificados de acordo com a função que desempenham os efeitos que se produzem e as relações que se criam entre os participantes em dois grandes grupos básicos: pontos de visaria e pontos de demanda, *gurumenta* (gromenta ou ingoromenta) (IPHAN, 2005, p. 53).

No ritual do Jongo por meio da demanda se estabelecem relações hierárquicas entre os jogadores as quais são pautadas não apenas pela habilidade de um jogador em lançar e desatar pontos cantados, mas também por seu conhecimento espiritual. Segundo relatos colhidos por Ribeiro, o tipo de ponto denominado de “encante” (amarra) faz com que se prenda, tolha os movimentos, deixando sem ação; seja jogador, seja tocador.

A ocorrência desse fato se pauta em entender que no Caxambu o fato de haver desafio é devido à luta pela soberania no Jongo em que o que se está em pauta sempre é o homem não admitir a superioridade da mulher, nem o pai à do filho. E o dono do jongo é o galo, o senhor do terreiro (RIBEIRO, 1984, p.46).

Certamente, a estrutura hierárquica das posições religiosas refletida no ritual se deve ao fato de os sistemas de crença mantidos por esses jogadores conterem o mesmo princípio lógico: o princípio da magia. Como assevera Lévi-Strauss (1996):

não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Mas, vê-se, ao mesmo tempo, que a eficácia da magia implica na crença da magia, e que esta se apresenta sob três aspectos complementares; existe, inicialmente, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; em seguida, a crença (...) da vítima de suas técnicas; em seguida, a crença (...) da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 194-195).



E segundo Paulo Dias,

A linguagem figurada do jongo e o desafio através de enigmas relacionam-se com práticas africanas como o uso constante de provérbios e metáforas – que representam a palavra dos ancestrais – assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantus Tonga e N’gola. Outro traço do pensamento tradicional africano presente no jongo é a idéia de que a palavra proferida com intenção, e ritmada pelos tambores, põe em movimento forças latentes do mundo espiritual, fazendo acontecer coisas (DIAS *apud* IPHAN: 2005, p. 41).

Sobre o tema magia convém pensarmos o importante conceito de mana, trabalhado por Marcel Mauss (1974), que define ser a fonte comum da religião e da magia. Na definição que Mauss nos dá, mana é mais do que uma força distinta de toda força material que age para o bem e para o mal; designa fundamentalmente uma ação: a manipulação eficaz de forças sobrenaturais. Entretanto, significa também uma qualidade que certos objetos ou seres podem ter (prestígio social ou riqueza por exemplo). É ainda uma substância que pode ser transmitida, manipulada, aumentada sendo por natureza, contagioso.

As proposições baseadas na ideia de Mauss são oportunas para se pensar a hierarquia estabelecida entre os jongueiros no ritual de Jongo, e fora dele, pois, por meio da execução dos pontos cantados, é estabelecida a diferença de posição hierárquica entre os praticantes, uma vez que, dominado o ato da demanda, da magia, galga-se a posição de perigoso, logo poderoso e respeitável entre seus pares.

Outra aproximação que podemos fazer seria a presença de objetos comuns. A importância do tambu na roda, similar à importância do atabaque nas sessões de umbanda, por exemplo. Tanto na macumba como no Caxambu, o tambor é poderoso elemento aglutinador de força e de poderes sobrenaturais. Edir Gandra menciona ritos especialmente endereçados aos tambores, executados antes de o Jongo começar, em geral, ao abrigo dos observadores externos. Eles são dedicados a entidades – pretos velhos, cativos falecidos – e recebem oferendas na forma de comida e de bebida (GANDRA: 1984, p. 47).

Os instrumentos comumente são compostos de dois tambores, um grande denominado de *caxambu* e um pequeno denominado de *candongueiro*, são geralmente feitos de troncos de árvore escavados, cujas bocas são cobertas com couro de animais, bem esticados e presos com prego de ripa, tachas ou cravos. Os tambores são instrumentos que identificam a música africana; não apenas a música, mas uma série de implicações em que se envolvem costume, práticas e poderes.

Outro aspecto característico do Caxambu, como mencionado anteriormente, é a sua conexão sistemática com a umbanda, dada pela linguagem (o termo ponto só é usado com o significado de canto nesse contexto), pelo repertório vocal (alguns pontos são conhecidos em terreiros de umbanda e vice-versa), pelo uso dos mesmos tambores e pela própria filiação religiosa dos participantes, a maioria deles, fiéis das religiões afro-brasileiras. Daí a necessidade de se negociarem constantemente as fronteiras entre Caxambu e umbanda (IPHAN: 2005, p. 39). Por que há uma necessidade de os jongueiros negarem sua religiosidade no jongo? É possível se estabelecer a hipótese de que eles a negam devido ao fato de se apresentar uma ligação com a magia, com a amarração, algo que pode acabar depreciando a imagem do jongo enquanto prática de divertimento.

Surge desse modo o empenho dos jongueiros em negarem, no nível do discurso, uma possível aproximação entre Caxambu e religiosidade afro-brasileira. Conscientes de que os segmentos religiosos seguidos por eles são depreciativos nas relações sociais mais amplas, buscam desvincular o Jongo do feitiço, da magia, da amarração ao afirmarem que “Jongo não é macumba”.

Por outro lado, nas situações desvinculadas da prática do jongo, a religiosidade desses jongueiros é, como vimos, afirmada e até mesmo exaltada por eles. Emerge disso a evidência de que, apesar de não negarem a religiosidade afro-brasileira, os jongueiros buscam desvencilhá-la do jongo que praticam – no nível do discurso –, pois precisam apresentá-lo como algo valioso à

sociedade envolvente na forma de folguedo e de diversão, desvinculado-o do princípio de magia ou de feitiço.

Dessa forma, buscando uma aceitação da sociedade mais ampla, os jongueiros precisa(ra)m redefinir a forma como apresentam sua prática. Desvinculando-o de seu lado mágico, os jongueiros buscam mostrar que estão preservando uma expressão cultural oriunda da senzala, nada mais que isso. Isso demonstra que entre a prática do jongo e a macumba (representada pelo ato da magia que se traduz na demanda), há uma relação muito próxima, mas que é estrategicamente ocultada e até mesmo negada pelos jongueiros na interlocução com os segmentos mais amplos da sociedade.

As manifestações culturais afro-brasileiras e, especialmente, as religiosas sempre estigmatizadas e desvalorizadas pela sociedade, encontram na festa profana uma forma aproximação com outros segmentos da sociedade, na atualidade. No entanto, ainda que os jongueiros se esforcem em apresentar o jongo desvinculado do ato da demanda, observamos, que no caso das comunidades do sul do ES, esse distanciamento se situa, unicamente, no nível do discurso.

Nesta análise podemos concluir que o jongo situa-se no limiar entre o sagrado e o profano, e que traduz através da estratégia de negociação, empregada no discurso da atualidade, as condições do negro no processo histórico da sociedade brasileira; abrigando o modo de ser próprio das práticas intangíveis das culturas de origem africana no Brasil.

### **Referências Bibliográficas**

1 - *Obra Completa*

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE/UNIRIO, 1995.

*JONGO NO SUDESTE*. Brasília, DF: Iphan, 92 p.: il. color. ; 25 cm. + CD ROM. –(Dossiê Iphan; 5), 2007.

LARA, Sílvia H. & PACHECO, Gustavo. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974. 2 v.

RIOS, Ana Lugão. *Memórias do cativo: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*. Ana Maria Lugão, Hebe Maria Mattos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*. Rio De Janeiro: Imago Ed. Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002

## 2 - Capítulo de Obra

DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). *Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 2 v p. 859-888.

NEVES, Guilherme Santos. *Dança de negro*. In: Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba: 1944-1982; seleção, organização e edição de texto: Reinaldo Santos Neves. Vitória: centro cultural de estudos e pesquisas do espírito santo, 2008. PP 261-262

## 3 - Artigos

ALCÂNTARA, Renato de. *A tradição da narrativa no Jongo*. -Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2008. Dissertação de Mestrado.

GUIMARÃES, Aissa A. *Memória e Identidade. Capoeira – uma arte do corpo*. In: *Farol – artes arquitetura design* nº 3, ano 3, Vitória: UFES/CAR, 2002.

PENTEADO JÚNIOR, Wilson R. *Jongueiros do Tamandaré: um estudo antropológico da prática do jongo no vale do Paraíba Paulista (Guaratinguetá-SP)*. Campinas, SP: [s.n], 2004. Dissertação de Mestrado.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, Cadernos de Folclore, 34, 1984.

SIMONARD, Pedro. *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Dissertação de Mestrado.

### 3.1 - Artigos de jornais

AMARAL, Rossini. *O povo no ritmo dos tambores*. A Gazeta, Vitória, 03 Ago. 1994. Caderno Dois. Comunidades negras festejam o 13 de maio em Cachoeiro. Gazeta on line. Vitória, 13/05/2009 Disponível em: <[http://gazetaonline.globo.com/\\_conteudo/2009/05/87125-comunidades+negras+festejam+o+13+de+maio+em+cachoeiro.html](http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2009/05/87125-comunidades+negras+festejam+o+13+de+maio+em+cachoeiro.html)>. Acesso em: 03 mar. 2011

LACERDA, Anete. *Religião e modernismo são ameaça ao caxambu*. A Gazeta, Vitória, 05 Set 1999. Caderno Especial.

Mãe África, Pátria Amada Brasil. Gazeta on line. Vitória, 31/07/2009. Disponível em: <[http://gazetaonline.globo.com/\\_conteudo/2009/07/117287-mae+frica+patria+amada+brasil.html](http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2009/07/117287-mae+frica+patria+amada+brasil.html)>. Acesso em: 03 mar. 2011

#### Currículo Resumido:

Clair da Cunha Moura Junior possui graduação em Relações Internacionais pelo Centro Universitário da Cidade. Tem experiência na área de gestão cultural, com ênfase em patrimônio cultural imaterial, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, cultura e comunidade.