

Sobre os modos de administrar heranças: o samba no novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial¹

Anna Paula de Oliveira

Concluimos que no momento em que os países estão trazendo aos fóruns globais e às instituições multilaterais suas especificidades culturais, cabe ao Brasil pleitear a oficialização de um reconhecimento amplo e difuso do Samba enquanto forma de expressão própria da cultura brasileira. (Arantes, 2004)

Este pronunciamento foi feito pelo Presidente do IPHAN, Antônio Arantes, logo após a decisão do Ministro da Cultura Gilberto Gil de apresentar a candidatura do samba à III Declaração das Obras Primas do Patrimônio Imaterial da Humanidade, realizada pela UNESCO em 2005. Em tempos de afirmação de multiculturalismos, uma leitura atenta das palavras de Arantes nos coloca diante das adaptações sofridas pelos discursos oficiais acerca das culturas nacionais e nos apresenta o desafio de pensar o grau e a natureza das descontinuidades aí implicadas.

O atual movimento de globalização das trocas simbólicas põe em evidência as formas de vida e criação dos povos periféricos e forja a preocupação de um órgão mundial como a UNESCO com a preservação das diversidades no planeta. De acordo com a política sugerida no *Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento*, a promoção da democracia em sociedades multiétnicas deve se dar pela exploração das possibilidades que seu próprio pluralismo apresenta, medida que sugere, entre outras alterações, “ampla diversificação da noção de patrimônio cultural em um contexto de transformações sociais” (Cuéllar, 1997: 306).

No entanto, a singularidade cultural configurada no samba continua, como no momento de sua eleição a signo identitário, associada ao recorte político da nação, e a reivindicação do reconhecimento universal de seu valor estético e emblemático parece permanecer fundada no esforço brasileiro de contribuir com seu ritmo sincopado para o já desafinado “concerto geral das nações”.

Isso não quer dizer que não tenham ocorrido transformações, desde a década de 1930, na concepção de cultura adotada pelo Estado brasileiro, nem que a idéia de patrimônio se encontre aqui estagnada em propostas cruas de manipulação ideológica de bens simbólicos. Como nos mostra o antropólogo Llorenç Prats (Prats, 1997), o caráter social do patrimônio é evidenciado pelo fato de tratar-se de construção coletiva ou representativa, intencionalmente formulada de acordo com interesses políticos conjunturais, por isso mutável, estratégico, e constantemente adequado às novas circunstâncias. E foram essas reordenações que possibilitaram que se cumprisse a etapa nacional de patrimonialização do samba nos termos do novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial². Não sem alguns impasses, como veremos.

Uma breve análise da concepção de patrimônio formulada pelo escritor modernista Mário de Andrade e agenciada pelo Estado varguista pode nos ajudar a

¹ Texto originalmente publicado em GUIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia; (Orgs). *Leituras da Música Popular: reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, pp. 21-37.

² Sobre a constituição e o funcionamento do programa, consultar: MINISTÉRIO DA CULTURA. *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho*. Brasília: Ministério da Cultura/ Iphan, 2000.

compreender o caráter das mutações sofridas pela instituição patrimonial no Brasil. Mais do que isso, quando associado aos apontamentos de Mário de Andrade sobre a estrutura das manifestações musicais a serem cultivadas e documentadas com o intuito de sistematizar a sonoridade brasileira, o *Anteprojeto para a criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional* (Andrade, 2000) – escrito em 1936 a pedido do então Ministro da Educação Gustavo Capanema³ – contribui para pensar os paradoxos já enfrentados no instante da definição do samba como emblema da composição cultural do país.

Ao determinar as finalidades da instauração do primeiro serviço de patrimonialização no Brasil, o escritor atribuiu à instituição a ser fundada as funções de seleção, conservação e propagação do que definiu como “patrimônio artístico nacional”. Propôs, ainda, a adoção do processo de tombamento como mecanismo de controle do Estado sobre a preservação das produções culturais consideradas relevantes para a afirmação da brasilidade.

Tal artifício se define pela inscrição dos bens patrimonializáveis nos “Livros de Tombo”, ou seja, pela demarcação do universo simbólico sobre o qual deveria se exercer a autoridade pública, e pela catalogação dos objetos de acordo com categorias relativas ao seu valor formal ou cultural. O tombamento aparece como um instrumento jurídico que viabiliza a preservação, por instaurar o direito de utilização dos bens patrimoniais por parte do Estado, e por legitimar sua intervenção ordenadora sobre a cultura (Pires, 1994). No caso que nos interessa, este processo está intrinsecamente associado às indagações acerca da composição da identidade brasileira e da natureza dos bens a serem submetidos ao regime especial de proteção.

Mário de Andrade identificou como alvos da ação restauradora do SPAN todas as obras relativas à “arte pura e aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira”, num exercício discricionário que apresenta o teor da questão que ocupou o autor do anteprojeto: a construção de uma arte nacional moderna.

Como bem afirmou Eduardo Jardim (Jardim, 1988), o modernismo brasileiro esteve profundamente preocupado com a articulação entre renovação estética e nacionalização das fontes de criação artística. Para seus promotores, a modernidade cultural do país estava intrinsecamente associada à estruturação de uma expressão vernácula e esta substância local só poderia ser extraída das tradições nacionais, mais marcadamente as de origem popular.

Após o que o Jardim chamou de “primeira fase imediatista” – que esteve pautada pela busca de instrumental político nas proposições radicais das vanguardas européias –, a iniciativa de afinar as novas formas de composição com a realidade apresentada pela existência urbana moderna foi sendo complementada por um esforço de adequação destas mesmas tendências vanguardistas ao ambiente sociocultural brasileiro. Esta “naturalização” da modernidade dizia respeito, ainda de acordo com Jardim, à necessidade de recuperar a vitalidade das criações por meio da ativação das tradições e, colocando a memória a serviço da atualidade, produzir uma arte interventora, com poder de influência nos circuitos internacionais. Assim, a questão da brasilidade aparece a esses artistas como parte da discussão acerca da inserção de suas criações na ordem moderna universal, modernização possibilitada pela releitura crítica da história cultural do país e pelo emprego da força simbólica das expressões populares.

O contexto que forjou o intelectual comprometido, segundo Mário de Andrade, foi um “contexto de formação”, que apresentou a necessidade de relegar ao segundo plano os valores

³ De acordo com Maria Coeli Pires (1994), o anteprojeto foi formulado tendo como referência a organização de instituições patrimoniais estrangeiras, quando Mário de Andrade ocupava o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. A fundação do SPAN, no entanto, só teria sido decretada em 1937, após a instauração do Estado Novo. Em 1970 foi renomeado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi extinto durante o governo Fernando Collor, que criou, em 1990, o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC). Em 1994, este instituto voltou a se chamar IPHAN.

individuais da arte em favor de uma edificação coletiva libertadora, e de sacrificar a obra pessoal em prol do projeto institucional. Ou seja, somente após a conquista da independência estética e política do Brasil em relação às imposições colonialistas deveríamos nos permitir a plena liberdade de expressão e poderíamos almejar o “ser universal”. Enquanto nos encontrássemos submetidos, restava-nos o comprometimento com a transformação.

E no que diz respeito à aproximação entre os intelectuais modernistas e o Estado varguista, esta se deu primordialmente pela oportunidade que aqueles encontraram de traçar a configuração cultural da nova sociedade. Uma idéia de renovação permeava os projetos em diálogo, e a defesa da união estratégica entre a frente artística e um Estado que se propunha modernizador possibilitaria aplicar as propostas transformadoras (Santiago, 1989). Os intelectuais modernistas passam então a ocupar o lugar de “árbitros” da cultura nacional, e suas próprias obras tornam-se objetos de consagração por parte do Estado, por representarem a síntese cultural da nação, e por se apresentarem como expressão da modernidade social pretendida (Cavalcanti, 2000).

Voltando ao anteprojeto do SPAN, percebemos que a consideração do valor das diferentes formas de arte comunga com a iniciativa encorajada pelo modernismo brasileiro de arranjo entre variadas expressões. As dualidades entre erudito e popular, nacional e estrangeiro, são mediadas pela proposta de fusão crítica. No fim, o que reúne a pluralidade dos objetos passíveis de patrimonialização é a possibilidade de estarem a serviço da narrativa que pretende compor a nova identidade nacional.

Por isso, na concepção do serviço de patrimônio, tal narrativa opera pela afirmação do valor histórico, da exemplaridade estética e da força evocativa das obras a serem tombadas por conservação (mantendo a configuração encontrada) ou por recomposição (restaurando a conformação original). Empresa que denuncia o interesse de fundamentar historicamente o projeto moderno de nação, reconstruindo, por uma abordagem retrospectiva, a suposta trajetória de constituição da forma social a ser consolidada.

E é justamente na crítica musical formulada por Mário de Andrade que encontramos algumas das suas observações mais representativas acerca das articulações entre estética e política. Aí já estão definidos os parâmetros de sua proposta institucional e esboçados os argumentos de sua iniciativa patrimonial.

No *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (Andrade, 1962), escrito em 1928, o crítico identifica o distanciamento entre a configuração da música feita no Brasil e a composição étnica nacional, afirmando serem os esforços de síntese da produção sonora dos grupos culturais aqui atuantes ainda bastante limitados aos parâmetros da musicologia européia (no caso das criações eruditas), ou muito ligados às matrizes culturais africanas ou indígenas (no caso das canções populares). Mesmo assim, reivindica a atribuição de “valor nacional” às expressões dos artistas envolvidos no agenciamento da fusão cultural, sem deixar, no entanto, de empreender uma crítica contundente a alguns músicos da geração moderna na qual se localiza. Condena a vulgaridade reconhecida em obras que se apropriam levemente de imagens e ambiências triviais, superficialmente associadas à idéia de brasilidade, quando o que entende como “verdadeira entidade nacional” se encontra em singularidades formais ainda não atingidas por autores unicamente preocupados em atender o gosto estrangeiro por exotismos.

Mário de Andrade atesta o desconhecimento das tradições musicais populares por parte dos compositores e do público brasileiros, por isso defende a pesquisa e o registro destas expressões, para a consolidação de uma memória nacional, e para a formação de um arquivo de fontes a ser explorado na construção de uma música erudita legítima. O estágio de auto-reconhecimento no qual o país deveria entrar desencadearia um processo sistemático de investigação, preservação e disponibilização dos bens culturais interessantes ao projeto moderno. Analisando a proposta de memória apresentada e desconsiderando a suposta neutralidade das medidas oficiais, constatamos que, para o nacionalismo modernista, o valor histórico das obras emerge de uma iniciativa de recomposição cultural, o popular afirmado está

circunscrito a condições específicas de produção, e a exaltação estética dos objetos a serem tombados obedece a critérios muito rigidamente demarcados.

Também no caso emblemático da música, que é destacada como signo privilegiado da identidade brasileira, o juízo crítico que guiou a avaliação de Mário de Andrade passava por seu interesse social – e não puramente formal – pela nacionalização da arte no país. Se, como já foi dito, as chamadas vanguardas artísticas deveriam, segundo o escritor, assumir uma posição combativa diante dos impasses oferecidos pelo contexto histórico e operar pela ambientação dos critérios formais então submetidos às necessidades políticas da conjuntura, estas apropriações deveriam valer-se do poder sugestivo da música para induzir estados sensoriais, criar ou evocar ambiências. Regionalidades deveriam ser suplantadas pelas características gerais que tornam reconhecíveis as expressões musicais, forjam a associação entre as obras e as distingue enquanto manifestações nacionais. Tal empenho seria condizente com a fase política “primitivística” pela qual estaria passando o Brasil, quando o sacrifício da individualidade artística trabalharia em benefício da criação “interessada”: “social, tribal, religiosa, comemorativa, circunstancial” (Andrade, 1962: 18). Isso implicava recuperar a função ritual e identitária das expressões populares e aplicá-la estrategicamente no processo voluntário de construção nacional.

Analisando esta proposição, José Miguel Wisnik (Wisnik, 2001) atenta para o contraste entre o ideal de povo afirmado pelos músicos modernistas em seu esforço de nacionalização da música erudita e a emergência das massas urbanas no contexto de modernização da sociedade brasileira, na década de 1930. Todo o esforço de apropriação do popular se voltava para as expressões de caráter rural e tradicional, rejeitando as criações forjadas pelos modos de construção estética sugeridos pelas novas técnicas de gravação, e formatadas segundo os critérios dos meios massivos de difusão musical.

Em um artigo publicado pelo jornal paulistano *Estado*, Mário de Andrade descreve com entusiasmo a reunião popular em torno do concurso de lançamento das músicas de carnaval do ano de 1939. No entanto, define as canções em disputa como “espécie de sub-música” (Andrade, 1963: 278), desconsideradas por ostentarem o que o escritor entendia como “boçalidade ou sensualidade meramente exterior dos textos de certas peças carnavalescas” (Idem: 280), e por serem aparentemente compostas para o consumo irrefletido das massas.

Nas palavras do crítico, “o gosto da multidão é um imperativo muitas vezes inexplicável e não significa de forma alguma gosto de seleção” (Idem: 279). Por isso criticou a ausência de rigor e a condescendência dos que afirmavam não ser necessária formação acadêmica para compreensão do samba e dispensavam os critérios formais da teoria musical na avaliação dos gêneros populares. Tais “doutores de sambice”, segundo Mário de Andrade, associavam sua sabedoria unicamente ao envolvimento com o universo cultural dos sambistas (malandragem e boemia), atmosfera não vivenciada diretamente pelo escritor. A esta relativização Mário responde com rigidez tradicionalista:

No geral os compositores actuaes de sambas, marchinhas e frevos, são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade propriamente apellidável de “folclórica”, soffrem todas as instâncias e apparencias culturaes da cidade, sem terem a menor educação musical ou poetica. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas ‘nações’ do Recife, esses, mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionaes e apesar de serem urbanos. (...) Mas o que aparece nestes concursos não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instinctiva. Trata-se exactamente de uma sub-musica, cerne para alimentos de rádios e discos, elemento de namoro e interesse commercial, com que fabricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta sub-musica, ou occasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, apparecem coisas lindas ou technicamente notáveis, noventa por cento dessa produção é chata, plagiaria, falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação (Andrade, 1963: 280-81).

O popular recuperado por Mário de Andrade esteve estreitamente associado à noção de “folclore”, que elegeu construções sonoras relativas a uma ambiência rural, se remeteu formas pré-industriais de composição, e se afirmou como expressão de resistência da tradição nacional contra o desenraizamento da música urbana comercial.

Diante de um popular contemporâneo, vivido como processo inacabado e não reconhecido pelos critérios históricos de legitimação simbólica que governavam as ações de patrimonialização, os intelectuais modernistas – que entendiam a dinâmica de criação como desempenho excepcional de engenhos inventivos ou função tradicional dos artistas populares –, rechaçavam as expressões que se caracterizavam pela efemeridade, pela reprodutibilidade e pela promoção de uma desordenação desierarquizadora das formas de arte. A música de massas evocava novas formas de recepção e sensibilidade artística, confrontando-se com as construções eruditas que exigiam audição reflexiva e com a composição ritual do dado folclórico. Como bem nos mostrou Wisnik:

Sintomática e sistematicamente o discurso nacionalista do Modernismo musical bateu nessa tecla: re/negar a cultura popular emergente, a dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais no espaço urbano, em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação (Wisnik, Op. Cit.: 133).

A própria adoção, por parte do anteprojeto do SPAN, do critério de antiguidade para que uma obra pudesse ser considerada patrimonializável aponta para as dificuldades de enquadramento das formas culturais produzidas pela incipiente sociedade de massas e traz à tona as tensões conceituais entre as idéias de patrimônio e contemporaneidade.

Paradoxalmente, as preocupações de Mário de Andrade com a complexidade contraditória que compõe a cultura de massas emergem no momento de modernização da sociedade e da política nacionais. Trata-se do mesmo contexto que nomeia o samba o principal representante da brasilidade. Signo marcadamente urbano – pelo menos em sua vertente carioca, privilegiada na afirmação ideológica da mestiçagem cultural – e forçadamente aprisionado na idéia de gênero, o samba só poderia ser digerido pelo projeto modernista quando guardasse “valor folclórico incontestável”, ou seja, quando expressasse a criação “nativa” e “instintiva” configurada no “verdadeiro samba que desce dos morros”.

Nesse caso, a “solução folclorista” serviu muitas vezes aos interesses dos defensores da arte nacional em conflito com a música comercial e com a expressão erudita europeizada. Segundo Wisnik, a tendência nacionalista do modernismo brasileiro se contrapunha tanto a determinadas vertentes das vanguardas estéticas quanto ao mercado cultural como um todo. Nos termos colocados pelo autor, o embate entre *nacional-popular* e *vanguarda-mercado* determinou o caráter das discussões acerca de música no Brasil e polarizou as forças em confronto até a década de 1960.

Diante de tal embate, os intelectuais modernistas engajados assumiram a missão pedagógica de elevar o popular pela ação da alta cultura e de combater o suposto empobrecimento estético promovido pelos meios massivos. Com isso, buscavam reverter a função alienante que julgavam ter sido assumida pela arte no contexto industrial, e propunham a utilização da música e do rádio como instrumentos políticos doutrinadores. Uma ambição condizente com o desejo de legitimação do Estado populista, que institucionalizou a iniciativa de seleção e manipulação de signos para o consumo da sociedade civil.

Como coloca Jesús Martin-Barbero (Martin-Barbero, 2001), a década de 30 mostra-se como um marco fundamental no processo de modernização das nações latino-americanas, dinâmica então relacionada à formação de mercados internos. Já que as iniciativas de industrialização deveriam atender aos interesses estatais de substituição das importações, aquelas só puderam ser viabilizadas graças aos altos investimentos públicos. Os Estados interventores operaram

inclusive pelo desenvolvimento dos sistemas de comunicação e pelo fortalecimento das redes de tecnologia.

Desta forma, os processos de urbanização e massificação das sociedades fundaram a imbricação entre as elites burguesas incipientes e o Estado. Aproximação possibilitada não apenas pelo modelo econômico adotado, mas também pelo desejo de integração destas duas instâncias sociais ao “mundo civilizado das nações modernas do Primeiro Mundo”. As burguesias locais apostaram no modelo que supostamente as levaria ao progresso, e adotaram o projeto nacional como forma de sustentar as estruturas internas de poder. Sendo que a concepção de revolução afirmada pelo projeto populista no Brasil se valeu da promessa de dar acesso ao povo aos benefícios proporcionados pela industrialização e pela urbanização alcançadas. O Estado aparece como promotor da civilização entre as massas e a nação é proclamada como dimensão que valida os anseios populares.

Foi justamente essa realidade urbana exaltada que fundou a massificação como condição das novas relações sociais. Um contexto de recomposição de hierarquias e de hibridação cultural. Um movimento de complexificação, e não de homogeneização, já que o crescimento e o fluxo populacional nas cidades só vieram acentuar a intrincada dinâmica de negociações e disputas. A centralização política foi, então, a fórmula que atendeu aos esforços de uniformização cultural e de unificação temporal dos muitos universos sociais vivenciados. Por meio da atuação totalizadora do Estado, as diversidades foram entendidas em conjunto e a elas foi atribuído valor nacional, para que então fossem convertidas em patrimônio, e para que de alguma maneira se encontrassem neutralizadas.

De acordo com Martin-Barbero, o nacional-popular – enquanto discurso e ordem simbólica que têm nas massas um dos seus principais fatores constitutivos – propagou-se e foi absorvido através da interposição promovida pelos grandes canais de comunicação. Se, como reforça o autor, o rádio permitia a vivência cotidiana da idéia de nação, de que maneira a música defendida como nacional poderia estar livre das conformações estabelecidas pelo meio? É no interior do universo radiofônico que se afirma o samba como hoje o conhecemos. Depreciada por Mário de Andrade como manifestação da cultura rasa comercializada pela indústria incipiente, esta música híbrida e difusa como toda expressão urbana torna-se, no início do século XXI, alvo da política de patrimonialização do IPHAN, fato que nos motivou a investigar os impasses enfrentados pelas ações de patrimônio num contexto de domínio das relações culturais massificadas e de diluição das fronteiras simbólicas demarcadas pelo conceito de nação.

A proposta de salvaguarda do samba apresentada em 2004 pelo ministro da Cultura Gilberto Gil inicialmente se voltou para o gênero em sua totalidade. No entanto, as dificuldades de categorização e o caráter massivo de boa parte da produção musical entendida como samba com certeza dificultaram a efetivação do projeto. A idéia – que depois de contar com a aprovação nacional deveria ser apresentada ao Comitê do Patrimônio Mundial – estaria conceitualmente inviabilizada pelo fato da definição por demais genérica de samba dificultar o direcionamento da política de preservação, pela dinâmica comercial que envolve a circulação musical desautorizar o investimento de verbas públicas neste tipo de expressão, e pela noção de preservação estar em princípio voltada para manifestações em risco de dissolução ou carentes de registro (Sandroni, 2005).

Sendo assim, a proposta teve que ser alterada e as atenções se voltaram para o que se conhece por “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, expressão musical e coreográfica associada ao calendário festivo tradicional e identificada por muitos pesquisadores como principal fonte do samba criado no Rio de Janeiro. Aqui, as idéias de “origem” e de “autenticidade” voltam a atuar de maneira determinante. No texto disponibilizado pelo site do IPHAN, uma das razões apresentadas para a seleção do samba de roda é justamente o fato de esta manifestação ter sido fundadora do que os promotores da patrimonialização identificam como “símbolo indiscutível de brasilidade”: o samba carioca (IPHAN, s/d). Recuperam o trajeto

do regional para o nacional e terminam por operar com os mesmos referenciais que guiavam o antigo SPAN.

Deste modo são enfrentadas – através da antiga “solução folclorista” – as dificuldades de acomodação dos signos deslocados. Mesmo considerados os esforços das instituições oficiais no sentido de complexificar as concepções de cultura e flexibilizar critérios de seleção. Mesmo reconhecidas as adaptações sofridas pelas leis de patrimônio quando estas passam a se debruçar sobre bens imateriais. Ainda assim são evidentes os problemas de adequação, o que nos faz duvidar da patrimonialização como maneira mais eficiente de agir sobre a diversidade das culturas populares no contexto urbano.

O *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, instituído em agosto de 2000, propõe-se a “viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural”. Funciona como uma espécie de “agência de fomento”, ou seja, setor dedicado à formação de um sistema de captação e distribuição de recursos, prioritariamente direcionados para manutenção das atividades culturais em situação de risco. Diferente dos processos de “tombamento”, que funcionam pela inscrição das obras entre os bens do Estado para que se possa garantir sua “integridade”, o método de “registro”, adotado pelo PNPI como instrumento legal de legitimação e valorização do patrimônio cultural, opera pela “produção ou sistematização de conhecimento sobre o bem”, para que se assegure sua “continuidade”. Como defende o presidente do IPHAN:

O nome dado ao processo de preservação do patrimônio imaterial é registro, não tombamento. O tombamento evita mudanças que possam mutilar o valor do patrimônio. Não poderíamos utilizar a mesma terminologia para práticas sociais. Trabalhamos no contexto de uma localidade social, fazemos planos de salvaguarda para aquele bem. Isso significa construir uma interface, um trabalho em conjunto com a comunidade. A idéia é conservar aquele conhecimento pelo uso, até quando ele fizer sentido para aquele grupo, mas os registros, toda a documentação – gravações, fotos e registros audiovisuais – nós conservamos em nossos arquivos. (...) É um trabalho ligado à antropologia visual. O que vamos guardar não é o canto, não é a dança, e sim o documento. (Arantes, 2005)

Embora se destaque a iniciativa de criação de inventários, efetuados nos casos dos processos já concluídos⁴, não existe, no que diz respeito a bens imateriais, um modelo fechado de salvaguarda, estando as estratégias de proteção submetidas aos resultados das pesquisas e às peculiaridades de cada manifestação cultural.

Essa nova perspectiva apresenta avanços no sentido de prever a promoção da melhoria das condições de vida dos produtores e transmissores de tradições, e propor a democratização das decisões pela ampliação da participação dos artistas e das comunidades interessadas, superando os limites da patrimonialização que se atém aos produtos finais e que toma os bens culturais como objetos ilustrativos de narrativas totalizadoras. A disposição de promover a “continuidade sustentável” das dinâmicas tradicionais entra em acordo com as proposições da UNESCO de aliar política cultural a desenvolvimento humano e comunitário no agenciamento da autonomia local (Cuéllar, Op. Cit.). Podemos reconhecer ainda, nos apontamentos produzidos pelos articuladores do PNPI, além das mencionadas mudanças na concepção de patrimônio, uma atenção crescente ao caráter dinâmico das tradições populares, e uma crítica consistente às idéias de autenticidade e originalidade. Tudo isso se adequa aos mais recentes estudos dedicados à teorização da cultura popular.

⁴ Salvaguarda da [Arte Kusiwa](#) (técnica de pintura e arte gráfica própria da população indígena Wajãpi, do Amapá), do [Ofício das Paneleiras de Goiabeiras](#) (fabricação artesanal de painéis de barro em Goiabeiras Velha, Vitória do Espírito Santo), do [Cirio de Nossa Senhora de Nazaré](#) (celebração religiosa de Belém do Pará), do [Ofício das Baianas de Acarajé](#) (prática tradicional de produção e venda em tabuleiro das chamadas comidas de baiana), da [Viola-de-cocho](#) (instrumento musical produzido de forma artesanal na Região Centro-Oeste do Brasil), e do já mencionado [Samba de Roda no Recôncavo Baiano](#). O caráter tradicional das formas de produção e difusão dos bens culturais aqui apresentados parece ter determinado as escolhas. Em alguns casos, como informa o site do IPHAN, a indicação vem do próprio Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, embora o pedido formal de registro tenha que ser apresentado por associações ou grupos diretamente envolvidos com a execução das manifestações.

Porém, voltando à questão que nos ocupa, a produção das indústrias culturais permanece excluída do universo simbólico compreendido como passível de representar as identidades populares a serem impulsionadas. Avaliemos alguns dos atuais requisitos para registro de bens culturais imateriais:

I - elaboração de descrição pormenorizada do bem que contemple todos os seus elementos culturalmente relevantes – identificação dos produtores, formas de produção, contexto cultural específico, significados atribuídos no processo de produção, circulação e consumo – sua origem e evolução histórica, dados etnográficos e sociológicos. (IPHAN, Op. Cit.)

Neste item do programa encontramos a definição dos “elementos culturalmente relevantes” para a aceitação de um saber ou manifestação como patrimônio nacional. Se levarmos em consideração os projetos já aprovados, confirmaremos que privilegiam “produtores” de origem popular ou indígena, “formas de produção” artesanais, “contextos culturais” comunitários ou tribais, “significados” míticos ou tradicionais, “circulação e consumo” não industriais. Do mesmo modo, a “origem e evolução histórica” devem se dar à margem dos processos modernos, resistentes, embora não exteriores a eles. Permanecem atuantes, de certa forma, as concepções inauguradas por Mário de Andrade.

Devemos, sem dúvida, valorizar as medidas de apoio às iniciativas populares. Entender que os grupos desprivilegiados têm o direito de tornarem-se alvos preferenciais das políticas públicas na área de cultura, e que o fomento das manifestações que se sustentam fora das dinâmicas de mercado é, em parte, responsabilidade do Estado. O que estamos discutindo aqui – mais do que os critérios adotados pelo IPHAN, que no fundo são condizentes com a natureza das ações patrimoniais – é a não dissociação entre a idéia de patrimônio e os princípios de nação e tradição. Ocupam-nos, ainda, o caráter das políticas públicas dedicadas às expressões das culturas populares – na prática ainda territorializantes e tradicionalistas. A história do serviço de patrimônio no Brasil nos mostra que sua constituição diz respeito aos bens culturais que se enquadram nas categorias limitadas de nacionalidade e antiguidade, portanto, entendemos que a patrimonialização não pode ser tomada como única forma de lidar com o popular no contexto contemporâneo.

Pensando na proposta inicial do Ministro Gilberto Gil, nos interrogamos sobre as razões que o levaram a pleitear o reconhecimento do samba como patrimônio cultural. Quais os benefícios almejados por esta iniciativa? Iniciativa aceita, quais os critérios formais para se definir o que é samba e, entre suas modalidades, identificar as que melhor respondem ao “ideal nacional de cultura”? O próprio ato de regularizar uma manifestação cultural já coloca a dúvida sobre quem detém a autoridade sobre ela.⁵

No entanto, mais produtivo seria pensar como se configuram hoje as expressões entendidas como samba e de que maneira sua freqüente associação com a indústria da música apresenta peculiaridades que evocam uma transformação substancial das políticas culturais.

A agregação da criação artística à tecnologia configurada nos produtos da indústria fonográfica evidencia que, para além do suporte e dos modos de difusão, o processo afeta a composição formal das obras, mostrando-se um importante fator de compreensão das novas subjetividades culturais. Em fins da década de 1980, começamos a assistir à emergência de uma música popular estreitamente ligada à tecnologia de ponta. Uma expressão que conta com a ampliação do acesso aos instrumentos e com a diversificação dos produtos disponíveis para consumo. Constrói-se pela manipulação criativa de produtos culturais acabados, e pela mistura de linguagens variadas. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento tecnológico na área musical inicialmente fomentado para responder aos interesses econômicos da indústria possibilitou,

⁵ Se considerarmos a filiação tropicalista do Ministro, estas perguntas ficarão definitivamente sem resposta. Gil foi um dos fundadores de um movimento que se afirmou pela ampla assimilação de gêneros e linguagens de origens diversas, apropriando-se de expressões populares e eruditas, tradicionais e massivas pela via da citação, da colagem e da fusão, e impondo-se contra as patrulhas ideológicas do nacional-popular.

além da potencialização criativa já mencionada, uma profusão de digitalizações e remasterizações que se dedicam a recuperar álbuns antigos.

Ou seja, pensando em samba, as restaurações tanto têm atendido aos interesses públicos em torno da preservação da memória, quanto têm disponibilizado matéria-prima para as colagens e citações inventivas. Regravações fiéis respondem ao saudosismo dos que teimam em evocar sonoridades e ambiências anacrônicas, e releituras atualizadoras aos carentes de renovação. Expressões que se realizam, invariavelmente, através da comercialização. Com alguma diferença de forma, tiragem e público alvo, a remasterização dos registros de Noel Rosa atende aos mesmos princípios mercadológicos dos últimos lançamentos do pagode nacional. Mais do que isso, “originalmente” – como nos atesta o depoimento de Mário de Andrade a respeito dos concursos de música de carnaval –, o samba gravado na década de 1930 já se configurava, muitas vezes, como produto destinado à difusão radiofônica e circulação comercial, tendência acentuada pela institucionalização do carnaval como maior festa popular do país.

Luiz Tatit (Tatit, 2001), ao analisar o trajeto de constituição de uma música popular de consumo no Brasil do século XX, identifica, além da reconhecida dinâmica de *mistura* de gêneros, alguns processos de *triagem* que definiram o caráter do som apreendido como nacional. A primeira etapa desse trajeto é demarcada pelo autor como uma seleção de caráter técnico que, já no início do século, descartou como inapropriadas para reprodução e difusão mecânica qualquer sonoridade refratária aos novos recursos de gravação. Segundo o crítico, foi no samba partido-alto que os comerciantes de música encontraram a expressão mais adequada – em termos de ritmo, timbre, volume e composição instrumental – às exigências do recente mercado cultural:

(...) os empresários precisavam testar seus aparelhos com uma forma musical adequada e os artistas desejavam registrar suas criações... e evidentemente “ganhar um dinheirinho”. (...) Portanto, a eliminação da sonoridade inadequada para o precário sistema de gravação recém-chegado e a seleção do samba partido-alto como “piloto de prova” desses registros pioneiros definiram a primeira triagem que contribuiu para a conformação da canção popular com as características hoje conhecidas. (Tatit, 2001: 225)

Sendo assim, não se pode ignorar o papel mediador que a tecnologia (enquanto linguagem da indústria) e os meios massivos de comunicação (enquanto produtores de sentido) cumprem nas sociedades urbanas modernas. Na seleção, ordenação e legitimação dos signos nacionais, a mídia, em conjunto as instâncias oficiais, elegeu e atribuiu valor a determinados elementos do imaginário coletivo, concorrendo com suas leituras parciais e comprometidas para a constituição de uma memória consensual. Aliás, a memória ainda aparece como categoria fundamental das narrativas midiáticas, que evocam sua dimensão cognitiva para reunir identificações fragmentadas visando a mercadorização de produtos culturais.

Nas palavras do sociólogo Nilson Moraes (Moraes, 2000) memória e identidade nos espaços urbanos manifestam-se como “elementos de uma complexa relação de tensão”, já que, atualmente, a efemeridade e a dispersão dos signos se impõem contra o desejo de continuidade e a vontade de coerência. São incursões desordenadas que se realizam como rasuras ao discurso horizontal e estável do nacionalismo. No mesmo sentido, cresce a necessidade de registro, rememoração e celebração, também respondida, em grande medida, pela tecnologia e pela mídia.

Historicamente, as memórias nacionais foram formadas a partir do ideal de unidade simbólica geralmente contido nas noções de identidade. Consolidaram-se às custas dos esforços de instituição de domínios culturais e de estabelecimento de coesões. Sendo assim, se investigarmos os mecanismos de legitimação implícitos nas ações de patrimônio de órgãos oficiais, entenderemos que estas se materializam sob valores e signos difusos, genérica e indeterminadamente compartilhados pelo grupo, e que a manipulação deste mesmo universo simbólico quase sempre se traduz num processo consciente de “invenção de tradições”. (Hobsbawn, 1984)

Daí a importância de se considerar a atuação determinante das hegemonias na dinâmica de construção social da realidade. Associada a tal entendimento, a análise de Hobsbawm sobre a consolidação de rituais favoráveis à legitimação do poder desvela um movimento interno às dinâmicas sociais, uma rede complexa de negociações entre variadas instâncias, um circuito de deslocamentos e recontextualizações reconhecido mais nas formas de reordenação dos signos do que nos elementos simbólicos em si.

Da mesma forma, ao entender o patrimônio enquanto "concepção", ou seja, ordem que transcende os objetos tombados (embora neles possam ser identificadas características preserváveis), Prats procura distinguir a ação patrimonialista das coleções que esta abriga. Por isso, no que diz respeito ao tombamento de um gênero musical como o samba, que mesmo difuso e indefinido foi historicamente alimentado de potencial representativo e caráter identitário, podemos afirmar que, em sua oscilante trajetória de marginalização/valorização cultural, habitou discursos os mais diversos e contraditórios, sendo apropriado de acordo com os interesses em jogo e interpretado segundo os contextos em transformação. No entanto, se depois de várias décadas de consagração o samba permanece figurando as preleções oficiais, esta evocação, como foi visto, parece obedecer aos antigos critérios, embora não responda aos mesmos interesses que motivaram sua exaltação pelo Estado populista na década de 1930.

O contexto contemporâneo apresenta novas formas de diálogo entre as diversas matrizes culturais que compõem nossa sociedade. Em se tratando de música, as colagens sonoras, as intervenções eletrônicas e as misturas de gênero são algumas das configurações assumidas por este intercâmbio. Pensando nas grandes cidades do Terceiro Mundo, vemos crescer, entre jovens artistas, mais marcadamente entre os dedicados à música, a necessidade de expressar uma arte pop autônoma, neste caso, criada pela apropriação da música "estrangeira" e pela fusão desta sonoridade com os ritmos tradicionais locais. Esta outra realidade exige a inauguração de uma nova sensibilidade política, que consiga apreender melhor a multiplicidade e a complexidade das culturas contemporâneas.

Se quisermos realmente levar em consideração as necessidades humanas expressas na configuração cultural mais recente, entenderemos que a coexistência de tempos e formas diversas exige abertura e não estreitamento do acesso às várias composições simbólicas. O samba poderá realmente ser apreendido como patrimônio mundial se puder ser livremente manipulado e profanado em qualquer lugar e por criadores de qualquer origem. Devemos, sem hesitações, descartar as fórmulas que nos aprisionam e imobilizam, para avançarmos em termos de pluralização e flexibilidade, e nos aventurarmos no caminho da destruição de fronteiras e da liberdade de invenção. Atuando sob tais condições (um dia compreendidas pelos tropicalistas), o samba anuncia: "Eu canto pro mundo que roda..."

Referências Bibliográficas:

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- _____. Música Popular. In: *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. Originalmente publicado no periódico *Estado* (São Paulo, 15/01/1939).
- _____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ MINC/ IPHAN, 2000.
- ARANTES, Antônio. Entrevista concedida a Paulo Eduardo Neves, "Samba, Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade", <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/8758>, publicado em 06/04/2004.
- ARANTES, Antônio. Entrevista concedida a Ana Paula Conde, "Ações integradas: preocupação social marca política de preservação do IPHAN", http://www.bbrasil.com.br/appbb/portal/bb/ctr/rj/ent/EntrevistasDet.jsp?&Entrevista_codigo=476, publicado em 20/01/2005.
- CUÉLLAR, Javier Pérez. *Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO*. São Paulo: Papirus; Brasília: UNESCO, 1997.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- IPHAN. "Programa Nacional de Patrimônio Imaterial", <http://www.iphan.gov.br/bens/P.%20Imaterial/imaterial.htm#programa>, s/d.
- JARDIM, Eduardo. Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*. Vol. 1, n. 2. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1988.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho*. Brasília: MINC/ IPHAN, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MORAES, Nilson Alves de. Memória e Mundialização: algumas considerações In: _____; LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes (Orgs.). *Memória, identidade e representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- SANDRONI, Carlos. Questões em torno do dossiê do samba de roda In: *Série Encontros e Estudos*, n. 6. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- TATIT, Luiz. Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- WISNIK, José Miguel. Nacionalismo musical In: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.