



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Raquel Maria de Oliveira Medeiros de Melo

**Do estado de poesia à ruptura: o movimento modernista, o ideário de
cultura brasileira e a política pública cultural**

Duque de Caxias

2010

Raquel Maria de Oliveira Medeiros de Melo

Do estado de poesia à ruptura: o movimento modernista, o ideário de cultura brasileira e a política pública cultural

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação em Periferias Urbanas.

Orientador: Prof. Dr. Maurício de Albuquerque Rocha

Duque de Caxias
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/C

M 528
Tese

Melo, Rachel Maria de Oliveira Medeiros de.
Do estado de poesia à ruptura: movimento modernista, o ideário de cultura brasileira e a política pública cultural / Rachel Maria de Oliveira Medeiros de Melo. – 2010.
82 f.

Orientador: Maurício Albuquerque Rocha.
Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Patrimônio histórico - Teses. 2. Patrimônio cultural – Proteção - Teses. I. Rocha, Maurício Albuquerque. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada Fluminense. III. Título.

CDU 719 (81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Raquel Maria de Oliveira Medeiros de Melo

**Do estado de poesia à ruptura: o movimento modernista, o ideário de cultura
brasileira e a política pública cultural**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Educação, Cultura e Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Educação em Periferias Urbanas.

Aprovada em: 13 de setembro de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Maurício de Albuquerque Rocha (Orientador)
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof.^a Dra. Silvia Pimenta
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof.^a Dra. Heloisa Buarque de Hollanda
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Duque de Caxias

2010

DEDICATÓRIA

À Rita Tereza de Oliveira, avó querida, sem a qual eu não teria chegado aqui.

AGRADECIMENTOS

Meus valores religiosos me permitem agradecer a Deus, antes de tudo.

Agradeço, também, à minha família, pela paciência, pelos conselhos e por aturar meu mau humor quando o trabalho não saía como eu queria. Em especial, aos meus irmãos Renato e Rebecca, duas crianças tão maduras que entenderam minhas faltas nos momentos de aperto e a meu pai, Aloísio, por fazer muito mais do que poderia para me ajudar nos estudos.

A meu orientador, que muitas vezes me “desorientou”, mas para uma boa causa. Pela paciência em receber meus trabalhos atrasados e por entender minhas falhas pelas inúmeras atividades que eu sempre acabei me metendo.

À professora Silvia Pimenta, por suas aulas, sua avaliação e por, também, entender meus atrasos e minhas falhas, inerentes ao processo de formação.

À professora Heloísa Buarque de Hollanda, pela sua disponibilidade desinteressada, sempre pronta para me ajudar, por mais que seu tempo não lhe permitisse.

Ao professor Henrique Sobreira, que nunca, nunca mesmo, me deixou na mão. E ao Sandro Hilário, secretário do nosso Programa, que também nunca me deixou na mão e sempre esteve disposto a ajudar, com inúmeros documentos e pedidos urgentes.

Aos meus amigos da FEBF, os verdadeiros, que torceram por mim e fazem parte deste trabalho, com suas inúmeras contribuições e votos de sucesso.

Às minhas mais novas amigas do Colégio Santo Antônio que, em meu primeiro ano de trabalho nesta escola, permitiram minhas falhas e faltas e as cobriram para que eu pudesse terminar esta fase tão importante e desejada da minha vida.

Muito obrigada.

RESUMO

MELO, Raquel Maria de Oliveira Medeiros de. *Do estado de poesia à ruptura: o movimento modernista, o ideário de cultura brasileira e a política pública cultural*. 2010. 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2010.

O presente trabalho visa analisar a formação da política pública de proteção do patrimônio cultural. Para tal análise, parte-se do pressuposto de que essa política se origina do processo de formulação do ideário de cultura brasileira pelo Movimento Modernista no Brasil, que culminou nos primeiros projetos culturais na esfera pública, na década de 1930. Procura-se, então, caracterizar o Modernismo a partir de três pilares conceituais formulados por Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a consciência criadora nacional, identificando essa tríade conceitual na política pública de proteção do patrimônio cultural atual e os elementos que foram agregados na modernidade. Em geral, procura-se mostrar como a ideia de nacionalidade proposta pelo movimento foi decisiva na ideologia e prática da política de proteção do patrimônio ao longo do tempo e que permanece no cenário atual. De modo geral, o trabalho versa sobre a criação do Iphan, dando uma visão do panorama da implementação da instituição idealizada por Mário de Andrade, enfatizando a questão da construção do discurso da patrimonialização, nas diversas vertentes envolvidas: filosófica, social, artística, entre outras. Parte-se da análise de escritos do autor e do próprio anteprojeto de criação do S.P.A.N., num levantamento bibliográfico da história da instituição.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Movimento Modernista. Iphan. Sphan, S.P.A.N.
Patrimônio Cultural. Cultura

ABSTRACT

MELO, Raquel Maria de Oliveira Medeiros de. *From the state of poetry to rupture: the modernist movement, the ideology of Brazilian culture and public cultural policy*. 2010. 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) - Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2010.

This paper aims to analyze the formation of cultural patrimony public policy. For such analysis, it starts from the assumption that this policy stems from the process of formulation of the ideas of Brazilian culture by the Modernism Movement in Brazil, which culminated in the first cultural projects in the public sphere in the 1930s. Wanted, then, characterize Modernism from three conceptual pillars made by Mario de Andrade: the permanent right to aesthetic research, the update of the Brazilian artistic intelligence and national creative consciousness, identifying this concept triad in public policy from protection of cultural patrimony nowadays and the elements that were added in modernity. In general, seeks to show how the idea of nationality proposed by the movement was decisive in political ideology and practice of patrimony protection over time and remains in the current scenario. In general, the work focuses on the creation of Iphan, giving a panorama view of the implementation of the institution designed by Mario de Andrade, emphasizing the issue of constructing the patrimony discourse, involved in all aspects: philosophical, social, artistic, among others. It starts with the analysis of the author's writings and the preliminary project for the creation of S.P.A.N., from the bibliography of the institution's history.

Keywords: Mário de Andrade. Modernism. Iphan. Sphan, S.P.A.N. Cultural Patrimony.
Culture

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro Cnfc Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
FEBF	Faculdade de Educação da Baixada Fluminense
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MFB	Movimento Folclórico Brasileiro
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial RAM Revista do Arquivo Municipal (São Paulo) RSFMB Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro
S.P.A.N.	Serviço do Patrimônio Artístico Nacional
SEF	Sociedade de Etnografia e Folclore
Sphan	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	O CAMINHO PARA A INSTITUCIONALIZAÇÃO OU A RUPTURA: A TRÍADE CONCEITUAL DE MÁRIO DE ANDRADE PARA A CONSTITUIÇÃO DO NACIONAL.....	26
2	A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NACIONAL: MÁRIO DE ANDRADE E O ANTEPROJETO DE CRIAÇÃO DO S.P.A.N.....	39
3	IDENTIDADE E BRASILEIRIDADE: O RESGATE DA VISÃO MODERNISTA NO PATRIMÔNIO OU O SURGIMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL.....	55
	CONCLUSÃO	70
	REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

Fome

Em jejum, na mesa do “Café Guarany”,
 O poeta antropófago rima e metrifica o amorzinho de sua vida.
 Elle tem saudades de ti.
 Elle quer chamar “ti” de: estranha – voluptuosa – linda,
 querida.
 Elle chama “ti” de: gostosa – quente – boa - comida.
 (Guilherme de Almeida – *Especial, para a Revista de Antropofagia*)

Apresentação da pesquisa: introduzindo a relação entre Movimento Modernista e política pública de proteção do patrimônio cultural

As tensões presentes nos conceitos de identidade¹, memória e preservação da cultura brasileira advêm da formação do ideário do que seria nacional. No caso brasileiro, isso se deu de modo ora pacífico, ora arrebatador, através do Movimento Modernista. Ícones como Mario de Andrade auxiliaram na construção deste ideário do que seria a cultura nacional, culminando em novas formas – plurais - de se conceber a memória coletiva e as próprias expressões culturais. Assim, torna-se extremamente necessária a tentativa de entender como se deu a constituição do movimento como ruptura com valores estéticos, acadêmicos e políticos tradicionais e sua visão em relação aos saberes e práticas populares, vertente adotada como um dos principais focos de estudo modernistas.

O objetivo principal da pesquisa é mapear a política pública de proteção do patrimônio cultural contemporânea a partir do enfoque da constituição do conceito de identidade nacional, que culminou nos primeiros projetos de proteção do patrimônio cultural. Entender como se iniciou o processo de uma política governamental para a cultura, que tensões o permearam e o permeiam, no sentido da formulação de uma nova mentalidade da sociedade brasileira, pautada na pluralidade de expressões culturais é extremamente importante para a compreensão da visão atual sobre a pluralidade cultural brasileira, tão apontada como benéfica ao desenvolvimento nacional. Busca-se identificar contribuições dos valores modernistas para o tratamento das matrizes culturais brasileiras na atualidade e a constituição de um pensamento focado na pluralidade e no papel dessa pluralidade no que seja identidade

¹ Objeto de vários estudos, o conceito de identidade, aqui, situa-se “entre o não ser e o ser outro”, tal qual identifica Paulo Emílio Salles Gomes. Longe de querer fazer um estudo pormenorizado dos diversos sentidos do vocábulo, na presente pesquisa a identidade é tratada como pano de fundo para a questão do ser nacional, ou seja, aquilo que torna cada grupo cultural distinto na heterogeneidade – no nacional – e, na visão mais modernista, aquilo que torna o nacional distinto no universal.

nacional. O que seria identidade nacional no contexto de uma nação plural? Como esse ideário se fez política pública? É um trabalho, sobretudo, de análise de um discurso próprio: o do Estado.

O Modernismo foi um movimento renovador nos campos da arte e da política, sendo a heterogeneidade sua grande marca, não só nas expressões artísticas, mas, também, na pluralidade no campo das idéias. Circulando nas principais cidades brasileiras desde os anos 1910, foi não só uma renovação artística, mas imprimiu um referencial no que diz respeito à brasilidade, construindo um ideário de cultura nacional que perdura até a atualidade, seja na imagem do país no cenário internacional, seja no resgate de seus ideais na formulação da política pública cultural.

Nesse enfoque, pode-se identificar que os vários artistas e intelectuais formuladores ou participantes desse movimento foram produtores de bens simbólicos, envolvidos de maneira direta ou indireta na área política, gerando novos conhecimentos e apresentando novas linguagens para o público consumidor de arte e, como extensão de seu papel político, para a sociedade brasileira como um todo, indo além da atuação artística e alcançando uma atuação política.

Desse modo, além da dimensão simbólica, esse conhecimento produzido e a atuação desses artistas/intelectuais têm uma “dimensão organizacional”: se “institucionalizam” em locais diferentes com realidades sociais distintas. Essa dimensão organizacional está intimamente ligada ao fato de que, conhecer uma intelectualidade em determinado espaço e tempo é conhecer, também, uma realidade social distinta e as múltiplas interpretações da realidade e do conhecimento produzido (GOMES, 1993, p. 64).

Ângela de Castro Gomes (1993), ao estudar os intelectuais cariocas no contexto do Modernismo, lança o conceito de redes de sociabilidade como forma de dar conta dessas realidades que são provenientes da convivência em grupo. Essas redes são, assim, estruturas organizacionais que se constituem de múltiplas formas e se alteram com o tempo e que têm um sentido afetivo. Pode-se dizer que o modernismo brasileiro foi capaz de organizar estruturas e afetar diversas realidades de tantas formas que suas ideias perduram até hoje.

Cecília Londres Fonseca (2005), por sua vez, aborda o valor simbólico no qual as políticas de preservação atuam. Políticas que têm por objetivo “reforçar uma identidade coletiva, a educação e a formação de cidadãos”. Esse argumento está presente em todo o traçado histórico que a autora dá ao tratar da trajetória da preservação no Brasil e fica evidente que é um ponto que sempre esteve presente na atuação dos profissionais que atuam nas práticas preservacionistas.

Tendo em vista essa argumentação, Fonseca coloca que os intelectuais estiveram, de maneira direta ou indireta, envolvidos com as políticas de preservação, atuando como “mediadores simbólicos”. Na análise desse papel dos intelectuais, em conjunto com o objetivo de toda a atribuição de valores em patrimônio, vê-se que a atuação desses estudiosos se fez valer através de sua ligação com a sociedade – atribuir determinados valores subjetivos, em termos estéticos e nacionais como universais, a partir de seus próprios referenciais.

A atribuição desses valores é de caráter arbitrário e, portanto, a função dos especialistas seria a conscientização da sociedade quanto à proteção do patrimônio nacional. Esses intelectuais eram, sobretudo, pessoas influentes em seu tempo, de modo que o binômio cultura-política se tornava uma só vertente. Essa tensão presente na atuação desses profissionais passa a ser o fio condutor de políticas de caráter elitista e excludente, de certa forma. Cecília Londres Fonseca (2005, p. 13) esclarece essa atuação dúbia:

Em geral, as políticas de preservação são conduzidas por intelectuais de perfil tradicional (historiadores, artistas, arquitetos, escritores etc.) que se propõem a atuar no Estado em nome do interesse público, na defesa da cultura, identificada aos valores das camadas públicas. Ao protegerem a cultura desses grupos, convertida em valor universal, não teriam dificuldade em conciliar, sem maiores conflitos, sua identidade de intelectuais e de homens públicos.

Essa atuação foi reinante até a década de 1970, sobretudo no período de regime militar. Contudo, nas décadas que se seguiram, novos profissionais foram surgindo e a visão acerca de patrimônio foi sendo modificada, evoluindo para o que Cecília identifica ser uma “modernização da noção de patrimônio”. Ao mesmo tempo em que essa patrimonialização moderna dos bens foi tomando conta das práticas de preservação, foi também havendo a crescente politização das mesmas: os agentes institucionais se tornariam também os mediadores entre a sociedade e as políticas preservacionistas, na defesa de grupos sociais marginalizados.

O antropólogo Richard Handler também analisou a relação entre política pública cultural e nacionalismo no Quebec, identificando a ideologia nacionalista na fundação das instituições públicas de cultura, focando desde a questão histórica à problemática das minorias.

No início de seu livro *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Handler discursa sobre a questão do nacionalismo identificando-o como uma ideologia em que a realidade social, nos termos da nacionalidade, é dotada da realidade das coisas naturais, ou seja, a nacionalidade é vista como dado natural, precisamente delimitada pelo espaço e pelo tempo. Pelo espaço, na sua fronteira inviolável e na fidelidade exclusiva entre seus membros e no tempo, pelo nascimento ou início da história pessoal.

O nacional, por extensão dessa naturalidade, é contínuo: no tempo, pela ininterrupção de sua história e pelo espaço, na sua integridade territorial. Contudo, o autor identifica que o nacional comumente é tido como uma homogeneidade que engloba a diversidade: mesmo que os indivíduos sejam diferentes, eles compartilham de atributos essenciais que constituem sua nacionalidade (HANDLER, 1988, p. 06). Para C. B. Macpherson, o nacionalismo é um “individualismo possessivo”.

Desse modo, é comum que a nacionalidade seja vista como algo “pessoal”, o que leva à separação das noções de estado e nação. A nação, na literatura que trata do assunto, é vista como um grupo humano que pode ou não ter controle do seu estado. Estado, por sua vez, é uma organização política que pode se referir a uma ou mais nações. É certo, para a maior parte desse campo de estudo, que as nações são “criadas” com mais frequência que os estados. Contudo, é menos frequente o reconhecimento de que os estados criam mais nações do que estados-nação:

É muito menos habitual observar que as nossas noções de "nação" e "Estado" implicam sentidos semelhantes de limitação, continuidade e homogeneidade limitando a diversidade. O Estado é visto como uma organização racional e instrumental, de poder concentrado. As nações imaginam representar aspectos menos racionais e mais sentimentais da realidade coletiva. No entanto, ambas são, integradas: precisamente bem organizadas e delimitadas organizações sociais. E, em princípio, as duas coincidem. (HANDLER, 1988, p. 07, tradução nossa)²

Pelo que se pode perceber, há um senso comum na sociedade no tratamento do patrimônio cultural em torno da questão do nacional, como se os aspectos desse discurso – “cultura”, “nacional”, “sociedades”, “estado” – fossem dados naturais e sua integração fosse algo saudável. No entanto, Handler aponta que essas unidades de análise estão longe de serem realmente integradas e seus conceitos são permeáveis e ainda vagos em vários estudos.

Tomando as idéias do autor como ponto de partida, é necessário analisar a questão do nacional a partir das várias imagens de sociedade e nação existentes – visões que são construídas por diversos atores e que estão longe de serem homogêneas. A narrativa histórica, nesse sentido, é de extrema importância, já que identifica os atores, discursos e imagens, mas é preciso que seja construída de forma que os leitores possam questioná-la e não tê-la como

² Citação original: “It is much less customary to observe that our notions of ‘nation’ and ‘state’ imply similar senses of boundedness, continuity, and homogeneity encompassing diversity. The state is viewed as a rational, instrumental, power-concentrating organization. The nations is imagined to represent less calculating, more sentimental aspects of collective reality. Yet both are, integrated: well-organized and precisely delimited social organizations. And, in principle, the two coincide”. (HANDLER, 1988, p. 07).

algo dado, natural. E mais: o que acontece quando a cultura nacional se torna questão de Estado?

Além disso, muitas análises encaram o discurso do nacionalismo como fruto de uma consciência patriótica ou visionária. No Quebec, conforme conta Handler, a população assume a existência de sentimentos vagos de identificação nacionalista, mas reconhece que a transformação desses sentimentos em algo formal são ideias de indivíduos “importantes” ou organizações (HANDLER, 1988, p. 24).

No entanto, o enfoque que se está dando nesta pesquisa não é o de ligar o nacionalismo com uma questão de interesses de classes, assim como Handler também não o adotou em seu estudo. A intenção é descrever um percurso, proposto por algumas pessoas e adotado na sociedade e pelo Estado na formulação de políticas públicas na esfera cultural.

Isso se faz porque, primeiro, se o nacionalismo fosse tratado da perspectiva dos interesses de classes ou de segmentos destas, não se estaria dando o enfoque necessário e aprofundado à questão da ideologia. Segundo, porque a própria divisão de grupos em classes dependeria do modo de análise escolhido, que varia em modelos.

Ainda, não há como objetificar os interesses de cada classe, apenas interpretar os dados e discursos, o que não levaria necessariamente a uma interpretação correta. Por último, cada discurso teria que ser separado em objeto análise único, como se os grupos não se comunicassem entre si. O estudo pretende, assim e, sobretudo, focar na sociedade como um todo, formular uma narrativa que se iniciou em determinado período histórico, com um grupo artístico, e que perdura, em vários aspectos, até a atualidade. Cada leitor, contudo, terá a chance de questionar e confrontar os dados com sua própria memória.

O objeto de estudo do presente trabalho propõe uma abordagem acerca das ideias presentes nas políticas públicas atuais, focando no estudo do patrimônio cultural, traçando um recorte histórico que possibilitará a tentativa de tecer comentários de como foi a formação do ideário de cultura nacional formulado nesse período e qual o caminho traçado à sua institucionalização. O que se pretende não é realizar um estudo pormenorizado das expressões culturais da época, mas extrair os preceitos ideológicos, filosóficos e teóricos da criação das primeiras instituições e primeiros instrumentos de proteção do patrimônio cultural.

O presente trabalho, assim, visa articular as concepções acerca do ideário de cultura brasileira formulado durante o processo de implementação do Movimento Modernista no Brasil. O recorte foi dado buscando refletir sobre as tensões que cercaram as ações dos ditos modernistas desde as primeiras impressões que surgiram (“do estado de poesia”) até a real

ruptura com os valores estéticos e sociais da época, que culminaram na elaboração de políticas públicas de proteção do patrimônio cultural.

Passa-se, assim, pela afronta ao que era considerado nacional anteriormente e pelo modo como essas tensões vão se constituir como campo de discussão dentro de grupos sociais diversos na sociedade atual. Nesse sentido, procura-se destacar o caráter de rompimento com os valores tradicionais da época, tão presente nas afirmações e estudos dos pensadores modernistas, bem como traçar uma historiografia do movimento, tentando focá-lo em si só e sua ideologia, a partir da tríade conceitual proposta por Mário de Andrade:

Em relação ao estudo do movimento, há que se ressaltar que, normalmente, os estudos acadêmicos sobre o Movimento Modernista são focados em áreas específicas, como Artes Plásticas ou Literatura, fazendo com que estes estudos deem uma visão um tanto superficial em relação às características políticas do movimento. No entanto, para que se chegue ao objeto central – a análise das políticas públicas de proteção do patrimônio cultural – é preciso chegar exatamente a esse caráter político do movimento, que culminou na institucionalização da esfera da cultura. Quais as mudanças que se percebe com a inserção de grupos culturais antes marginalizados no bojo de políticas culturais governamentais? Qual a relação do Estado com a sociedade nessa perspectiva? Para entender esse processo, é necessário fazer uma historiografia da questão.

Quanto à questão historiográfica, pode-se dizer que o Modernismo começou muito antes da semana de 1922. Já nos anos de 1910 viam-se as primeiras inquietações dos artistas, com o nacionalismo de Monteiro Lobato, com o Manifesto Futurista de Marinetti, importado por Oswald de Andrade e a própria exposição de Anita Malfatti, em 1917. Essa década foi marcada pelas primeiras vanguardas modernistas (SCHWARTZ, 2002), segundo as quais, para os intelectuais e artistas, o moderno deveria ser considerado algo natural, adequado ao contexto da época. A atitude desse grupo era puramente artística e não se via, ainda, as inquietações políticas que surgiriam algum tempo depois. Porém, a busca da brasilidade estava presente, mesmo que de forma embrionária, criando a visão do Brasil moderno, que deveria ser integrado no circuito das nações desenvolvidas, atualizando a produção cultural. Assim:

O ano de 1917 ficou caracterizado na história do modernismo no Brasil como um ano inaugural. É que nele se manifesta pela primeira vez de forma clara a polêmica que opõe os modernos aos representantes e defensores da velha ordem estética. A polêmica eclodiu a respeito da exposição de Anita Malfatti no final do ano. Ao conhecido artigo de Monteiro Lobato denunciando a paranóia ou a mistificação da obra da pintora respondia o inovador Oswald de Andrade. O que importa apontar neste momento inicial do modernismo, e também em todos os outros em que se considera este movimento do ponto de vista da sua oposição ao que ele próprio

designou como passadismo, é a idéia, sempre afirmada, de que a estética moderna deveria ser entendida como alguma coisa de natural ou de adequado. (MORAES, 1988, p. 223)

Na década seguinte, a questão da brasilidade vai se tornando mais presente, interagindo e delineando-se no fazer artístico. De um lado, tem-se a Semana de Arte Moderna de 1922 e a Antropofagia³, que começaram a delinear a visão do que era nacional. A Semana marcou, para muitos autores, o início simbólico do movimento, com exposições de artes plásticas, esculturas, projetos arquitetônicos literatura e música.

No entanto, o que se pretende aqui é mapear a “evolução” do movimento no que diz respeito à visão do que seria nacional e o Antropofagismo de Oswald de Andrade foi decisivo na abordagem da diversidade brasileira no contexto moderno, imprimindo muitas visões de brasilidade, idealizando, de maneira original, uma proposição para resolver as tensões entre as raízes coloniais e um novo fazer artístico que expressasse uma nação moderna, escolhendo como representante o índio devorador. Enquanto em Berlim e Paris se buscou as raízes na África e na Polinésia, no Brasil encontraram-se as raízes no próprio país (SCHWARTZ, 2002, p. 145).

A Antropofagia defendia a deglutição do estrangeiro, assimilando o racionalismo técnico-científico que vinha com ele. Era um conjunto de colagens: nacional e primitivo, cotidiano e moderno, selva e academia, estado natural e técnica.

Essa tese se baseava na ideia de um Brasil plural, em que as realidades sociais geravam diversas manifestações de níveis de consciência em diversos ritmos (BOSI, 1994, p. 305). O Modernismo presenciou, em todas as suas fases, “o estado geral de uma nação que se desenvolvia a custa de graves desequilíbrios” (BOSI, 1994, p. 305). O Antropofagismo foi, desse modo, a consciência de que havia uma tensão entre a cultura moderna internacional e a necessidade de se usar a cultura do povo, múltipla historicamente e dispersa geograficamente.

Se, no plano das ideias, o modelo antropofágico indicou caminhos para um problema há muito mal resolvido, também tematizou as tradições culturais com a célebre frase “tupi or not tupi”, colocando em xeque a visão do país no cenário internacional, apontando a necessidade de transpor a carnavalização e atentar para a pluralidade das expressões culturais nacionais.

³ Aqui utiliza-se os termos “Antropofagia”, Movimento Antropofágico” e “Antropofagismo” como sinônimos, quando relacionados ao movimento liderado por Oswald de Andrade.

Embora Oswald de Andrade tenha se afastado da institucionalização da cultura e da esfera pública, vários modernistas possuíam empregos públicos, usavam jornais e revistas como meio de propagação de ideias, se relacionavam socialmente com políticos e empresários e até criavam anúncios, atuando no mercado publicitário, o que não evitou que alguns “estigmas” marcassem a visão que o mundo tinha do país:

Nesse sentido, o Brasil foi construído pelo modernismo como o reino da hospitalidade, revelando uma predisposição inerente a receber o Outro. Portanto, não é difícil entender por que um confronto político direto entre as classes, sexos, raças seja evitado e, como a sedução, através do mito modernista de democracia de gênero e racial e da relação de classes não-beligerantes, torna-se oficialmente aprovado como uma série de artefatos que são, portanto, ‘autenticamente nacionais’. (HOLLANDA, 1998, tradução nossa)⁴

O ato simbólico de deglutir informações para a transformação da realidade e da própria visão de cultura brasileira anunciava uma conscientização em relação ao local, ao próprio país, para uma nova identidade nacional, uma “nova ordem de significações”. O pensamento cultural no Brasil passava por uma nova significação em relação às suas “variações culturais estruturantes”, desta vez representadas pela heterogeneidade, pelo hibridismo, pela nova linguagem artística e política (GONÇALVES, 2007, p. 30).

De modo geral, o discurso advindo desse momento assimila, de forma constante e parcial, a diferença, seja no cenário internacional, seja na heterogeneidade do próprio país, descobrindo-se como nativos e, de certo modo, subvertendo ou confirmando estereótipos da identidade nacional. No país, resultou na construção de um ideário nacional, com novas formas de pensar o país e suas tradições culturais, tornando-se referências nas plataformas governamentais (HOLLANDA, 1998).

Assim, a nação moderna brasileira teria como ponto de partida a assimilação do diferente em consonância com as suas raízes. A visão do índio canibal, que devorava seus inimigos para assimilar suas diferenças, evoca claramente a fascinação dos intelectuais pelo diferente. O que importa, aqui, é que nessa fase começou-se a pensar e constituir a identidade nacional, redirecionando seu caráter universalista ao nacional, preocupando-se com o papel do país no cenário internacional. A modernidade se faz na inserção no cenário internacional, ao

⁴ Citação original: “In this sense, Brazil was constructed by modernism as the kingdom of hospitality, revealing an inherent predisposition to receiving the Other. Therefore, it is not difficult to understand why a direct political confrontation between the classes, sexes, or races is avoided, and how seduction, via the modernistic myths of gender and racial democracy and non-belligerent class relation, becomes officially endorsed as a series of artifacts that are thus ‘authentically national’”. (HOLLANDA, 1998).

mesmo tempo em que essa inserção só se faz a partir da aglutinação, que só pode ser alcançada pela consolidação do nacional.

De forma geral, o movimento propunha renovar a produção artística brasileira. E, ainda mais importante que isso, era apresentar o moderno como nacional. A inspiração para essa atualização, no entanto, vinha do compromisso do movimento com tradição, com o nacional servindo de inspiração para o artista. O modernismo focou no popular e nas emoções da cultura nacional como fonte de interesse:

... o modernismo propunha a renovação no domínio da produção artística. Ao mesmo tempo, e enfaticamente, ela faz a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro. O que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno e o que é nacional. Importa mais apresentar o moderno como necessariamente nacional. [...] tem-se a ideia de que é nas classes populares que se deve buscar os motivos da cultura nacional. Além de antigas e brasileiras, são populares as ‘fontes emocionais’ que devem interessar ao artista moderno. (MORAES, 1988, p. 221)

Pode-se identificar, assim, um bloco de interesses do movimento: “modernidade, brasilidade, tradição e origens populares” (MORAES, 1988, p. 221). Assim, procurou uma nova relação entre a cultura erudita e a cultura popular, ausentando-se de convenções e tentando inserir a cultura nacional no concerto das nações mais desenvolvidas:

Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a ‘estética do Modernismo ficou indefinível’... Pois essa é a melhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isso no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá. E hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que não tendo passado pelo que passaram os modernistas da Semana, ele nem pode imaginar que conquista enorme representa. (ANDRADE, 1942, p. 481)

Na década de 1930, a problemática inserida passou a ser a política, entrando em sintonia não só com os acontecimentos da Europa entreguerras, mas, também, com os acontecimentos do próprio país. Nesse período, iniciaram-se os primeiros projetos de política pública na esfera cultural, o que será abordado no próximo capítulo.

A preocupação com o folclore, especificamente, surgiu na mesma época, nesse contexto. As políticas da UNESCO no período foram acatadas pelos intelectuais brasileiros atuantes na esfera cultural e deram origem a um intenso processo de pesquisa do social. Com Gilberto Freyre, por exemplo, abandonou-se o conceito de raça e chegou-se ao conceito de cultura (SCHWARTZ, 2002).

Nesse período e na década seguinte, estudiosos constataram que o saber popular estava à margem das políticas de proteção criadas outrora e, ainda, que se configurava em elemento

indispensável à constituição do ideário de cultura brasileira, em uma visão romântica e regionalista das expressões populares.

Nos anos de 1930, porém, a questão política se fez mais presente, abrindo caminho para a abordagem do social, estabelecendo novo enfoque do engajamento político: a sintonia com os acontecimentos da Europa no período entreguerras.

A fundação do jornal *O homem do povo*, a escrita de romances com veia social, como *Cacau*, de Jorge Amado, ou *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão, ambos de 1933, são exemplos de expressões artísticas como expressão do compromisso social do artista, além do marcante óleo *Operários*, de Tarsila do Amaral, marcando o momento da contraposição com o “estado de poesia” da década anterior.

Além do eixo Mario-Oswald de Andrade, foi nessa década que surgiram as figuras de Monteiro Lobato e do sociólogo Gilberto Freyre como uma dicotomia de ordem geográfica e as visões de brasilidade de cada eixo geográfico do território nacional. Lobato criou seu famoso personagem Jeca Tatu, imprimindo nele a definição de brasilidade como “indolência tropical”, tal qual o fez Paulo Prado, na década seguinte, com seu *Retrato do Brasil*, com o subtítulo “Ensaio sobre a tristeza brasileira” (SCHWARTZ, 2002).

Iniciada em 1925, com o Primeiro Congresso Regionalista, uma outra tradição surgiu: “a visão etnocêntrica de Recife como o umbigo do mundo” (SCHWARTZ, 2002, p 150). O importante é que, nesse momento, Freyre apresentou a pregação de uma cultura nordestina, protegida do sul cosmopolita, defendendo a população nordestina em seu Manifesto Regionalista, voltando-se contra a assimilação do internacional.

Porém, em 1933, com seu livro *Casa Grande & Senzala*, o sociólogo, com seus estudos afro-brasileiros, substituiu o conceito de raça pelo conceito de cultura, dando um passo importante na inclusão da questão acadêmica no circuito do modernismo. Nesse período, também surgiram análises do país, *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Jr e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

A “geração de 1930”, tal qual denominou Mário de Andrade, foi marcada, no campo das ideias, como a problematização do homem rural, com autores do Nordeste e de marcante presença da cultura popular com José Lins do Rego, com a temática da aristocracia rural e o proletariado; com Jorge Amado e Fernando Fontes, com a vida do trabalhador rural; o cangaço, em Rachel de Queiroz ou o êxodo rural em Graciliano Ramos, além de *Urucundo*, de Raul Bopp, que apresentou a temática negra na literatura (SCHWARTZ, 2002).

Em 1934, Gilberto Freyre dirigiu o Primeiro Congresso de Estudos Afro-Brasileiros, em Pernambuco. Tomando como base a dicotomia civilização-barbárie, várias obras artísticas

com a temática negreira surgiram nos anos 1930 e 1940. Como destaque, o álbum de gravuras de Lasar Segall, *Mangue* (1943), com textos de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, retratando a zona de prostituição carioca no bairro que deu nome ao livro.

Em 1945, no término da II Guerra Mundial e do Estado Novo no Brasil, a veia política, desta vez articulando-se mais fielmente à veia cultural, se tornou mais presente. Por um lado, foram criados o MASP – Museu de Arte de São Paulo e o MAM-SP e MAM-RJ – Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, respectivamente. Em 1949, por outro lado, surgiu a indústria cinematográfica e, em 1950, a TV Tupi, primeira emissora de tv. Acontecimentos importantes no que diz respeito às novas linguagens de retrato do país. No campo político, em 1946, a nova Constituição prometia novos rumos.

Os acontecimentos no país, como a ditadura de Getúlio Vargas, fizeram surgir uma geração modernista tensa, vivendo entre o silêncio e a participação, entre a sociedade e o individual. No entanto, as produções artísticas ainda refletiam a busca pelo cotidiano como inspiração. Os escritos de Clarice Lispector, principalmente com *Perto do Coração Selvagem*, e de Guimarães Rosa, inauguraram uma nova geração de modernistas, a “nova prosa de vanguarda” – a geração de 1945 – marcada pelo diálogo entre a primeira e a segunda gerações do movimento. Esses escritos, como identificou Schwartz (2002), fizeram, em alguns momentos, da linguagem como protagonista das histórias, utilizando vocábulos de diversas regiões do país, num tratamento renovador, que chegava ao registro de mais de trinta mil palavras de cunho regional em um mesmo livro.

Nos anos JK, a heterogeneidade das expressões artísticas refletia a contraposição das regiões geográficas e do campo das ideias, sendo esse período identificado por Schwartz como o da geração concretista. Há certo resgate dos valores da Semana de 1922 e das ideias de Oswald de Andrade, com a “redução vocabular (síntese do verso), a inserção do cotidiano, a palavra como objeto e a extraordinária força do elemento visual” (SCHWARTZ, 2002, p. 156), além da interdisciplinaridade, também herança de 1922.

Em 1960, inaugurou-se Brasília e houve o surgimento do Cinema Novo e do movimento tropicalista, inaugurando uma nova etapa do panorama cultural nacional.

Apesar do traçado histórico feito, é difícil estabelecer um limite para o modernismo, datá-lo em início e fim, ou mesmo concentrá-lo em uma única categoria de estudo, dada a imensa influência que teve em vários campos – na academia, na política, no social. O contexto social no qual esse movimento se inseria, contudo, foi decisivo na formulação de suas ideias, seja no âmbito nacional ou internacional.

No que tange às ideias do movimento, o Brasil, passando por um intenso processo de

urbanização e industrialização, fez com que o Modernismo fosse configurado por “ideias estéticas originais”, como afirma Alfredo Bosi em seu livro *História concisa da literatura brasileira*. As expressões culturais passaram a refletir esse mundo dinâmico, industrial, do movimento. Identifica, também, como a mentalidade coletiva da época girava em torno de algumas vertentes:

No limite, a situação comportava:

- a) uma visão de mundo estática quando não saudosista;
- b) uma ideologia liberal com traços anarcóides;
- c) um complexo mental pequeno burguês, de classe média, oscilante entre o puro ressentimento e o reformismo;
- d) uma atitude revolucionária. (BOSI, 1994, p. 304)

Ao contrário da “europeização” do Brasil que pregava a elite vigente, o Movimento Modernista expunha a variação cultural com a qual pintava uma nova opção de criação de subjetividades. “O resultado é uma estética viçosa, irreverente e inventiva” (ROLNIK, 2005, p. 93). Uma produção que transpôs as fronteiras da cultura oficial, que categorizava os grupos culturais – nacional e internacional; erudito e popular; arcaico e moderno. O mérito desse movimento foi trazer à tona a necessidade de dinamizar e misturar, ou seja, criar uma nova linguagem:

O QUE IMPORTA: a criação de uma linguagem. O destino da Modernidade do Brasil pede a criação desta linguagem, as relações, as deglutições, toda fenomenologia do processo (com inclusive as outras linguagens internacionais) pede e exige (sob a pena de se consumir num academicismo conservador, não o faça) essa linguagem: o conceitual deveria submeter-se ao fenômeno vivo, o deboche ao 'sério': quem ousará enfrentar o surrealismo brasileiro? (OITICICA apud ROLNIK, 2005, p. 94)

Na criação dessa nova linguagem – múltipla - distante de categorizações e que prioriza o contato com o outro – a autora identificou três “estratégias antropofágicas”: o deslocamento da idéia de centro, a criação de culturas sem interpretações e a quebra da ideia de “colonizadores” e “colonizados”.

A primeira estratégia, o deslocamento da idéia de centro, veio como forma de quebrar dicotomias que estavam em vigência até então: não há rural nem moderno, erudito nem popular, nacional ou estrangeiro – o que existe é fazer o traçado de um novo território de pertencimento ou não-pertencimento que já não se limita a espaços físicos bem delimitados, mas a contatos constantes em que diversos grupos ou indivíduos criam suas próprias linguagens a partir da deglutição de elementos culturais diferentes dos seus, que passam, assim, a serem incorporados na sua prática cotidiana. Há o abandono de modelos pré-estabelecidos: “qualquer experimentação pragmática, seja ela mais ou menos sucedida, vale mais do que a imitação estéril de modelos”. (ROLNIK, 2005, p. 97)

A cultura, num conceito antropológico, é um “processo experimental e singular de criação de sentidos” (ROLNIK, 2005, p. 95). Essa produção de sentidos leva o raciocínio à segunda estratégia antropofágica, a de criar culturas sem interpretações ou desejo de se chegar a uma verdade universal. Interligada à primeira, essa premissa mostra que a significação da prática cultural se dá no contato com o outro, na consciência de si enquanto produtor de um novo território.

Como consequência das vertentes anteriores, a terceira estratégia antropofágica quebra a divisão cultural entre “colonizados” e “colonizadores”.

Já não se trata mais de uma soberania do tipo colonial: a potência hegemônica já não enfrenta mais seu Outro, não há mais exterioridade, pois ela estende progressivamente suas fronteiras até abarcar o conjunto do planeta. (ROLNIK, 2005, p. 98).

Identifica-se, aqui, ainda, uma quarta estratégia, que, no contexto moderno, poder-se-ia interpretar como um desdobramento da quarta operação: a não aceitação de qualquer modelo cultural; a cultura não se dá por estágios que todos os grupos ou indivíduos devem passar, “jamais aderir absolutamente a qualquer sistema de referência” (ROLNIK, 2005, p. 99):

... enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar esse querer, sem medo de se contaminar, pois é nessa contaminação que a potência vital se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires de subjetividade... (ROLNIK, 2005, p. 99)

Essa “atitude revolucionária” também está presente nos estudos de Mônica Pimenta Velloso, com seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro - turunas e quixotes*, no qual analisou a Revista D. Quixote, no qual se pode ver um Modernismo pautado no humor. A questão seria mostrar a irreverência carioca como uma expressão dotada de valor artístico e literário e, de certo modo, político – o uso da boemia como estratégia política. As noções de identidade nacional que caracterizam o Brasil como o país do futebol, das mulatas e do carnaval são consequência de certa idealização da cultura brasileira por parte dos modernistas cariocas.

Longe de querer promover um debate que exprima um modernismo dicotômico – dividido entre o eixo Rio-São Paulo – o que se destaca nessa questão são as matrizes trazidas para o sentido de brasilidade. Por um lado, é notável que os modernistas paulistas tivessem certa tendência à burocratização da expressão cultural – que será visto mais adiante – enquanto os modernistas cariocas tendiam para as culturas marginais como sua marca de moderno. Contudo, essas ideias foram ao encontro de um conflito entre as fronteiras do que era realmente nacional e sua união culminou numa política de proteção do patrimônio

cultural. A missão, diga-se assim, foi constituir um ideário nacional coletivo, num sentido de certo modo, ingênuo, de se abordar a “verdadeira” nacionalidade.

Explicando a problemática: justificativa e metodologia da pesquisa

A questão do patrimônio no Brasil é, ao mesmo tempo, importante e problemática. Importante porque sempre refletiu as escolhas de grupos sociais baseadas em sua simbologia e imaginário. Problemática porque, desde o início de sua existência, não conseguiu, e ainda não consegue, abarcar todos os grupos que compõem a chamada cultura brasileira.

A cultura inclui as manifestações de caráter material e imaterial, ou seja, crenças, valores, visões de mundo em uma determinada sociedade (VELHO, 2006). Os meios de “proteção” dessa cultura são, assim, um fato social que está em permanente estado de mudança, pela mutabilidade das culturas locais que são fruto da inserção de novos elementos referentes às trocas sócio-culturais entre grupos distintos.

As práticas de proteção do patrimônio nacional relacionam-se a uma série de pontos: a formulação de um ideário do que seja cultura nacional; na própria formulação da política pública de proteção, pautada nesse ideal de nacionalidade e na própria prática desses instrumentos, aglutinando novos elementos com o tempo.

Nesse sentido, o que pretendo nessa pesquisa é uma abordagem de como essas práticas de proteção do patrimônio foram construídas no Brasil, já partindo do pressuposto que advêm do Movimento Modernista e da tríade conceitual do movimento proposta por Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência nacional e a consciência criadora nacional.

Esse interesse foi obtido, em grande parte, por minha inserção, enquanto pesquisadora, no Programa de Especialização em Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan – em que diversos pesquisadores, em diversos estados do país, pensavam a questão do patrimônio sob a ótica de suas áreas de trabalho.

Sendo a área de pesquisa a Educação, tendo trabalhado no Centro Nacional de Folclore e Cultura Nacional com a prática educativa na salvaguarda do Jongo no Sudeste, patrimônio nacional registrado em 2005, a curiosidade de entender de onde essa política e esse modelo de proteção vieram tornou-se um desafio no início dos dois anos como observadora-participante desse processo tão novo de proteção do patrimônio denominado imaterial.

Pretendendo ter no curso de Mestrado de Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas o referencial teórico que possibilitasse uma maior compreensão do papel desse ideário de cultura formulado pelo Movimento Modernista, procurei focar a pesquisa na

análise do campo das ideias da brasilidade então obtida e da própria política pública da área de patrimônio, sempre pautada nessa nacionalidade formulada.

A partir do referencial prático – obtido no Iphan – e do referencial teórico – obtido na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ - o objetivo primordial – e pessoal - da pesquisa está em refletir, sobretudo, sobre os motivos que me levaram a constatar porque a prática de proteção em patrimônio tornou-se uma prática de intelectuais e não para os grupos culturais que são dela objeto. Investiguei, assim, em bibliografia e no próprio repensar de minha prática, se minha constatação se fez correta. Se correta, quais caminhos levaram a essa situação?

Como um dos objetivos, pretendo fazer um traçado histórico do Movimento Modernista sob a ótica do campo das ideias, como dito. Procurar mapear as ações que levaram a uma constatação, na época, do que seria brasilidade – a constituição de um valor nacional para a cultura da nação, para justificar o pressuposto aqui proposto: de que a política de proteção do patrimônio nasceu desse movimento.

Os objetivos específicos apresentam-se e são mais bem explicados nos próprios capítulos constituintes da pesquisa. Em uma visão geral, no primeiro capítulo, tenho como objetivo a historicidade do Movimento Modernista e sua relação com a questão da nacionalidade brasileira. Nesse ponto, aborda-se a “tríade conceitual” – nomenclatura própria desta pesquisa – formulada por Mário de Andrade na sua análise do movimento, que acabou por influenciar a formulação da política pública de proteção do patrimônio.

O que pretendi, nessa primeira etapa, foi delimitar os atores e seus interesses diferenciados, atuantes na discussão e formulação de uma identidade nacional que perdura até hoje. A simbologia por trás dessas práticas suscita a dúvida: conceituar a cultura brasileira é tarefa de intelectuais?

Embora estejam presentes, nesse capítulo, algumas referências em relação a obras literárias e artísticas da época, não foi feito um estudo pormenorizado das produções dos artistas e intelectuais do movimento, mas uma sistematização da ideologia, por assim dizer, do movimento e da sua formulação de cultura nacional.

O segundo capítulo demonstra o objetivo de analisar como esse ideário de cultura foi sendo incorporado na política pública cultural desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, hoje Instituto – o Iphan. O próprio anteprojeto de criação do S.P.A.N., criado por Mário de Andrade, mostra não só a inserção desse campo teórico na prática de proteção do patrimônio como, também, a necessidade de uma ação educativa no que diz respeito à temática.

Tomando como referencial os escritos de Cecília Londres Fonseca, também abordo a questão do patrimônio material, especificamente, no que diz respeito à atuação de intelectuais na legitimação de uma ação pública de proteção desse tipo de bem, tomando, mais a fundo, a relação entre esses intelectuais, o Estado e a sociedade, retomando o capítulo anterior – e uma das questões centrais – da intelectualidade na legitimação de conceituações na cultura.

No terceiro capítulo, tive como objetivo de aprofundar a relação entre o ideário de cultura brasileira abordado, o Estado e os grupos sócio-culturais diversos na prática de proteção dos bens de natureza imaterial, bem como demonstrar que, nessa prática aparentemente tão atual, há elementos dessa cultura nacional instituída no Movimento Modernista, além da própria visão do patrimônio hoje, que tem raízes em Mário de Andrade e outros importantes modernistas.

De modo geral, o estudo justifica-se, também, pela necessidade de uma aproximação da própria sociedade e da comunidade acadêmica com a questão do patrimônio cultural, seja para a crítica às práticas de proteção, seja para a formulação de novos arcabouços teóricos.

A proteção – ou a falta dela – passa pelos mapas conceituais e afetivos de diferentes grupos sócio-culturais formadores de uma determinada nação e pelo próprio processo de devir dessas referências culturais que, no caso do Brasil, vêm de um ideário de brasilidade formulado pelo Movimento Modernista no país.

Coloca-se, assim, o desafio de se trabalhar, cada vez mais, com o processo de formação de um imaginário nacional, da memória e da identidade nacional – conceitos esses que estão longe de serem dados, mas que necessitam ser pensados e repensados. Ao lidar com o patrimônio, se lida, também, com afetos e, por que não, com processos educativos.

1 O CAMINHO PARA A INSTITUCIONALIZAÇÃO OU A RUPTURA: A TRÍADE CONCEITUAL DE MÁRIO DE ANDRADE PARA A CONSTITUIÇÃO DO NACIONAL

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.

(Antônio de Alcântara Machado – Revista de Antropofagia)

A trajetória da constituição de um ideário de identidade nacional que culminou na formulação de políticas públicas foi iniciada, sobretudo, por Mário de Andrade, a partir de sua própria trajetória pessoal e profissional, de suas viagens com os outros modernistas, seus cargos públicos e sua postura de pesquisador e etnógrafo, começando pelo conceito de atitude estética e chegando à tríade conceitual que o guiou em seu projeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – S.P.A.N.

Para entender essa trajetória, é necessário, de início, rever a posição do autor sobre o que seria a atitude estética, já que esta foi refletida em sua atuação pública e artística. Suas experimentações pessoais, os cargos ocupados e suas obras foram resultado de sua busca pela brasilidade. Sua proposta de modernismo estava na busca pelas raízes do que seria genuinamente brasileiro, o que foi parcialmente alcançado por suas viagens etnográficas. Parcialmente porque havia ainda muitos outros projetos que o escritor tinha iniciado e ficaram inacabados por seu precoce falecimento. No entanto, a atitude estética pensada por Mário de Andrade teve seu encontro com a prática na vivência do homem brasileiro, testemunhado nessas viagens.

A atitude estética pregada por Mário de Andrade resume-se, por assim dizer, à supressão do individualismo moderno, obedecendo às exigências técnicas do fazer artístico. O fato de o artista compreender e dominar a técnica de sua arte o colocava numa relação de respeito com sua obra, e não mais de possessão. O foco seria a própria arte e não mais o artista.

O fazer artístico, assim, tornava-se uma ação produtiva, que tinha como objetivo “a fabricação de um produto”, sem atender a nenhum desejo do artista. O que se deveria perseguir era a melhoria da técnica ou habilidade do artista e não mais o próprio artista ou suas habilidades pessoais (MORAES, 1999, p. 71).

Mário de Andrade mencionou Maritain e sua teoria da arte, além de outros escolásticos, como pressuposto teórico à sua tese sobre a atitude estética. Essa teoria “define o

agir e o fazer como os dois domínios que constituem a ordem da inteligência prática, distinta da ordem da inteligência especulativa” (MORAES, 1999, p. 70). O objetivo do escritor ao utilizar esse referencial era, sobretudo, distanciar o fazer artístico do individualismo típico da Modernidade definindo a obra como critério do que seja artístico, e não mais o artista, como se vinha fazendo pela maioria dos modernos.

Outro ponto de concordância do escritor com Maritain era a indistinção entre arte e artesanato, atribuindo a ambos uma origem comum. Para o escolástico, era necessário ir além do reconhecimento de arte e técnica típicas de determinado período histórico e ir ao campo conceitual, alcançando a identidade do fazer artístico.

Esse ponto foi essencial para o interesse de Mário pelo escolástico. O caminho para a superação do individualismo típico da modernidade seria submeter a arte a um contexto exterior, em que até a origem do artista seria desconhecida. Concomitantemente, havia a referência à dimensão interna do fazer artístico na medida em que se trabalhava a técnica e a produção artesanal. “Tudo dependia, agora, de fazer o artista retornar à sua vocação artesanal original” (MORAES, 1999, p. 72).

No entanto, Mário de Andrade dava um enfoque maior à matéria como determinante da obra de arte ou artesanato. Assim, arte e artesanato não seriam distintos pelo fato de que seriam fazeres submetidos ao material e suas determinações.

Ao contrário de Maritain, o escritor via que a dimensão técnica do fazer artístico era o que lhe dava uma força moralizadora. Sua tese era de que a aproximação entre arte e artesanato era o que conseguiria superar o desvio moral advindo do individualismo moderno. Essa postura o colocou em contato com as propostas dos arquitetos modernos, que, na época, procuravam adequar suas técnicas aos novos recursos, obtidos pela onda crescente de industrialização. A arquitetura era considerada uma arte submetida à natureza estética e não aos “caprichos” do arquiteto.

A arquitetura é considerada uma forma de arte que deve fiar-se menos na invenção do artista que nas exigências do engenheiro. Ainda que guarde um critério de natureza estética, ela depende basicamente de pressupostos de natureza técnica, dedutiva, e não da invenção do artista. Por isso, a arquitetura ocupa um lugar à parte entre as belas-artes, sendo possível mesmo argumentar a favor da sua exclusão do seu meio. (MORAES, 1999, p. 77)

Primeiro, a arquitetura era dependente da natureza técnica e do material e se definia pela finalidade a que se destinava, superando, assim, o individualismo. Em “O artista e o Artesão”, Mário indicou uma série de argumentos que colocavam em xeque a questão da autoria, relativizando a importância de técnicas individuais, partindo justamente do exemplo

da arquitetura em que o fim justifica os meios – a obra como principal – o caráter social da arte.

Nesse mesmo argumento – o caráter social da arte – Mário incluiu o folclore, em que a presença humana se dava de forma não individualista, com dimensão funcional. O folclore foi de extrema importância na constituição do ideário de cultura nacional proposto pelo escritor e pelo próprio Movimento Modernista.

O retrato-do-Brasil que Mário de Andrade propôs-se traçar nesse momento terminava por identificar o ser nacional à ‘coisa folclórica’. No folclore estariam enraizados os traços de nacionalidade. Ora, **a manifestação folclórica é coletiva, social**, não há como definir a autoria individual de um produto já seu. Já este fato aponta para a inexistência nela de qualquer traço de individualismo. A ‘coisa folclórica’ tampouco está sujeita a qualquer desvio formalista, sendo sua principal característica a economia de recursos inventivos. (MORAES, 1999, p. 80, grifo nosso).

Nota-se que a dimensão de arte proposta era o distanciamento do formalismo, atribuindo à arte uma dimensão utilitária, própria da vida coletiva. A serventia do objeto artístico era o que determinava sua forma – uma perspectiva pragmática do fazer artístico (MORAES, 1999). Essa perspectiva foi ao encontro dos pressupostos do movimento, pois se abrigou na cotidianidade do povo brasileiro; a presença do artista/artesão de modo não destacado, dando ao usuário do objeto artístico uma forma de comunicação com sua realidade social.

A atitude estética proposta pelo escritor revelou uma arte inserida no cotidiano, servindo ao usuário, que, por sua vez, poderia se identificar com a utilidade do instrumento, com sua aparência não destacada no cotidiano da vida coletiva.

De modo geral, Mário de Andrade propunha certo resgate da vida cotidiana coletiva em contraste com os “males” da modernidade – experimentalismo acentuado, formalismo demasiado e hermetismo prejudicial à arte social. A solução à acentuada visão do papel do gênio seria dar prioridade ao material no processo de criação, regenerando e moralizando o artista. Sublinhando “a função da arte na vida das coletividades”, o escritor tinha como objetivo a oposição ao individualismo e ao formalismo, focando no papel social da arte em si e do próprio fazer artístico (MORAES, 1999, p. 88).

Em “O Artista e O Artesão”, aula inaugural de Mário de Andrade para o curso de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal, foram abordados quatro elementos que constituem a base de toda obra de arte: a sublimação e a comunhão social, ligadas ao psíquico, e a técnica e a forma, ligadas ao material. Destacou, ainda, o desequilíbrio entre esses elementos ao longo da história, em que prevaleceu o sentimento em

detrimento dos aspectos expressivos – individualismo x social: “se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura” (ANDRADE, 1975, p. 25)

Pode-se tirar dessa força moral que o fazer artístico tem o fato de que, ao transferir todo o conhecimento para a obra de arte, o artista/artesão não mede nem filtra os efeitos que ela terá nos grupos sociais ou indivíduos, retomando o caráter social do fazer artístico, numa perspectiva interacionista – a arte como comunicação, comunhão e expressão, desinteressada de objetivos individualistas e ideológicos.

Identifica-se, assim, a atitude estética proposta por Mário de Andrade, “uma nova direção para a técnica artística que, ao invés de se apresentar como veículo para a expressão de uma personalidade, a técnica passaria a condicionar e limitar o gesto do artista.” Na proposta, havia “um sentido inexorável de destruição do *eu*” (SANDRINI, 2009, p. 464).

É possível distinguir as três categorias daquilo que o escritor chamava de arte: o artesanato, que seria a aprendizagem com o material; o virtuosismo, movimento de pesquisa da tradição em determinado fazer artístico, e a solução pessoal, que seria o diálogo entre o material, o artista e as exigências contemporâneas (SANDRINI, 2009, p. 464). Neste sentido, a postura do artista/artesão seria a de intensa pesquisa, um “engajamento constante, em todas as direções: a artista não deve alienar-se, nem de si mesmo, nem de seu artesanato, nem da história” (LAFETÀ, 1974, p. 161). Ou seja, afirmar o valor coletivo da arte. Identifica-se, deste modo, o primeiro ponto da tríade conceitual proposta por Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética.

Quanto ao direito de pesquisa estética e atualização universal da criação artística, é incontestável que todos os movimentos históricos das nossas artes... sempre se basearam no academismo. Com alguma exceção individual rara, sem a menor repercussão coletiva, os artistas brasileiros jogaram sempre colonialmente no certo. Repetindo e afeiçoando estéticas já consagradas, se eliminava assim o direito de pesquisa, e consequentemente de atualidade. [...] Ora o nosso individualismo entorpecente se esperdiçava no mais desprezível dos lemas modernistas, ‘Não há escolas!’, e isso terá por certo prejudicado muito a eficiência criadora do movimento. E si não prejudicou a sua ação espiritual sobre o país, é porque o espírito paira sempre acima dos preceitos como das próprias ideias... Já é tempo de observar, não o que um Augusto Meyer, um Tasso da Silveira e um Carlos Drummond de Andrade têm de diferente, mas o que tem de igual. (ANDRADE, 1942, p. 479)

Diante desta atitude estética e a urgência da postura de pesquisador dos intelectuais e do próprio artista, como consequência viria a atualização da inteligência artística nacional, segundo ponto da tríade conceitual marioandradiana, fruto da atitude estética que pregava a pesquisa constante, extrapolando o fator meramente estético da arte e alcançando seu significado para a coletividade. A inteligência artística nacional ainda se baseava no conceito de arte social e na conquista do direito permanente à pesquisa estética:

Quanto à conquista do direito permanente de pesquisa estética, creio não ser possível qualquer contradição: é a vitória grande do movimento no campo da arte. E o mais característico é que o antiacademismo das gerações posteriores à da Semana de Arte Moderna, se fixou exatamente naquela lei estético-técnica de ‘fazer melhor’, a que aludi, e não como um abusivo instinto de revolta, destruidor em princípio, como foi o do movimento modernista. Talvez seja o atual, realmente, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as possibilidades de permanência. (ANDRADE, 1942, p. 480 - 481)

Mário de Andrade ainda completa:

Ora, como atualização da inteligência artística é que o movimento modernista representou papel contraditório e muitas vezes gravemente precário. Atuais, atualíssimos, universais, originais mesmo por vezes em nossas pesquisas e criações, nós, os participantes do período milhormente chamado ‘modernista’ fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa esquecemos de mudar a atitude interessada diante da vida contemporânea. (ANDRADE, 1942, p. 482)

A arte colocada como agente ideológico seria aquela que tinha como tarefa a transmissão de mensagens. No entanto, se a mensagem estivesse acima de interesses individuais, poderia exprimir um conteúdo libertário e novo. Nesse sentido, seriam necessárias condições para a constituição da arte com caráter social em um sentido singular, o que seria alcançado pelo desinteresse de interferência excessiva do autor/artesão na obra.

Partindo dessa premissa, surgiu a posição da arte sem interferências externas, dando aos sujeitos mecanismos para a arte desinteressada, sem subordinação a mecanismos ideológicos ou políticos, focada na vida coletiva.

Pode-se notar que, nesse ponto, o pensamento do escritor se aproximou das áreas de Sociologia e Antropologia, focando na questão da formação da cultura e identidade nacionais, principalmente com a aproximação do escritor com a doutrina de Durkheim. No estudo dos recursos imaginativos elaborados pelos grupos sociais nas práticas religiosas feito pelo sociólogo, Mário de Andrade aproveitou essa premissa para apontar que, tal qual a religião, a arte também possui o poder de comunhão e afirmação de uma identidade coletiva – “a arte era concebida como fundadora da nacionalidade” (MORAES, 1999, p. 107).

A arte nacional, longe de exprimir um caráter político-ideológico, exprimiria os aspectos culturais, frutos do afeto (sentimentos e emoções) dos grupos sociais, situando a arte no bojo da vida social, fruto e reflexo da vida coletiva de determinado grupo cultural:

Diferentemente dos momentos anteriores, o período atual nacionalista é conscientemente pragmático, pois depende do estabelecimento e da realização de um verdadeiro programa de reforma cultural. (MORAES, 1999, p. 113).

Para Mário de Andrade, a arte já estava presente no povo, o artista, portanto, deveria abordar, em suas obras, a arte popular, transpondo seus elementos. Para ele, a nacionalidade estava contida no folclore.

Essa visão de nacionalidade estava sustentada numa cadeia de reduções. A nacionalidade seria a própria cultura popular que, por sua vez, ligar-se-ia ao elemento folclórico. O folclore, assim, é tido como o primitivo, que definiu, para o escritor, o genuíno elemento nacional, que levaria o país ao concerto das nações cultas, definindo a cultura brasileira como singular. A arte não era tida como nacionalista, tal qual na Rússia ou Alemanha, mas nacional, reflexo das realidades sócio-culturais do país, longe dos traços externos e superficiais, podendo, coincidir, assim, com o contexto universal (MORAES, 1999).

Assim, a atualização da inteligência brasileira se daria com a arte em consonância com a vida comum, como reflexo de uma cultura ou identidade nacional. É extremamente importante destacar que essa tese proposta por Mário de Andrade foi decisiva na formulação do conceito que transferiu a arte, como expressão cultural, das mãos dos especialistas e técnicos para as mãos do povo, detentor do verdadeiro elemento nacional.

É nas viagens ao interior do país que se pode identificar de onde Mário tirou o terceiro ponto de sua tríade conceitual: a consciência criadora nacional. É de extrema importância seguir os passos do autor nessas viagens, para que se possa entender sua trajetória posterior, como homem público e, principalmente, como intérprete do Brasil.

O fruto literário mais conhecido dessas viagens, o livro *O turista aprendiz*, pode ser considerado uma literatura de registro, fonte de pesquisa nas áreas de ciências sociais e literatura, por exemplo. Dorothea Passetti (2004) indica a importância desse tipo de literatura pela mescla de observações, anotações científicas e de cunho pessoal do pesquisador que escreveu o livro.

Relatos de viagem lançam o leitor para espaços desconhecidos. Mostram outras faces de lugares familiares e promovem intimidades com o autor ao permitirem reconhecer, quando ali está, tanto o que havia sido imaginado pela leitura quanto vestígios do passado ou maneiras pelas quais foram sendo alteradas as descrições anteriores. (PASSETTI, 2004, p. 35).

Se as impressões pessoais de Mário resultaram em uma mudança na sua obra artística, revelando grandes obras como *Macunaíma*, suas descrições minuciosas resultaram em projetos públicos na área cultural que têm continuidade até a atualidade.

Sua primeira viagem, entre 13 de maio e 15 de agosto de 1927, percorreu o rio Amazonas até o Peru, o rio Madeira até a Bolívia e o rio Marajó, no intuito de revelar o país e

constituir uma representação da cultura nacional, fruto da visão do escritor sobre o Norte e Nordeste como depositários da cultura popular, do folclore, num trabalho identificado por Antonio Gilberto Ramos Nogueira (2005) como etnográfico, pela rigidez metodológica na coleta de documentação, utilizando instrumentos diversos.

Na primeira viagem surgiu o projeto *Na Pancada do Ganzá*, obra não concluída pelo falecimento de Mário em 1945. Posteriormente foi publicada por Oneyda Alvarenga e Telê Ancona Lopez, entre outras importantes discípulas. Nessa viagem foi acompanhado por Olívia Guedes Penteado, mecenas do Modernismo, Margarida Guedes Nogueira e Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila do Amaral.

Nessa viagem vários elementos foram incorporados não só na redação do projeto, mas no livro *Macunaíma*, em que, por carta, Mário havia pedido a Câmara Cascudo manifestações folclóricas do Nordeste para serem incluídas em sua redação. Cascudo inclusive havia sido convidado pelo escritor para acompanhá-lo na viagem, mas não foi. Os contatos, porém, já eram mantidos desde um pouco antes. Desde 1926 já confessava ao amigo sua “fome” de conhecimento da vida do povo brasileiro:

Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente física, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah! si eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz sentido que tinha ido por essas bandas do norte visitar vocês e o norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não espero nem seleciono. Queria ver tudo, coisas e homens bons ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo. (ANDRADE, 1991, p. 35).

A segunda viagem ocorreu entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, concentrada, principalmente, em três estados nordestinos: Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Durante o percurso das viagens, as impressões do autor foram transformadas no livro *O turista aprendiz*. Os percursos tiveram um papel extremamente importante na narrativa modernista nas diversas regiões após 1924 (NOGUEIRA, 2005, p. 104).

Viajando pelo Nordeste, nosso cronista nos comunica que ainda há um Brasil por descobrir e valorizar, para ser entendido enquanto vida e cultura do povo. Essa dimensão, a da pesquisa etnográfica e a do enfoque sociológico revelará danças dramáticas, o catimbó e procurará analisar as condições de vida da região, numa perspectiva nova que deseja abandonar a caracterização do regional através do exótico e do pitoresco, porque estará preocupada com as relações de produção e com as classes sociais. (LOPEZ, 1983, p. 41).

Nessa trajetória, Mário apontou o “sacrifício” que todos os modernistas deveriam ter, para a reinvenção da identidade nacional pela língua, constituindo a essência do patrimônio cultural brasileiro. Também vale destacar a articulação entre essa documentação da cultura

brasileira e a política do campo intelectual e do Estado, culminando nas primeiras ideias para a proteção do patrimônio cultural nacional.

Enquanto na primeira viagem o pesquisador foi acompanhado por mecenas dos modernistas, a segunda, como correspondente do *Diário Nacional*, deu a Mário a oportunidade de aprofundar sua coleta de dados em música, arquitetura, imaginário religioso, vida e trabalho do homem brasileiro, sintetizado na visão do nordestino.

Com sua câmera, foi fotografando tudo à sua volta: amigos de viagem, pessoas, paisagens, trabalhos, transporte e arquitetura. A fotografia foi decisiva na sua opção metodológica, que revelou, de início, o espanto do homem cosmopolita com o caboclo ou o nordestino e seus hábitos culturais. Importante frisar que esses relatos não revelaram só uma realidade objetiva e impessoal, mas a própria “memória subjetiva” do autor (NOGUEIRA, 2005, p. 111).

Aqui sente a necessidade de colher e registrar, diretamente da fala do povo, os elementos constitutivos da brasilidade procurada. Sua concepção de cultura indica que acreditava na vitalidade e força criativa das tradições autóctones como renovação permanente no processo criativo. (NOGUEIRA, 2005, p. 113).

A própria postura metodológica, de coleta e pesquisa, veio da Europa desde o século XVIII ao início do século XX, fruto do interesse dos intelectuais em definir a questão nacional. Assim, pela arte popular – a consciência criadora nacional – poder-se-ia construir um conceito sólido de nacionalidade. No Brasil, a oposição entre folclore e civilização preocupou os intelectuais, principalmente Mário de Andrade, na preservação não só do material como, também, das práticas culturais populares, protegendo-as da ideia de um progresso prejudicial ao ócio vital à criação artística do povo (NOGUEIRA, 2005). A síntese do Brasil refletiu-se em *Macunaíma*, por exemplo:

Minha intenção foi esta: Aproveitar no máximo possível lendas, tradições, costumes, frases feitas, etc., brasileiros. E tudo debaixo dum carácter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. [...] Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abasileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte, botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc. Enfim, é um livro tendenciosamente brasileiro. (ANDRADE, 1991, p. 75).

O diário de viagens de Mário constituiu, assim, um elemento etnográfico: até mesmo a cozinha nacional estava presente, apresentando-a não só do ponto de vista culinário, mas, também, como expressão popular dos usos que o homem brasileiro fazia de seu ambiente e sua capacidade inventiva.

As descrições do escritor/pesquisador forneceram para sua época e para estudos posteriores sobre identidade nacional, diversas categorias analíticas do ponto de vista do nacional, étnico e do regional ou social, estabelecendo as distinções entre os grupos humanos, esboçando “uma cartografia da diversidade cultural”, indo direto ao objeto de estudo, o povo, para tornar a pesquisa fidedigna, aliando os dados à bibliografia e suas próprias impressões pessoais (NOGUEIRA, 2005, p. 126).

A fotografia, como constituinte do acervo da cultura nacional, despertou a importância da preservação do patrimônio cultural, na sua gestão no Departamento de Cultura de São Paulo e, posteriormente, no cargo de assistente técnico do Sphan, tendo a iconografia como forma de manter os elementos que estivessem se degradando, como a arquitetura, desenhos rupestres ou construções populares:

À medida que a memória visual vai compondo o retrato do Brasil, a fotografia é apreendida como fonte histórica, documento, meio de conhecimento com o mesmo reconhecimento que se deu ao signo escrito. (NOGUEIRA, 2005, p. 135).

As legendas das fotografias tiradas pelo escritor revelaram a amplitude de abordagens, que refletia a preocupação em ter um retrato fiel do poder criativo do povo brasileiro: legendas de teor literário, humorístico, referencial, de exercício do moderno. Pedacos de um país desconhecido que tinha uma força criadora que precisava ser preservada e refletir o homem brasileiro.

Apesar de grande parte de o registro refletir o patrimônio material, havia a presença das expressões populares e das experiências vividas, inclusive o caráter transitório da cultura, na incorporação de novos elementos que criavam identidades próprias, legitimadoras da memória nacional. A valorização do passado colonial, em consonância com a herança primitiva, colocava a ideia do patrimônio como monumento e monumento histórico.

Na abordagem da vida do povo, a viagem a Natal, em 15 de dezembro de 1928, deu a Mário de Andrade o conhecimento do Brasil pela ótica do folclore. Na análise da vida do operário, seu vocabulário sugeria o contato com o marxismo.

Respeitando a linguagem popular, através do estudo do cordel ou das músicas populares, o escritor preocupou-se em dar forma às temáticas nacionais através dos processos de criação e técnicas do homem do povo, “da versatilidade do poeta ao embolar, Mário entreviu a importância do processo criativo na constituição de manifestações populares” (NOGUEIRA, 2005, p. 166).

Inventariando as festas populares, fez um traçado histórico em consonância com a mobilidade da tradição, fundamentado na atualização, concebendo a nação como a reinvenção da tradição, colocando-a como a base da identidade nacional, fundando e reinventando tradições.

Essa conceituação torna-se importante na medida em que passa a traduzir, também, essa nova forma de experimentação das relações cotidianas. Conforme as instituições então vigentes foram perdendo sua capacidade de articular de maneira direta o destino dos indivíduos – como a igreja fez na Idade Média – os grupos culturais começam a determinar as regras do jogo, escrevendo e reescrevendo a própria história. Não é à toa que o surgimento da imprensa outrora substituiu o poderio da instituição religiosa e, a partir dos estudos modernistas, perdeu a sua hegemonia para a apropriação das novas mídias por grupos que contam sua história de acordo com sua visão.

O próprio Mário de Andrade, em suas viagens, fez suas críticas a práticas, por parte do Estado, que atrapalhassem a expressão cultural de grupos distintos, elaborando, quase uma década depois, um projeto de proteção do patrimônio cultural inovador, que criou o primeiro órgão federal destinado a mapear e proteger a cultura nacional.

Continuando com sua preocupação em relação aos diferentes modos de vida do homem brasileiro e com o rigor científico da coleta de dados, Mário de Andrade ainda manteve contato com Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss. Essa relação se iniciou aproximadamente em 1935, com a chegada do casal ao Brasil e a publicação do artigo de Lévi-Strauss no jornal *O Estado de São Paulo* em que propunha à USP a criação de um *Instituto de Antropologia Física e Cultural*.

Com a não aceitação da proposta do pesquisador pela Universidade, Mário, então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, publicou novamente o artigo na *Revista do Arquivo Municipal* e convidou Dina para ministrar um *Curso de Etnografia* junto ao Departamento. Do curso, foi criada a Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1937, vinculada ao Departamento de Cultura e tinha como principal objeto a pesquisa etnográfica.

Também foi o Departamento que financiou uma parte da primeira expedição do casal aos Bororo e Kadiwéu, de 1935 a 1936, além de outras viagens a Pirapora do Bom Jesus, a Mogi das Cruzes e outras pequenas cidades:

Nesse sentido, a transformação do projeto do Instituto de Antropologia no Curso de Etnografia agregou, à proposta defendida por Lévi-Strauss de fazer uma coleta rigorosa e objetiva para o avanço da ciência antropológica, a concepção da etnografia como prática que contribuiria para fortalecer a forma e o conteúdo do caráter nacional, que seriam trabalhados na produção artística. (VALENTINI, 2009, p. 3).

As pesquisas realizadas na Sociedade de Etnografia e Folclore estavam inseridas em um contexto de transformações pelas quais passavam as disciplinas de Sociologia, Antropologia e Etnologia - nas discussões dos conceitos de raça e cultura – e a política pública municipal, em São Paulo, e nacional:

A etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor. (ANDRADE apud NOGUEIRA, 2005, p. 261).

Essa preocupação com as pesquisas científicas e com o registro e preservação do objeto dessas pesquisas evidencia o caráter pedagógico que Mário deu ao Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. O próprio Curso de Etnografia e Folclore, com seu objetivo de formar para a pesquisa, é um reflexo dessa preocupação com a área educativa. E o seu caráter de difusão demonstra a ideia de um projeto amplo, de formação do público em âmbito nacional:

Esta variedade de formas de produzir conhecimento, que permitia a aproximação a questões e problemas muito diversos por um mesmo pesquisador, se vê nas pesquisas realizadas com recursos do Município e foi articulada em torno de uma episteme difusionista cujo primeiro objetivo era a reconstrução histórica das migrações e transformações culturais que teriam resultado nos e dos traços culturais ou biológicos estudados. (VALENTINI, 2009, p. 4).

Vários projetos foram elaborados na gestão do escritor, para a Divisão de Bibliotecas, a Divisão de Educação e Recreio e a Discoteca Pública, pautando-se nos esportes, na criança, na higiene, nas artes e na preservação da cultura popular, através da reinvenção de práticas da cultura do povo que estavam sendo perdidas na cidade de São Paulo. Em relação à amplitude nacional, o Departamento desenvolveu atividades como festas e brincadeiras tradicionais com filhos de operários e outras crianças.

Tanto o curso ou mesmo as atividades voltadas ao público se configuraram como preparativos para a Missão de Pesquisas Folclóricas. Em meio ao recolhimento dos primeiros registros sonoros dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Bahia, junto a Oneyda Alvarenga, Mário enviou seus primeiros “discípulos” a campo: Luis Saia – chefe da Missão e sócio-fundador da SEF – Martin Braunwieser, músico; Benedito Pacheco, técnico de som e Antonio Ladeira, auxiliar geral e assistente técnico de gravação.

O início da Missão se deu em 6 de fevereiro de 1938. Depois de passar pelo Rio de Janeiro, Vitória, Salvador e Maceió, aportou em Recife em 13 de fevereiro, ficando até 23 de

março. Lá, filmaram cocos, cantigas de roda, sertaneja, pedintes, ex-votos, caboclinhos, maracatus, o toré dos índios pancarus e sua festa do umbu.

Depois, a Missão ficou em Paraíba até 30 de maio, realizando pesquisas pelo sertão. Filmaram e fotografaram bumba-meu-boi, vaquejada, reis do congo, cantigas infantis, sambas, canto de carregadores de pedra, reisados, desafios, repentes, lundus, cabaçal, catimbó e realizaram vários registros da arquitetura popular, tão importante na atitude estética de Mário.

Passando pela substituição de Mário frente ao Departamento de Cultura e alguns problemas políticos, a Missão teve sérias dificuldades no Maranhão, entre os dias 15 e 21 de junho. Mesmo assim, conseguiram registros do Tambor de crioulo e Tambor de mina, bumba-meu-boi e carimbo. Passaram também por Belém do Pará, ficando até 7 de julho, até serem obrigados a voltar para São Paulo.

O material colhido foi organizado por Oneyda Alvarenga e catalogada na coleção *Arquivo Folclórico* (1946 e 1948) e na coleção *Registros sonoros do folclore musical brasileiro* – RSFMB (de 1948 a 1946). Mesmo com a prematura morte de Mário, seu legado continuou, tanto na formação de pesquisadores quanto na importância do registro da cultura popular nacional.

Os diversos sentidos dados à palavra arte, a percepção da consciência criadora do povo brasileiro e a própria preocupação com o rigor científico e a formação de pesquisadores e do próprio povo deram às ações de Mário de Andrade enquanto escritor e pesquisador o início de uma prática pautada na ideia do patrimônio cultural em sua materialidade e imaterialidade.

Do mesmo modo, a “cordial mastigação”, própria da Antropofagia, deu-se no conhecimento do outro enquanto formador da heterogeneidade da cultura nacional, apreendendo e reinventando a memória coletiva e a própria cultura.

A trajetória do escritor, teórico, etnógrafo e funcionário público Mário de Andrade, com seus inúmeros colaboradores, fez surgir um mapa do Brasil em que a ideia do patrimônio cultural estivesse pautada na deglutição das diversas culturas constituintes deste mapa nacional, ao mesmo tempo em que atentava para a necessidade de formação de pesquisadores sensíveis o suficiente para a estética e a identidade nacionais e para a formação do próprio povo, na percepção de seu poder criativo.

Do direito à pesquisa estética, pautado em sua tese do artista pesquisador; da atualização da inteligência artística, como reflexo da cultura e da vida coletiva, e pela consciência criadora nacional, descoberta em suas viagens e na sua prática enquanto funcionário público, Mário de Andrade construiu os arcações teórico e simbólico do que

seria a identidade nacional, originando uma política pública de preservação do patrimônio cultural que perduraria até a contemporaneidade.

2 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA CULTURA NACIONAL: MÁRIO DE ANDRADE E O ANTEPROJETO DE CRIAÇÃO DO S.P.A.N.

O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional.

(Mário de Andrade, Anteprojeto de criação do S.P.A.N. , 1936)

Apesar de algumas tentativas terem sido feitas nas décadas anteriores, o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – S.P.A.N. - por Mário de Andrade foi a iniciativa mais eficaz para a criação de um discurso sobre patrimônio no país, sobretudo um discurso preservacionista, culminando na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan.

A proposta do escritor para a proteção do patrimônio incluía uma noção de cultura abrangente, indo na direção contrária à atribuição dada ao patrimônio cultural até então: colecionar, restaurar e preservar os objetos no intuito de mantê-los estáticos e colocá-los em exposição.

Com o anteprojeto, pôde-se perceber como a política cultural é uma política pública. É um conjunto de decisões, recursos e filosofia que norteiam a intervenção do Estado. A política pública também é, conseqüentemente, a opção por uma ideologia cultural, sendo marcada pelo uso político da cultura (NOGUEIRA, 2005).

Com o anteprojeto, a proteção do patrimônio cultural passou a refletir a institucionalização da memória social. Ou seja, o Estado, por meio de seus intelectuais e leis, escolhe os bens ou manifestações culturais que devem refletir a imagem da nação – símbolos nacionais. Produzindo um universo simbólico, o aparelho estatal acaba por legitimar uma dada memória coletiva.

Como construção coletiva, a memória começou a se constituir num campo de estudos, sobretudo porque passou a se relacionar com a construção de hábitos e significados. Geertz já afirmava que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele próprio teceu”. Essas teias de significados seriam as subjetividades dos sujeitos que dão origem ao que hoje chamamos de cultura, em que ocorreram trocas dessas subjetividades (significados), gerando o que reconhecemos como memória social.

A Memória Social configura-se como um campo de estudos sobre memória diferente daquele abordado no sentido ordinário, de retenção e armazenamento de um dado coletivo. Jô Gondar, no livro “O que é memória social”, do Programa de Pós-Graduação em Memória

Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, estipula quatro pilares para o tratamento dessa vertente.

O primeiro deles é que “o conceito de memória é transdisciplinar”, ou seja, muito mais do que polissêmico ou multidisciplinar, a memória social configura-se num novo problema e não numa fusão de ideias antes existentes. Por ser um campo que lida com significações variadas, exige novas formas de pensar, novos modos de abordagem. Mas, o mais importante dessa proposição é que a memória social é diretamente ligada ao conjunto de símbolos que permeia a prática de todos os grupos humanos.

A segunda vertente abordada pela autora é que “o conceito de memória social é ético e político”. Isso quer dizer que a memória social não é uma ideia passível de abstração, mas a expressão de um mundo que não necessariamente é o *nosso* – expressa a possibilidade de um outro mundo. Memorizar não é interpretar o passado, mas é, sobretudo, uma escolha, uma vontade “a partir da qual nós a conservamos, escolhemos e interrogamos.”

Em outro momento, a pesquisadora cita que a “memória é uma construção processual”. É nessa proposição que se pode perceber que a memória é uma construção que se dá a partir de relações sociais, ou seja, não leva a uma verdade absoluta, não traduz uma versão que deve ser sobreposta a todas as outras porque se constitui verdadeira. Assim, percebemos que o processo de constituição de memória é conflituoso, se dá no interior de lutas de sentido – simbólicas – constitui-se de movimento constante de escolha entre o que pode ser abordado ou não.

Ao se trabalhar com a noção cultural, por exemplo, via-se uma significação de cultura como erudição. Após o anteprojeto, que encontrou resistências por sua visão de cultura, baseado, sobretudo, numa visão antropológica do termo, via-se uma mudança de eixos: não há grupos “aculturados”, mas sim a cultura dita erudita e a cultura popular. Mas pode-se pensar: quem diz o que deve ser cultura popular? Quem produz cultura erudita? Hoje o debate configura-se não tanto nessa oposição, já que as representações de cultura popular e cultura erudita não são suficientes para traduzir a gama de lutas internas que acontecem quando se procura representar a memória de um grupo.

A última caracterização que Gondar dá ao conceito de memória é que “a memória não se reduz à representação”. Indo ao encontro da proposição anterior, indica que a representação acaba por manter estático o que é um processo em constante metamorfose, já que se dá num campo de lutas simbólicas, como dito anteriormente. Ao se deparar com essa característica da memória, pode-se pensar: que escolhas são feitas ao se representar um determinado

acontecimento? Que vontades foram atendidas por determinadas representações? A autora nos dá uma pista:

Lida nessa clave, uma representação coletiva ou social é algo mais que uma idéia genérica e instituída que se impõe a nós: todas as representações são inventadas e somos nós quem a inventamos, valendo-se de uma novidade que nos afeta e de nossa aposta em caminhos possíveis. Essa invenção se propaga, se repete, transforma-se em hábito. E, a partir desses hábitos, os homens se tornam semelhantes, insituindo – finalmente – um *glutinum mundi*. É preciso, contudo, não esquecer que esses hábitos e essa semelhança têm como ponto de partida uma invenção singular, propiciada por um contexto relacional e afetivo. Hábitos são criações que se propagam e, ainda que se tornem constantemente repetidos, iniciam-se com uma experiência marcada pela novidade e pelo inesperado. (GONDAR, 2005, p. 25- 26).

Sobre o papel dos intelectuais nas representações “inventadas”, Nogueira (2005, p. 222 - 223) completa:

Quando, nos anos 1930, os intelectuais, os ‘homens da cultura’, revestidos de uma rebeldia modernista empenharam-se em praticar uma política que atendesse às expectativas de definir a brasilidade, a noção de patrimônio pareceu ser a fórmula para objetivar a idéia de uma nação em construção. Partindo do pressuposto de que o conceito abstrato de nação sinaliza a idéia de pertencimento a uma ‘comunidade imaginada’, a escolha de determinados bens de caráter histórico e nacional, em sua maioria edificações, cumpre o objetivo de visualizar simbolicamente a entidade ‘nação’.

O anteprojeto de Mário de Andrade, formulado a pedido do então Ministro da Educação Gustavo Capanema, possuía vários aspectos relacionados à construção da memória coletiva e do papel de intelectuais e pesquisadores na identificação e no inventário dos bens que seriam classificados como patrimônio cultural. Além disso, o documento possuía diversos elementos que eram avançados para sua época, que começaram a ser adotados no Direito Internacional e no Direito Interno trinta anos após sua elaboração.

Cabe ressaltar que algumas iniciativas internacionais foram feitas antes da elaboração do projeto, como a proteção de bens culturais em tempos de guerra, pelas conferências de Haia em 1899 e 1907 e as iniciativas de proteção nos tempos de paz, pela Liga das Nações em 1919. O “Tratado para a Proteção dos Monumentos e Instituições Culturais” ou “Pacto Roerich”, de 1935, delegava aos Estados a responsabilidade para adotarem medidas legais e administrativas para a proteção de seu patrimônio.

No Brasil, as Constituições de 1824 e 1891 não tinham nenhuma menção em relação à proteção do patrimônio cultural. A Constituição de 1934 ainda citava a responsabilidade pela proteção das belezas naturais, monumentos de valor histórico ou artístico e obras de arte e a de 1937 proporcionou, como a anterior, base para a aprovação de leis ordinárias em relação ao patrimônio cultural e sua proteção e manutenção, estendendo a responsabilidade não só à

União e aos Estados, mas também aos Municípios.

No entanto, nenhuma dessas iniciativas mencionava a cultura de forma mais abrangente, restringindo a proteção a monumentos, obras de arte ou belezas naturais. O anteprojeto de Mário, por sua vez, refletia a atitude estética pregada pelo escritor:

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, **popular ou erudita** (grifo nosso), nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares estrangeiros, residentes no Brasil. (ANDRADE, 1936).

Em relação às atribuições do órgão, Mário criou cinco importantes funções: determinar e organizar tombamentos; sugerir à esfera responsável as medidas para conservação e defesa do patrimônio; determinar e superintender a conservação e restauração de obras pertencentes ao patrimônio; determinar a aquisição de obras e fazer serviços de publicidade necessários para o conhecimento do patrimônio nacional.

Por obra de arte patrimonial, Mário entendia que seriam aquelas inscritas nos livros de tombamento. Porém, percebe-se como sua visão de patrimônio era abrangente, inclusive nas categorias criadas por ele para agrupar os tipos de obra.

Nas categorias 1 e 2, estariam a arte arqueológica e a arte ameríndia. Além dos objetos, monumentos e paisagens, Mário incluiu o folclore ameríndio como uma manifestação dessa arte, incluindo vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária e outras que pudessem surgir no processo de inventário.

Na terceira categoria, havia a arte popular, que também obedecia aos mesmos grupos de manifestações: objetos, monumentos, paisagens e folclore. Nesta última, incluía-se a música popular, cantos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças, entre outros.

Na categoria de número quatro – arte histórica – além dos monumentos, outras categorias foram identificadas por Mário: iconografia nacional, iconografia estrangeira referente ao Brasil, brasileira, iconografia estrangeira referente a países estrangeiros. Sobre o valor histórico, o autor observa:

Há certas obras-de-arte arquitetônica, excultórica, pectórica que, sob o ponto-de-vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas. Mas, ou porque **fossem criadas para um determinado fim que se tornou histórico** – o forte de obidos, o dos Reis Magos – ou **porque se passaram nelas fatos significativos da nossa história** – a Ilha Fiscal, o Palácio dos Governadores em Ouro Preto – ou ainda **por que viveram nelas figuras ilustres da nacionalidade** (grifo nosso) – a casa de Tiradentes em São João d'El Rei, a casa de Rui Barbosa – devem ser conservados tais como estão, ou recompostos na sua imagem 'Histórica'. (ANDRADE, 1936).

Na quinta categoria estava a arte erudita nacional, que incluía manifestações de arte de

artistas nacionais mortos ou vivos, das obras que seriam “reputadas de mérito nacional” (ANDRADE, 1936). Assim como na quarta categoria havia certas “regras” a serem seguidas para identificar o valor histórico do bem – monumentos de 1900 para trás, manuscritos com mais de 30 anos, entre outros – a arte erudita também teve suas ressalvas, como ter a obra conquistado prêmios em escolas oficiais de Belas Artes ou em exposições coletivas organizadas pelo poder público ou um título por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

A sexta categoria – arte erudita estrangeira – incluía obras de arte de artistas estrangeiros que pertencessem a poderes públicos ou fossem “reputadas de mérito” (ANDRADE, 1936). Para tal mérito, era necessário que o artista figurasse na História da Arte Universal, figurasse em museus oficiais de qualquer país ou conquistar um desses títulos por quatro quintos de votação completa no Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Nas artes aplicadas nacionais – sétima categoria – incluíam-se manifestações de arte aplicada, como móveis, tapeçaria, joalheria, decorações, murais, entre outras, feitas por artistas nacionais já mortos ou de importação nacional do Segundo Império para trás. Dos artistas vivos, incluíam-se aquelas pertencentes ao poder público.

A última categoria – artes aplicadas estrangeiras – incluía toda obra aplicada de artistas estrangeiros que figurassem em História da Arte Universal e museus estrangeiros.

Mário, ao introduzir a categoria de “arte histórica”, incluiu monumentos, objetos e iconografia, além de manifestações de caráter imaterial – mesmo que ainda não fosse utilizada essa nomenclatura – que refletiam as ideias modernistas do que seriam a brasilidade e sua “evolução nacional” (NOGUEIRA, 2005).

O anteprojeto articulava-se com o caráter etnográfico obtido através da experiência modernista das viagens de “descoberta” do Brasil. Ainda, o conceito de arte tinha um amplo espectro em relação à arte e obedecia à própria tríade conceitual que Mário havia formulado e à sua atitude estática, abordando bens culturais de forma totalizante:

Arte é uma palavra geral, que neste sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a pouca preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais percuciente de educação. Os livros didáticos são horrorosamente ilustrados; os gráficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos; o teatro não existe no sistema escolar; o cinema está em três artigos duma lei, sem nenhuma ou quase nenhuma aplicação. (ANDRADE, 1936).

Poder-se-ia dizer que as ideias de Mário estariam no surgimento do conceito de arte-educação (NOGUEIRA, 2005). O escritor ainda dedicou um espaço especial em seu

anteprojeto para a questão dos museus, que serviriam “para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo governo federal” (ANDRADE, 1936).

No que tange ao papel dos museus na sociedade, a visão de Mário era bem abrangente, articulando as diferenças locais à cultura global. Era uma visão apoiada na multiplicidade de agentes que se apropriam, interpretam e constroem significados culturais. Os elementos culturais presentes nas exposições seriam incorporados numa nova relação com o público; relação esta que possibilitaria “experimentar e vivenciar o patrimônio no presente”. (ANICO, 2005, p. 73 e 76).

No entanto, o que foi sendo experimentado, de forma geral, durante o tempo, desde a criação do S.P.A.N. até sua constituição como Iphan foi a falta de problematização do tempo e do espaço, com exposições descontextualizadas e muitas vezes carentes de valorização positiva por parte dos consumidores desses locais. Essa falta de contextualização, por sua vez, leva ao distanciamento do público do objeto dos museus, pela rigidez com que estes vieram sendo tratados ao longo do tempo.

Dessa forma, o patrimônio contribui para o enaltecimento ou esquecimento de versões históricas ou grupos culturais, constituindo-se de fonte de poder simbólico, com suas lutas e entraves. Ao mesmo tempo em que representa um passado, pode dar aos indivíduos a noção de pertença, de identificação. Ao mesmo tempo em que é um instrumento de memória é, também, uma recriação do presente. Os museus, assim, tornar-se-iam a institucionalização de um tempo, de um espaço e de um grupo sócio-cultural.

Durante a atuação dos técnicos do Iphan na organização de instituições museológicas, o que se percebeu foram os usos de critérios como autenticidade, raridade e genialidade na organização de acervos e coleções – a legitimação de determinados padrões culturais tidos como autênticos, raros ou geniais. O que se viu foi a recriação de um passado por medo de perdê-lo, num sentimento nostálgico em relação ao passado.

Num período marcado pelo declínio das histórias nacionais e, concomitantemente, pela proliferação de histórias alternativas, plurais, vernaculares e contemporâneas, a diversificação de histórias e dos passados considerados merecedores de uma representação pública e oficial conduziram à criação de inúmeros museus e sítios patrimoniais, bem como a uma tendência para tratar todo tipo de objectos, dos mais eruditos aos mais populares, de igual forma. (ANICO, 2005, p. 79).

No entanto, para Mário, a questão dos museus parecia ser identificada pela representividade e não pela autenticidade, na representação de visões de mundo dos grupos sócio-culturais diversos – suas práticas simbólicas. Por esse pressuposto, os museus deveriam

ser caracterizados, também, por estratégias pedagógicas e comunicacionais. Estas últimas, no sentido de que os objetos museológicos seriam articulados com inúmeros outros recursos, como fotografias, fontes orais, entre outras, indo em direção contrária à mera reprodução e alcançando estratégias de representação mais plurais. Assim, haveria a possibilidade de uma participação real dos diversos atores sociais na construção do patrimônio, utilizando uma nova linguagem.

Nesse sentido, pelo próprio contexto da formulação do anteprojeto, nota-se certa subordinação da esfera cultural à esfera educativa, tendo o documento sido um pedido do próprio Ministro da Educação e que ainda não havia, em esfera federal, um órgão destinado exclusivamente à Cultura. No entanto, até mesmo nos dias atuais, não se pode negar a necessidade da articulação das duas áreas.

Mesmo com essa “dependência” não se pode negar o caráter inovador, para a época, de uma política cultural voltada para o “enriquecimento do povo brasileiro”, principalmente no tocante a museus, “prevendo”, também, de certa forma, a chamada Educação Patrimonial. Mário deixou pistas sobre isso quando fala sobre os museus técnicos, citando que “são museus de caráter essencialmente pedagógicos. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munich e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago.” (ANDRADE, 1936). Além disso, os museus ainda seriam os “guardiões” da brasilidade:

Embora a composição de tais museus temáticos provavelmente se chocasse com a linha de culto aos objetos e a sacralização dos ‘grandes vultos’ dos museus históricos em voga, é notória a sintonia da noção de ‘arte histórica’ com a concepção de história factual ainda que as produções de Caio Prado e Sérgio Buarque de Holanda, de cunho social, imprimissem uma reorientação da historiografia brasileira nos anos 1930. É a história nacional materializada em seus bens de valor excepcional possibilitando mapear visualmente a idéia de nação e de um Estado brasileiro. (NOGUEIRA, 2005, p. 249).

Ainda em relação ao caráter educativo da política pública cultural, desta vez em relação à formação de público, Mário de Andrade apostava na publicidade em relação ao patrimônio, para o conhecimento do povo de seu próprio patrimônio: “Os livros do Tombo devem ser publicados. Além de indispensáveis aos estudiosos, têm valor de incitamento à cultura e a aquisição de obras de arte” (ANDRADE, 1936).

Quanto à organização, o S.P.A.N. incluía a Diretoria, um Conselho Consultivo – composto de dois historiadores, dois etnógrafos, dois músicos, dois pintores, dois escultores, dois arquitetos, dois arqueólogos, dois gravadores, dois artesãos e dois escritores – a Chefia do Tombamento – que além do diretor, incluía um arqueólogo, um etnógrafo, um historiador e um professor de história da arte –, as Comissões Regionais, o Conselho Fiscal, a Seção dos

Museus e a Seção de Publicidade.

A multiplicidade de profissionais no Conselho Consultivo refletia a importância do envolvimento da própria população, já que apenas cinco membros seriam fixos e outros 20 móveis, do mesmo modo nas Comissões Regionais, que refletiam a preocupação do escritor com o processo de inventário, identificando as manifestações culturais brasileiras para sua devida proteção e divulgação.

Os próprios critérios para o tombamento, propostos por Mário de Andrade, mostram que a multiplicidade de instrumentos para o inventário e a própria proposta da análise do material pelas Comissões Regionais mostrou a necessidade de descentralizar as políticas de preservação, o que só foi alcançado na década de 1970.

Apesar da supervisão da Diretoria em todos os departamentos criados pelo escritor, a ideia de que as propostas de tombamento deveriam vir das Comissões Regionais mostra a importância de uma prática de inventário voltada não só para os bens “grandiosos”, mas para os mais “modestos”, que representassem os diversos grupos da nação.

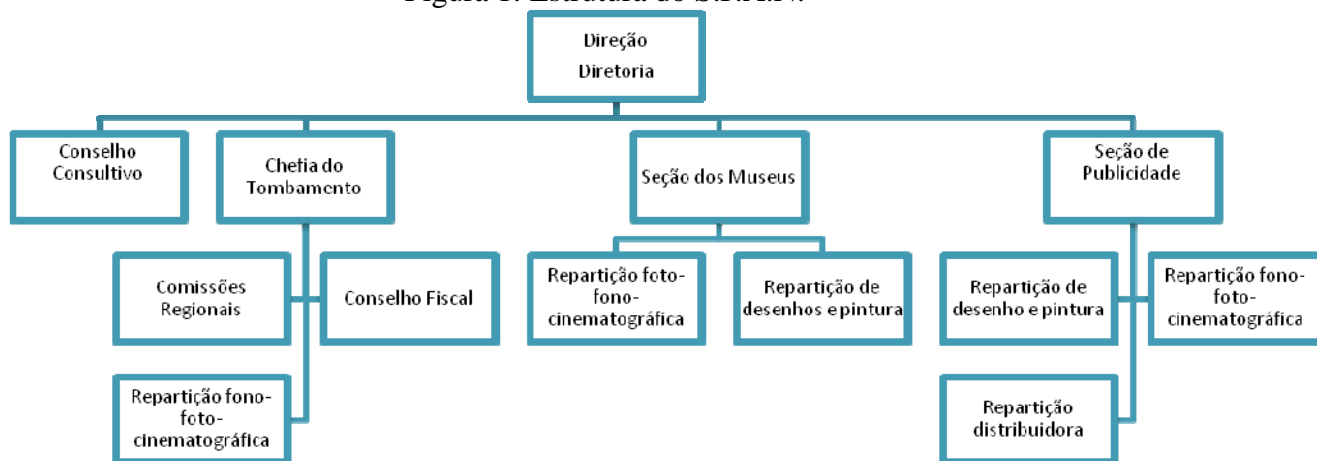
Nesses requisitos estavam: fotografias, explicação das características gerais da obra, autor e biografia (se possível). No caso da obra ser folclórica, haveria sua reprodução exata e se fosse musical, haveria uma descrição de como era executada, danças e instrumentos que a acompanhavam, datas e cerimoniais aos quais pertenciam e até documentos audiovisuais, inclusive se fossem para registrar obras de arte aplicada popular – fabricação de rendas, cuias, entre outros, confirmando, assim, a preocupação com o inventário e tombamento do patrimônio em sua forma mais abrangente, o que acabou não ocorrendo na criação do órgão:

Nesse momento de estruturação do Sphan, ficou decidido que dentre as várias atividades que o órgão desenvolveria estava a elaboração de um inventário e tombamento dos bens de representação histórica e artística, marcando uma atuação que priorizava o inventário dos monumentos.

[...]

Essa visão dominante da época revela o quanto o decreto-lei limitou o Anteprojeto de Mário, restringindo a prática do inventário ao registro de obras e bens de feição estético-estilística e valor excepcional para evitar sua demolição ou desabamento como intervenção in extremis. (NOGUEIRA, 2005, p. 250 e 251)

Figura 1: Estrutura do S.P.A.N.



Fonte: A autora, 2010.

Então, com a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Sphan, no ano de 1937, criou-se o primeiro órgão governamental que se destinava a mapear e criar políticas de proteção do patrimônio cultural do país:

A institucionalização da política patrimonial com a criação do Sphan significou, nesse momento, construir uma consciência nacional que desse suporte legítimo de atuação ao órgão para a proteção dos bens a serem preservados. Diante das ameaças de perda, vandalismo, roubo, contrabando e desfiguração de bens por proprietários e interesses escusos, era necessário solucionar alguns entraves de ordem jurídico-administrativa que se antepunham a uma prática que pensava os bens de caráter estético excepcional como o ‘patrimônio de todos’ ou da ‘nação’. (NOGUEIRA, 2005, p. 249)

No entanto, o caráter essencial de conhecer e valorizar foram sendo perdidos quando o decreto-lei restringiu o inventário ao registro de obras de valor excepcional para evitar demolições ou desabamentos, decorrente da própria falta de critérios das obras que seriam tombadas. A quem estava destinado o “poder” de decidir quais bens seriam tombados? E aqueles bens mais “modestos”, sem a grandiosidade que geralmente se atribui ao monumento?

A noção de patrimônio, como identifica Fonseca, e que também já foi citado anteriormente, apareceu como política pública na Constituição de 1934. O Decreto-lei nº 25 / 1937, baseado no anteprojeto de Mário, também veio regulamentar a proteção dos bens culturais brasileiros. É importante frisar que a ruptura que ocorreu neste momento histórico entre o ideal e o real; entre a proposta de Mário e o projeto de 1937.

Tendo base esses dois pontos abordados como introdução ao tratamento do patrimônio como categoria jurídica, Cecília Londres coloca duas linhas de reflexão aos textos jurídicos: a questão do valor e a questão da propriedade.

No próprio decreto de 1937 há o reconhecimento do tombamento como prática de interesse público, tendo reconhecido a atribuição de valor ao bem tombado “quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. (Artigo 1º citado por Cecília – p. 34). Caberia ao Estado, portanto, a proteção desse bem como forma de defesa e conservação e como forma de garantia do acesso à cultura pela sociedade na construção de um unívoco de nação.

Apesar de a ideia inicial ter sido criar uma unicidade e certa homogeneização em relação à atribuição de valores que permeou as práticas de preservação anteriores à década de 1970, Cecília afirma que “o objetivo da proteção legal é assegurar a permanência dos valores culturais identificados. Esses valores só são alcançáveis através das coisas, mas nem sempre coincidem com unidades materiais”. Ou seja, tombamento nunca foi sinônimo de proteção, na prática. A proteção de um determinado bem vai além do instituto do tombamento; envolve, também, um caráter imaterial, que poderá ser discutido no próximo capítulo.

Em consonância com a primeira vertente, há a questão da propriedade – fonte de eternas tensões entre o público e o privado. Quando um determinado bem é tombado, torna-se público enquanto constituinte de um valor nacional; porém, preserva seu caráter mercadológico cuja apropriação se dá de forma individual. Essas tensões estão longe de ter uma conclusão, já que a sociedade contemporânea tem entrado mais em confronto com as políticas preservacionistas no sentido de atuar na prática do tombamento e não só receber instruções de técnicos como ocorria no S.P.H.A.N.

As práticas de tombamento também se configuram como “verdadeiras lutas políticas” (FONSECA, 2005, p. 206) não só por terem mais agentes envolvidos (políticos, sociedade e outros) como também pelo fato de que os bens tombados possam fazer alusão à memória de determinados grupos “econômica e socialmente desfavorecidos” possibilitando, com o bem tombado, a aquisição, por esses grupos sociais, de “benefícios de ordem material e simbólica, além de demonstrarem poder político”. Como a própria autora cita, o tombamento também se constitui não só como forma de manter arquiteturas tradicionais, mas também favorece uma alternativa econômica viável para a população, com o turismo, por exemplo, em cidades históricas.

E, somando mais um exemplo a essa vertente, pode-se perceber também que os próprios pedidos de tombamento mudaram de eixo e não partem somente de agentes institucionais, notando-se um aumento da participação da sociedade, como já foi citado, e também de atores políticos, como prefeituras, com o objetivo não só de reforçar as

identidades locais, como também de conseguir, junto ao governo federal, angariar fundos para a “solução de problemas urbanos locais”.

Cecília aponta algumas taxas de crescimento de diversos tipos de bens tombados, no item 5.1.2 do capítulo 5 – “Justificativas, Pareceres e Impugnações”. Porém, deve-se ter o cuidado em interpretar esses números, pois é necessário verificar a taxa de crescimentos populacional, por exemplo. Explica-se: se afirma-se que o número de pedidos de tombamentos feitos pela sociedade aumentou, não se pode chegar à conclusão de que a participação social está mais presente no instituto do tombamento. Com as taxas de crescimento populacional e com o novo papel desempenhado pelos agentes sociais e políticos verificados a partir das décadas de 1970 / 1980, há muitos outros critérios a serem vistos em conjunto com esses pedidos do que isolar o número de pedidos. É preciso, assim, verificar como se deu a mudança da visão da sociedade de forma geral em relação ao tombamento, para tentar tirar conclusões sobre a vertente. O número de pedidos nada diz sobre como a sociedade encara o tombamento; é preciso verificar as discussões atuais acerca do tema, o que pode se configurar como temática para futuras pesquisas.

O que se verifica é que a questão do tombamento ainda tem velhos problemas a resolver. Primeiramente, discutir com a sociedade em geral que tombamento não é sinônimo de prejuízo, mas pode ser bem lucrativo se houver um processo de difusão e de educação quanto ao assunto. Em segundo lugar, que haja a conscientização, não só por parte da sociedade, mas por técnicos e especialistas, que o tombamento vai além de um conjunto de ações para proteger um bem material. Contar a história desse bem envolve pessoas. E, para lidar com pessoas, deve-se motivar a reflexão, o que Mário indicou como caráter pedagógico em seu anteprojeto.

Cecília Londres Fonseca lembra que é necessário mudar o pilar de percepção do que abrange uma política de preservação: o patrimônio não deve ser “pesado” nem “mudo”. Deve-se constituir, sobretudo, de reconhecimento da pluralidade que envolve a proteção dos bens: criticar o universo do patrimônio, quais os critérios levados em conta na proteção desses bens, quem está envolvido nesse processo, inserir a sociedade nessas políticas.

É importante o reconhecimento o tombamento como forma de preservação dos bens de natureza material. Mas é igualmente importante – e até necessário – reconhecer o caráter humano por trás dessa prática. Ir além de um conjunto de ações que deixam o patrimônio longe da sociedade, que o vê como uma “atividade culta” - como Fonseca afirma. De quem o patrimônio é protegido: da degradação física ou do acesso ao público?

Cabe aqui concordar com Cecília quando a mesma reconhece a “distância entre as tradições culturais, as diferentes identidades coletivas, entre a pluralidade cultural da nação e a memória nacional construída pelo Estado”. A proteção dos bens de natureza material passa pelo discurso e, por detrás dele está toda uma intencionalidade. Ler nas entrelinhas esse discurso e ir além do físico do patrimônio é reconhecer que o papel do técnico não é só restaurar e nem se fazer de árbitro: é promover a discussão, reconhecer os diferentes atores nesse enredo e difundir os conhecimentos.

Na época anterior à década de 1970, a visão dos especialistas guiava, de certa forma, o modo como a sociedade atribuía valores aos bens tombados, apesar da tentativa de inclusão da população nas políticas de proteção presente no anteprojeto de Mário de Andrade. Na realidade, esses técnicos atribuía os valores e a sociedade concordava com essa atribuição sem grandes questionamentos.

Como no início dos tombamentos os técnicos do Sphan eram, sobretudo, arquitetos, havia a tendência a atribuir um valor artístico ao bem. Com o advento do período militar, a vertente do valor nacional foi sendo difundida como forma de criar uma idéia de cultura brasileira unívoca. O ecletismo, portanto, não era uma tendência na hora de se atribuir algum valor ao bem tombado.

Porém, essa vertente tomou outro rumo quando, a partir da decadência do período militar e o advento da industrialização brasileira, a sociedade passou a questionar as políticas de preservação e outros agentes passaram a influenciar o instituto do tombamento. O movimento modernista veio auxiliar nessa forma de valoração, como fonte de ideias vanguardistas para os arquitetos e, conseqüentemente, como mudança dos paradigmas em patrimônio material, resgatando, de certa forma, o anteprojeto.

É de certa obviedade que o período inicial dessa mudança de conduta ainda teve seus resistentes; vanguardistas x cânones. Porém, nessa etapa surgiram outros profissionais que auxiliaram na visão desse patrimônio, como historiadores, por exemplo, produzindo seus pareceres sobre o valor histórico dos bens, que não necessariamente deveriam ter um valor artístico excepcional – e o caráter humano passou a ser realmente presente.

No primeiro número da Revista do Patrimônio, Mario de Andrade teceu comentários sobre a capela de Santo Antonio, em São Paulo, bem tombado no Livro de Belas Artes em 1941 – tempo em que ainda vigorava o valor artístico como atribuição aos bens. Andrade ainda colocou sua visão sobre a questão do tombamento e os critérios para sua instituição:

O critério para um trabalho proveitoso de defesa e tombamento do que o passado nos legou tem de se pautar, no Estado de São Paulo, quase exclusivamente pelo ângulo histórico. No período que deixou que deixou no Brasil as nossas mais belas

grandezas coloniais os séculos XVIII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo Estava abatido, ou ainda desensarado dos revezes que sofrera. Não pode criar monumentos de arte. (ANDRADE, 1937, p. 119).

Ainda completa:

O critério tem que ser outro. **Tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com a beleza**, há de se reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta e os restos de luxo esburacado que o acaso se esqueceu de destruir. (ANDRADE, 1937, p. 119, grifo nosso).

É de certa ironia que Mario de Andrade tenha escrito seu parecer em 1937, quatro anos antes do tombamento do Sítio Santo Antonio (casa e capela) justamente no Livro de Belas Artes. Foi igualmente notório como os intelectuais da época já se manifestavam sobre a mudança necessária do eixo de atribuição de valores. E também como é provável a arbitrariedade da atribuição de valores aos bens tombados desde a época.

O mesmo caráter humano passa a ser presente também na noção de valor excepcional e de valor nacional, anteriormente distantes da esfera de atuação da sociedade como um todo. Em relação ao primeiro, a questão da genialidade do autor da obra se torna cada vez mais arbitrária e fonte de longas discussões que estão longe de chegar a um consenso. O que se mudou da univocidade anteriormente imposta pelos técnicos é que excepcionalidade de um determinado bem não necessariamente deve contar com mobilizações sociais positivas, mas provocar reações negativas igualmente – justificando, desse modo, a sua proteção.

Em relação ao valor nacional, com o reforço de identidades regionais e o advento de processos como a própria industrialização – propiciando novos paradigmas pautados na individualidade – tornou-se cada vez mais dificultoso ter um ponto comum em que toda a sociedade pudesse se espelhar.

Um tombamento datado de 05 de maio de 2003, em São Paulo mostra como as atribuições de valor continuam as mesmas, mas orientadas sob um novo prisma. O Retábulo da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Santos, foi inscrito no Livro de Belas Artes. Apesar de vigorar sob a vertente de seu valor artístico, foi tombada também por fazer parte da história dos franciscanos no Brasil, e “no Século XVIII todo o conjunto arquitetônico destacou-se como um dos maiores e mais bonitos de toda a Província Franciscana no Brasil”.⁵

Enquanto o primeiro tombamento, supracitado, configurou-se através da atuação dos especialistas do então Sphan, o segundo exemplo citado deu-se não só pelo valor arquitetônico, portanto artístico, mas por uma fusão de valores: histórico para o grupo social

⁵ Disponível em: <<http://ssavalongo.sites.uol.com.br/historia/santuاريو.htm>>.

que fez uso dele, artístico pela sua constituição física, excepcional por mobilizar grupos sociais a favor ou contra este tombamento e até mesmo nacional por constituir-se de patrimônio através do tombamento, gerando uma “agregação” deste bem tombado por parte da sociedade como símbolo nacional.

O que ocorre é que a sociedade - agora mais atuante nas políticas de preservação – se tornou cada vez mais plural e dessa forma a questão do patrimônio também passou a ter múltiplas constituições. Enquanto a questão do tombamento forma suas linhas de reflexão, o patrimônio imaterial emerge enquanto política pública através do registro, também com suas atribuições de valor. O que se pode concluir – se é que se pode chegar a uma conclusão – é que a atribuição de valor é arbitrária e essa arbitrariedade é cada vez mais presente na medida em que a sociedade se torna cada vez mais plural.

Por outro lado, a preocupação com o folclore, especificamente, surgiu, também, num contexto de preocupação com a pluralidade, na mesma época, com as políticas da UNESCO, no período entreguerras, acatadas pelos intelectuais brasileiros atuantes na esfera cultural. Já na década de 1930 viu-se um intenso processo de pesquisa do social. Com Gilberto Freyre, por exemplo, abandonou-se o conceito de raça e chegou-se ao conceito de cultura (SCHWARTZ, 2002).

Nesse período e na década seguinte, estudiosos constataram que o saber popular estava à margem das políticas de proteção criadas outrora e, ainda, que se configurava em elemento indispensável à constituição do ideário de cultura brasileira, em uma visão romântica e regionalista das expressões populares.

Utilizando diversos meios para garantir o tombamento e o próprio inventário, Mário de Andrade deixou clara sua preocupação com as manifestações folclóricas, incluindo-as em seu anteprojeto. Suas viagens e suas ações como homem público e político dava atenção às linguagens, valores e diversidade de suportes e documentos culturais (NOGUEIRA, 2005).

Houve, então, a preocupação de criar mecanismos de “defesa” desse patrimônio nacional na tentativa de garantir sua continuidade e um mapeamento intenso das referências culturais brasileiras da época, já que a prática dominante era do tombamento, calcada na visão dos técnicos que a praticavam. Fruto desse casamento entre Brasil e Unesco, surgiram os primeiros estudos com a **Comissão Nacional de Folclore**, de 1947.

Alguns anos após, veio a **Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro**, em 1958, vinculada ao então Ministério de Educação e Cultura. Viu-se, nessa etapa, a institucionalização desse segmento cultural com o primeiro organismo permanente voltado para o campo, fruto da intelectualidade da época, inspirada no “espírito interdisciplinar da

Semana de 1922” (SCHWARTZ, 2002, p. 157).

Enquanto isso, os anos 1960, década de criação de Brasília, foram marcados por importantes mudanças para a área de cultura, como a Carta de Veneza, de 1966, carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, e o fim da atuação, em 1967, de Rodrigo Melo Franco de Andrade à frente do Sphan – ocupação de 30 anos, na qual os saberes populares foram lembrados, porém, vale destacar, não eram prioritários. A década de 1970, assim, foi um período muito fértil para o conhecimento do país por seu próprio povo e pelo estrangeiro também, com o crescente número de acervo audiovisual e literário de manifestações culturais até então desconhecidas.

Em 1975, Aloísio Magalhães, então diretor da instituição, levou à frente a criação do Centro Nacional de Referências Culturais, apontando a necessidade de articular várias instituições, e essa “rapidez com que ele conseguiu reunir tantas instituições em torno de um só projeto evidencia a sua capacidade política de agregar e sua consciência da fragilidade do setor cultural em face de outras questões governamentais” (BOTELHO, 2007, p. 9).

Nesse bojo, em 1976 a Campanha de Defesa de Folclore Brasileiro passa a ser o **Instituto Nacional do Folclore**, quando de sua incorporação à Funarte – Fundação Nacional de Arte, fruto da onda de aglutinação de órgãos criados outrora com objetivos específicos no campo das artes e que se refletia numa nova definição institucional sistematizada pela Política Nacional de Cultura (PNC), criada pelo Conselho Federal de Cultura.

Essas e outras instituições, criadas ou aglutinadas na década de 1970, construíram a espinha dorsal do que mais tarde, em 1985, seria o Ministério da Cultura, que sofreu um longo período de hibernação nos governos Collor e Itamar Franco. No primeiro, foi rebaixado ao status de secretaria da presidência da república, sendo recriado no segundo.

Paralela a essa trajetória, a Constituição de 1988 instituiu que o patrimônio cultural brasileiro é constituído pelos bens de natureza material e imaterial, “tomados individualmente ou em conjunto”. No parágrafo um do artigo 216, assegura que o poder público deve contar com a colaboração da comunidade para a proteção desse patrimônio com metodologias diversas – inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação.

Retomando as discussões na esfera cultural, em 1997, o Instituto Nacional do Folclore passou a ser denominado **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**. Em 2003, a unidade passou a ser integrada ao Iphan.

Pode-se dizer que a união dessa unidade ao corpo da instituição teve muita relevância para o estudo e documentação do saber popular brasileiro, por se dedicarem à documentação e proteção da cultura brasileira e pelo Cnfcop ser o único dedicado exclusivamente a

documentação e difusão das culturas populares em âmbito nacional na esfera pública.

Essa preocupação em criar um órgão capaz de dar conta das manifestações de caráter imaterial em parte atendeu às características de patrimônio propostas por Mário de Andrade, de uma visão de arte que abarcasse a diversidade. Por outro lado, reforçou a divisão entre material e imaterial que perdura há tanto tempo e que, pelo anteprojeto, não estava nos planos do escritor.

3 IDENTIDADE E BRASILIDADE: O RESGATE DA VISÃO MODERNISTA NO PATRIMÔNIO OU O SURGIMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Mário de Andrade, na procura da consciência criadora nacional, articulou grupos sócio-culturais diversos com a política de proteção do patrimônio, na relação entre os detentores do saber popular e o Estado enquanto agente que implementa e regula a proteção, possibilitando a percepção da carga simbólica dessa relação.

Na prática do Iphan descrita no capítulo anterior, estava implícito que a visão abrangente do escritor foi limitada. No momento da criação da instituição – antes Sphan – até a década de 1970, as atividades desenvolvidas reduziam-se ao inventário e tombamento de bens materiais de representação histórica e artística – uma visão calcada no monumento. O inventário, assim, ficou a serviço do tombamento (NOGUEIRA, 2005, p. 250). Nesse sentido

A proposta totalizante de cultura embutida na noção de patrimônio de Mário de Andrade encontrou resistência entre os vários grupos que lidavam pragmaticamente com o chamado patrimônio cultural dedicando-se às práticas de coleccionar, restaurar e preservar objetos com o propósito de colocá-los à mostra segundo as funções didáticas ou políticas que lhes eram atribuídas. (NOGUEIRA, 2005, p. 220).

No entanto, a preocupação inicial de Mário era com um inventário da cultura brasileira (NOGUEIRA, 2005, p. 221). Essa cultura brasileira estava baseada numa ideia de nacionalidade, fruto dos ideais modernistas. Vale a pena, assim, tratar de alguns pontos relativos à nacionalidade brasileira e sua relação com a prática cultural nesse contexto, seguindo uma linha de raciocínio própria para tal.

A política cultural é, em essência, uma política pública e, como tal, é um conjunto de decisões práticas – burocráticas – e princípios filosóficos que guiam a ação do Estado. Essa política pública cultural é guiada por uma ideologia cultural e os órgãos de preservação atuam sob a tutela de um universo simbólico, que legitima uma memória coletiva e, desse modo, “a noção de patrimônio se consubstancia na capacidade evocativa de representar a nação a partir de determinados valores atribuídos aos bens culturais” (NOGUEIRA, 2005).

Hoje, mais do que outrora, se questiona a autoridade e legitimidade de qualquer grupo que seja para selecionar o que deve ou não ser preservado com o fim de definir o que é um bem cultural. Este questionamento surge da necessidade de refletir sobre a noção de valor atribuída aos patrimônios culturais entendidos como processo permanente de construção. (NOGUEIRA, 2005, p. 223).

Para a percepção da relação entre Estado, nação e cultura, vê-se que Bauer possui alguns conceitos próprios e traz algumas possíveis conclusões acerca da questão da

nacionalidade. O primeiro é o “caráter nacional” - características que distinguem uma nação de outra, sejam essas características físicas ou humanas. Em segundo lugar, e menos óbvia do que a primeira afirmação, é que “o caráter nacional é mutável”. Contudo, conclui que essa mutabilidade não exclui a ligação que cada nação tem com seus antepassados milenares.

A grande contradição desse caráter nacional, segundo Bauer, é que mesmo toda nação tendo um caráter nacional, esse caráter não é uma explicação suficiente para caracterizar uma determinada nacionalidade; é somente a enunciação do problema da nacionalidade. É no diagnóstico de como surgiu esse problema que Bauer traz uma historiografia do conceito de nação. Afinal, o que faz cada indivíduo se sentir pertencente a uma determinada nação?

Habermas e Bauer passam a concordar quando analisam possíveis respostas a essas perguntas. Ambos identificam o aparelho estatal como uma diferenciação na lida com a questão da nacionalidade. Primeiro, pelo seu caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que exerce função de controle legal sobre seus cidadãos, convive e é conivente com uma ordem monopolista que é o capitalismo, e mais: incentiva-o e tira vantagem de seus atos.

Em segundo lugar, em consonância com o capitalismo, o Estado propiciou a consolidação de direitos sociais como agentes reguladores necessários ao desenvolvimento nacional: a educação, o exército e a democracia. Bauer, por exemplo, afirma que “o efeito que a escola surtiu nas crianças e que o serviço militar surtiu nos jovens foi completado pelo efeito que teve a democracia nos homens adultos”. Essa associação de três aparelhos estatais com o sistema do capital fez com que a população fosse abarcada numa “comunidade cultural” (BAUER, p 51), já que todos, de certa forma, estavam sujeitos às mesmas influências, no objetivo conjunto de modernização da sociedade. Não é à toa que Habermas atribui o “sucesso” do Estado nacional a uma “combinação de burocracia e capitalismo”.

Os dois autores novamente concordam quando tratam das conseqüências dessa nova forma administrativa. A priori destacam a mudança de eixo no tratamento do que seja nacionalidade, de forma que, anteriormente à constituição dos Estados-nação, a nacionalidade era pensada em termos de história e língua comuns - “a nacionalidade moldada pela descendência” (HABERMAS, 2001, p. 298). Após seu surgimento, a nacionalidade passou a ser calcada, sobretudo, no direito legal de cidadania, dando a Habermas o pressuposto para moldar seus conceitos de nação política e nação pré-política.

Outra conseqüência atribuída ao surgimento do estado moderno está no abalo da questão do pertencimento, sendo a constituição de uma nacionalidade produto das classes mais abastadas, unidas por uma idéia de cultura superior. O mérito e o demérito do capitalismo foi o de criar uma sensação de rompimento de fronteiras, já que “o capitalismo

criou a democracia” (BAUER, 2001, p. 53). Mérito por tirar a sociedade do sistema de aldeias e criar novas relações através de suas novas tecnologias e outros recursos; demérito por todas as ideologias e explorações que surgiram da acumulação do capital que se conhece hoje.

Em decorrência desta nova forma de agir na sociedade, baseada no direito legal à cidadania, o conceito de pertença foi evoluindo e passou a ser encarado não só de forma legal, como também com significação política e cultural, como identificou Habermas. Otto Bauer definiu essa idéia de nação como uma “comunhão de destino”.

Por fim, os dois estudiosos tecem comentários sobre os efeitos da diversidade cultural que atingem um mesmo indivíduo, ou seja, diferentemente do direito à individualidade – um preceito universal – a nacionalidade se tornou, de certa forma, uma “escolha” pessoal. Habermas, por exemplo, afirma:

Esses dois traços refletem o significado ambíguo da 'nação': a nação voluntária dos cidadãos que geram a legitimação democrática, e a nação herdada ou atribuída daqueles que, havendo nascido nela, facilitam a integração social. (HABERMAS, 2001, p. 303).

Bauer vai ao encontro das idéias do autor supracitado:

No entanto, o efeito cultural de diversas culturas nacionais num mesmo indivíduo acontece apenas como fenômeno isolado, e não de massa. Mesmo a adoção maciça de elementos culturais estrangeiros nunca abole por completo o caráter nacional; quando muito reduz suas diferenças. É que os elementos estrangeiros nunca atuam nos indivíduos com a mesma força que a cultura original. Nunca são adotados sem alteração. No próprio processo de adoção, sofrem uma mudança e uma adaptação à cultura nacional existente. (BAUER, 2001, p. 61).

Habermas trata dos problemas decorrentes da constituição do Estado Moderno – guerras religiosas ou integração social, por exemplo – enquanto Bauer se ateu às características que levaram a essas constituições estatais: herança natural, transmissão oral dos bens culturais, língua uniforme, etc. Observa-se, porém, uma maior “solidez” no texto do primeiro autor, já que Otto Bauer, em certas passagens de seu texto, mostra um certo “aristocracismo” ao tratar da cultura popular, ao citar, por exemplo, que “a grande dor da classe trabalhadora é... ficar excluída do tesouro mais valioso de nossa cultura espiritual nacional” (BAUER, 2001, p. 53) e ainda mostrar certa oposição à pluralidade cultural, no intuito de solapar as especificidades locais, afirmando que “para nós, por outro lado, tais peculiaridades dentro da nação aparecem como um obstáculo à comunhão da cultura” (BAUER, 2001, p. 75), no que ele afirma ser uma “política cultural evolutiva”. Habermas (2001, p. 302), por outro lado, afirma:

É bem possível que a própria consciência nacional, que se cristaliza em torno de uma ascendência, língua e histórias comuns, seja sobretudo um artifício. Não

obstantes, ela projeta a nação como uma entidade imaginada que é cultivada e que, em contraste com a ordem artificial da lei implementada, apresenta-se como um dado rotineiro que não requer outra justificativa senão sua simples existência.

Essa vertente adotada por Bauer induz a certa preocupação no tratamento às questões do patrimônio, se for levada em conta nas práticas de inventário e registro de bens de natureza imaterial, por exemplo. Se a unificação de uma nação requer acabar com as peculiaridades locais, ou seja, com a pluralidade cultural dentro de um mesmo Estado-nação, como registrar bens que têm significações diversas para grupos sociais diversos? Se o patrimônio imaterial tem como principal vertente o respeito à diversidade cultural brasileira, transfigurando saberes pertencentes a determinados grupos em patrimônio de todo o país, como pode ser levantada a hipótese de acabar com isso?

Quando Bauer afirma que “uma vez que os valores nacionais não estão em poder do proletariado, a valorização nacional não é a valorização proletária” (BAUER, 2001, p. 71), vê-se que as políticas de patrimônio imaterial vieram para auxiliar na modificação da visão do papel do patrimônio enquanto constituição de uma nacionalidade. Ajuda, assim, na elaboração de uma nova abordagem que, ao invés de tornar distante da população o saber ou um produto material, procura expandir a cultura e incentivar a diversidade em níveis cada vez maiores que ultrapassam a barreira das classes sociais, da língua ou mesmo da materialidade.

No Brasil, em toda sua complexidade, tornou-se, ao longo do tempo, muito complicado estabelecer limites de preservação a partir do patrimônio histórico e artístico. Além disso, na preservação de bens culturais, não se deve priorizar determinado grupo social ou “imortalizar” o monumento de pedra e cal.

A visão dos primeiros agentes de preservação concentrou-se no combate à perda dos valores culturais nacionais, tendo como representação os monumentos de pedra e cal, símbolos do poder constituído.

No Brasil, a constituição de idéias de patrimônio carrega em bojo os pressupostos de uma autêntica tradição brasileira categorizada pelas idéias passado-futuro, de universalidade, e de nacional, de certa forma, a própria representação da cultura brasileira. Cabe salientar: esses pressupostos, além de servirem como dispositivo bastante eficaz na consecução do discurso sobre patrimônio, representam, num universo múltiplo, a constituição do político, do histórico, do artístico, etc. (NOGUEIRA, 2005, p. 228).

No país, a política pública cultural foi legitimada pelo projeto de cultura brasileira do modernismo marioandradiano e foi sendo posta em prática pelos técnicos do Iphan.

Para que a nação brasileira seja identificada, terá de considerar-se a obra da civilização realizada neste país. Somente a extensão territorial, com seus acidentados e

riquezas naturais, somada ao povo que a habita, não configuram de fato o Brasil, nem correspondem a sua realidade. Há que computar, também, na sua área imensa povoada e despovoada, as realizações subsistentes dos que a ocuparam e legaram às gerações atuais: a produção material e espiritual duradoura ocorrida do nordeste ao sul e de leste a oeste do país, constituindo as edificações urbanas e rurais, a literatura, a música, assim como tudo mais que ficou em nossas paragens, com traços de caráter nacional, do desenvolvimento histórico do povo brasileiro.

O acervo dessas produções da sucessão já longa de nossos predecessores é que, ligando os brasileiros de hoje às populações que os antecederam, originárias da própria terra ou providas de outros continentes, em verdade autêntica e afirma a existência do Brasil.

O que se denomina patrimônio histórico e artístico nacional representa parte muito relevante e expressiva do acervo aludido, por ser o espólio dos bens materiais móveis e imóveis aqui produzidos por nossos antepassados, com valor de obras de arte erudita e popular, ou vinculadas a personagens memoráveis da história do país. São documentos de identidade da nação brasileira. A subsistência deles é que comprova, melhor que qualquer outra coisa, nosso direito de propriedade sobre o território que habitamos.

Não há meio tão eficaz para inculcar-nos a convicção da unidade e da perenidade da pátria quanto um balanço, ainda que sumário, dos monumentos herdados de nossos maiores, ao longo de toda superfície do Brasil. (ANDRADE apud NOGUEIRA, 2005, p. 229 - 230).

A “fase heróica” da prática patrimonial no Brasil constituiu-se, assim, das ideias pautadas em dicotomias, sendo a principal delas a modernidade versus tradição. Em sua veia romântica, Mário de Andrade, ao contrário dessas práticas, quis dar uma veia totalizante à visão de patrimônio, como forma de encontrar uma solução para a crise cultural que o país vinha enfrentando nas décadas de 1920 e 1930.

Esse viés totalizante veio ao encontro do que Nogueira (2005) identificou como uma concepção de unidade cultural: diálogo entre cultura popular e cultura erudita, como forma de renovação permanente do campo da cultura. Foi nessa etapa que Mário aplicou seus esforços nos estudos de cultura popular e na denúncia do amadorismo das pesquisas folclóricas e, também, ampliou sua concepção de inventário. Essa fase, descrita no primeiro capítulo, pode, agora, ser retomada em alguns pontos como forma de articular as atuais concepções de patrimônio com o surgimento do “imaterial” e o primeiro momento em que essas concepções foram pensadas.

A Discoteca Pública, de 1935, organizada no período em que Mário esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, concentrou-se na coleta de manifestações culturais populares, focando-se na coleção de música nacional erudita e música popular, através da sistematização, classificação e ilustração da música nacional e da organização de atividades culturais para a divulgação do material. O escritor também pensava na criação do Museu da palavra, com discos, documentos, fixação de voz de homens importantes para o país, cantigas e instrumentos folclóricos brasileiros, “diretrizes que fundamentam a discoteca como

laboratório de brasilidade, espaço de preservação do patrimônio não-tangível” (NOGUEIRA, 2005, p. 266).

Esse material foi apresentado no I Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado pelo próprio Departamento em 1937. Além, também houve o curso de extensão universitária Etnografia e Folclore, em 1936, ministrado por Dina Lévi-Strauss, como já citado anteriormente.

Outro ponto importante deste curso foi a apresentação e consolidação de uma metodologia que é utilizada até hoje no processo de inventário de expressões culturais intangíveis. Dentre as várias recomendações, estava o uso do aparelho fotográfico como forma de criação do objeto inventariado. Com os avanços tecnológicos, o cinema se tornou uma possibilidade ainda melhor de registro de performances: “tradições, gestos, danças, sons e falas” (NOGUEIRA, 2005, p. 270), configurando novos usos para o material cinematográfico, principalmente pelo Estado, como forma de divulgação e preservação do patrimônio e da própria história do país.

Filmes históricos nascem de uma superprodução faustosa ou de um empenho intelectual e artístico exemplar e as duas categorias, tão discrepantes, têm função útil: a primeira fornece uma sucessão de cromos convencionais que correspondem, porém, a uma de nossas matrizes, a cultura cívica primária, enquanto a segunda suscita reflexão crítica a respeito do que fomos e somos. A autoridade pública encoraja uma com benevolência e recua vivamente diante da outra. (GOMES, 1996, p. 108).

Nessa época, também houve a fundação do Clube de Etnografia (1936), com o objetivo de divulgar e orientar estudos etnográficos. Era uma instituição privada, sem fins lucrativos, formada por sócios fundadores ou por indicação que aceitassem contribuir mensalmente de forma financeira. Alguns eram funcionários do Departamento de Cultura de São Paulo, outros eram apenas interessados e ainda havia catedráticos da Universidade de São Paulo – USP – e da Escola Livre de Sociologia e Política. Sua primeira diretoria teve Mário de Andrade como presidente e Dina Lévi-Strauss como primeira secretária. No mesmo período houve, ainda, a participação do Departamento no Congresso Internacional de Folclore de Paris, em 1937.

Entre 1937 e 1938, a RAM – Revista do Arquivo Municipal (SP) – publicou o “Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore”, boletim mensal com o objetivo de promover um viés científico ao estudo do povo e sua tradição e orientar o processo de coleta e sistematização de expressões culturais brasileiras.

Também expressa o papel de Mário na cooptação de intelectuais para o Estado, independentes de atuações em organismos estatais ou privados, mas que estivessem dispostos a contribuir para a fundamentação de uma nação já inscrita na realidade nacional. Posso afirmar, entretanto, diante do trânsito dos intelectuais por tais instituições a ausência de uma fronteira delimitada entre o público e o privado. (NOGUEIRA, 2005, p. 277).

A Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, além de uma metodologia de inventário proposta por Mário de Andrade, pode se considerada um marco no que diz respeito ao hoje considerado patrimônio imaterial. Além disso, Mário tornou-se a “figura-chave na articulação dos territórios científico, intelectual e político para o projeto de nacionalidade em curso” (NOGUEIRA, 2005, p. 259). Juntamente com a RAM, a Missão configurou-se num espaço de debate sobre a cultura popular para a intelectualidade da época.

As pesquisas que foram realizadas pela Missão estavam inseridas no âmbito do Departamento e complementavam o material que Mário havia iniciado nas viagens etnográficas de 1928 e 1929. O pesquisador ainda estabeleceu aspectos a serem coletados pelo chefe da expedição, Luís Saia, no caso de festas ou cerimônias:

- I – Datas fixas que se realizam. Épocas, se forem móveis.
- II – Providências, costumes, atos, pequenos elementos festivos preliminares, anteriores ao caso.
- III – Descrição circunstanciada de caso (textos e músicas, coreografia, instrumental, descrição)
- IV – local em que se realiza o caso – sempre ar-livre ou não?
- V – Elementos humanos, animais, vegetais e objetos que participam do caso e de sua realização.
- VI – Personagens com função individual, solista, especialista, ritual do caso – Sua ligação com as funções sociais dos indivíduos que são levados a encarnar esses personagens – Descrição dessas personagens – Suas funções.
- VII – Terminologia geral do caso.
- VIII – Notas e noções úteis para compreensão do caso. (Não há inversão de ordem. A descrição tomada antes leva o recolhedor e um conhecimento perfunctório do caso suficientemente hábil para controlar depois as falhas de memória das pessoas pesquisadas, quanto a enumeração de personagens, terminologia, etc). (ANDRADE apud NOGUEIRA, 2005, p. 291 e 292)

E Mário ainda completava suas anotações com pesquisas a serem realizadas:

- D) Relação completa de edifícios arquitetônicos de valor histórico ou artístico, anteriores a 1860;
 - a) Os monumentos podem ser Igrejas, conventos, capelas, cadeias, câmaras, casas-grandes em fazendas, jardins tanto públicos quanto particulares.
 - b) Pesquisar nos arquivos municipais e religiosos quaisquer dados relativos a essas construções, nomes relativos a essas construções, nomes de engenheiros, construtores, etc. etc.
 - c) Inventariar as possíveis obras-de-arte existentes nesses edifícios, imagens, pinturas murais, quadros, alfaias, móveis, etc.
 - d) Pesquisar no povo lendas, tradições históricas, superstições, milagres, etc. relativos a esses monumentos.
 - e) Ajuntar, se possível, fotos, desenhos e indicar bibliografia a respeito desses monumentos. (ANDRADE apud NOGUEIRA, 2005, p. 292 - 293).

Mário preocupava-se com a formação dos pesquisadores, fornecendo-lhes textos teóricos sobre investigação folclórica de autores estrangeiros. Oneyda Alvarenga, sua colaboradora, contribuiu fornecendo três modelos de fichas de catalogação: Ficha de Campanha, Ficha de Repertório e Ficha de Local.

As Fichas de Campanha continham os dados necessários da Discoteca; eram “fichários folclóricos”. As Fichas de Repertório informavam dados dos fonogramas e seus informantes e as Fichas de local, como o próprio nome diz, continham dados sobre os locais de coletas de dados.

A missão, tendo passado por inúmeros estados brasileiros, constituiu um acervo abrangente da brasilidade, constituindo-se, assim, de instrumento da memória nacional: lugares, festas, sons, danças, falas, costumes, saberes, religiosidades, gestos, enfim, manifestações de vida (NOGUEIRA, 2005, p. 319).

As fotografias coletadas – 1066 no total – refletiram não só as manifestações coletadas, mas o próprio processo de inventário, constituindo-se a memória da cultura popular e da própria Missão, “possibilitando ver e entender as condições sociais da produção da cultura” (NOGUEIRA, 2005, p. 320).

A proposta de Mário sempre foi um processo de inventário da cultura brasileira calcado em um estudo científico e de registro multimídia da cultura, consolidando sua visão sobre a importância das práticas preservacionistas no âmbito do patrimônio não tangível – patrimônio este em constante recriação.

Se na primeira década a busca das raízes brasileiras fundamenta a ideologia estética de construção de uma arte nacional, situando-se a necessidade de inventariar a cultura; na segunda, revestida de uma dimensão política institucional, status de bem cultural atribuído aos testemunhos de determinados atores e de determinado espaço/tempo justifica a necessidade de um inventário com método etnográfico financiado pelo poder público paulista. (NOGUEIRA, 2005, p. 324).

Alguns anos mais tarde, após a morte de Mário, de 1947 a 1964, houve uma movimentação dos intelectuais brasileiros com o objetivo de promover ações e políticas voltadas para a proteção do folclore conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro – MFB – mais uma vez tratando do tema não apenas como objeto de estudo, mas, também, como definição da identidade nacional (OLIVEIRA, 2010).

Com o objetivo de valorizar a cultura popular e construir uma ampla rede de folcloristas para a promoção do estudo do folclore, a CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – instalou-se, em 1958, como instituição vinculada ao então Ministério de Educação e Cultura, fruto das discussões e ações do MFB. Juscelino Kubitschek, então

presidente do país, criou a Campanha, mas não destinou verbas que possibilitassem sua manutenção, já que seus objetivos de promover o folclore não estavam em consonância com os planos do governo federal de progresso de 50 anos em cinco. O folclore, nesse momento político, não era prioridade.

Mozart de Araújo, primeiro diretor-executivo, foi logo substituído, em 1961, por Edison Carneiro, antes atuante no MFB, que estabeleceu um plano de trabalho articulado com os ideias do Movimento. Apesar das dificuldades financeiras, Carneiro teve uma gestão bastante frutífera.

Em 1964, ano do início do regime militar no país, Carneiro, que era militante do Partido Comunista Brasileiro, foi afastado do cargo. Renato Almeida, nesta etapa, assumiu o cargo e tentava usar de sua influência para a continuidade da Campanha. Assim, o foco foi direcionado à criação de museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação que, mesmo estando nos objetivos primeiros da CDFB, não tinham sido colocados em prática.

Mesmo tendo passado por diversas diretorias, utilizadas, muitas vezes, como estratégia política, a CDFB conseguiu deixar alguns importantes legados. Primeiro, houve a instituição do Dia do Folclore, com o Decreto n. 56.747 de 17/08/1965, que até hoje alcança abrangência, visto o número de escolas e instituições que celebram a data de 22 de agosto ou até mesmo dedicam semanas ou o mês inteiro de agosto ao folclore.

Em segundo lugar, a Campanha conseguiu a mobilização necessária para a implementação de inúmeros museus, principalmente no período entre 1965 a 1969. Foi assim que a CDFB firmou acordo com o Museu Histórico Nacional – MNH – para a criação do Museu de Folclore Edison Carneiro, que inicialmente consistia de uma seção em algumas salas do Museu da República, quando o Palácio do Catete deixou de ser a sede do governo federal. A inauguração, em 1968, no dia dedicado ao folclore, marcou a questão da memória da cultura popular, como reação ao risco da perda e do apagamento de importantes expressões culturais brasileiras.

A instalação de tantos museus constituiu a rede de memória do folclore. Essa rede tinha um projeto maior do que servir como instrumento do Estado, assumindo a missão da divulgação do folclore, da afirmação da nacionalidade brasileira e da confirmação do campo da cultura popular como objeto de estudo científico, tendo como método principal o etnográfico.

Segundo levantamento feito por Oliveira (2010), de 1954 a 1976 foram criados quarenta e quatro museus de folclore pelo país com o apoio e supervisão da CDFB, sendo

utilizados como ferramenta na manutenção do folclore como campo de estudos pelos folcloristas.

Nessa etapa, viu-se um movimento que saiu da noção de inventário em direção à criação de museus e folclore como lócus de memória e instrumento político por parte de folcloristas. Por outro lado, essa veia política foi bem aproveitada pelo regime militar, que a utilizou como construção de uma identidade nacional projetada para o futuro, expressando as vontades e versões históricas formuladas pelo poder instituído nesse período.

No entanto, a partir da década de 1970, o cenário pareceu mudar, pelo menos por parte dos estudiosos e técnicos da cultura, passando a fazer parte das discussões a noção de “referências culturais”. Passou-se a dar ênfase na lida com a dimensão social da escolha do que deveria ser preservado: afinal, quem teria legitimidade para selecionar aquilo que deveria ser preservado? Que interesses ou grupos deveriam decidir ou influenciar a prática de preservação? Nesse momento, colocava-se em xeque o próprio papel do técnico que atuava nas políticas de preservação.

Mas o que eram, e são, as referências culturais? A expressão vem sendo atribuída como base de uma concepção antropológica de cultura, enfatizando a diversidade da produção material e os valores que são atribuídos por sujeitos e grupos a bens e práticas culturais. Assim, os aportes materiais e as práticas culturais só podem ser considerados como referências culturais se forem valorizados como marcas de distinção entre sujeitos definidos (FONSECA, 2003, p. 86).

Referências culturais não se constituem, portanto, em objetos considerados em si mesmos, intrinsecamente valiosos, nem apreender referências significa apenas armazenar bens ou informações. Ao identificarem determinados elementos como particularmente significativos, os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva, q que cada membro do grupo de algum modo se identifica. (FONSECA, 2003, p. 87).

O patrimônio imaterial, seguindo essa vertente, ganhou destaque nas discussões das políticas públicas em termos de preservação por conta das interações sociais intensas que adviriam do processo globalizador, criando essas “referências culturais” das quais nos fala Arantes (2001, p. 133):

As referências culturais são encontradas e esquecidas, elaboradas, empobrecidas e reinventadas numa complexa dinâmica que tem como pano de fundo o fluxo e os rearranjos estruturais que põem em movimento a história social. Assim, esta abordagem deve focalizar os atores sociais e suas práticas, assim como as configurações espaço-temporais produzidas pela vida cotidiana e ritual, valorizando os aspectos dinâmicos da realidade e a história.

Foi no bojo dessa discussão que o Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC – foi criado, como forma de descrever e analisar a dinâmica cultural do país, colocando em

prática uma nova forma de atuar na política de preservação da cultura. Dessa forma, a ideia era abordar os contextos e bens que o Sphan não abordava, por serem distintos dos critérios atribuídos ao tombamento.

Apesar de ser desenvolvido com o apoio de um governo autoritário, o Centro encontrou receptividade junto a diversos setores sociais, principalmente porque se propunha a estudar a cultura sob os pontos de vista da produção, circulação e consumo e na sua relação com o sócio-econômico. A ideia era que os grupos sociais que produziam os bens recebessem os resultados das pesquisas e, depois de algum tempo, passassem a colaborar com os pesquisadores. No entanto, esse preceito ficou no papel e os resultados dos trabalhos ficaram esquecidos nos arquivos (FONSECA, 2003, p. 90).

Porém, as informações colhidas acabaram servindo de subsídio para projetos de incentivo, fazendo com que as referências fomentassem as práticas culturais e as reorientassem para o mercado de bens artesanais, criando um universo simbólico que aliasse a defesa de produtos e práticas “autênticos” à alimentação do turismo.

Se, por um lado, houve, por parte de estudiosos e técnicos, certo abandono de seus próprios sistemas de valoração para o alcance da manutenção da cultura popular, por outro lado, a noção de referência aliada ao desenvolvimento econômico provocou a aproximação dos sujeitos detentores dos saberes tradicionais à dinâmica da produção, circulação e consumo de bens culturais, prática que dura até hoje e se intensifica cada vez mais.

Em 1979, o CNRC foi incorporado à Fundação Pró-Memória, firmando outras parcerias entre instituições governamentais para a maior participação da sociedade nas práticas de preservação.

Na década de 1980, a configuração foi sendo modificada, fruto de uma maior aproximação de suas linhas conceituais com a área de Antropologia. O folclore passa a ser encarado como um campo de estudos, voltando-se para os saberes, expressões e modos de vida dos vários grupos culturais que formam a sociedade brasileira – encarados como estando em constante transformação. O conceito de **manutenção e recriação das tradições** coloca o conhecimento popular não como algo estático, mas que tem como característica principal a dinâmica decorrente das mudanças da sociedade, já que “o tradicional não é resíduo do passado”⁶. E, paralelo a essa trajetória, a CDFB passou, em 1976, a Instituto Nacional do Folclore, dando início à consolidação de um novo viés para a cultura.

⁶ Sobre essa questão, ver VIANNA, Letícia C. R. Dinâmica e preservação das culturas populares: experiências de políticas no Brasil. Revista Tempo Brasileiro, RJ - 147: 93/100, out/dez, 2001.

As reflexões sobre a referência cultura e a releitura do anteprojeto de Mário de Andrade e de sua atuação no Departamento de Cultura de São Paulo serviram de base para o artigo 216 da Constituição Federal de 1988, ampliando, sob a forma de lei, a noção de patrimônio cultural, instituindo-o nas vertentes material e imaterial.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológica;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, art. 216)

A definição da Unesco também deixa muito claro o múltiplo papel que o patrimônio tem, afirmando que o Patrimônio Cultural Imaterial define-se como “as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”⁷.

Na década de 1990, o Instituto Nacional de Folclore passou a Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – Cnfcop – e, em 2003, passou a ser integrante do Iphan, colocando em prática as novas políticas de patrimônio que surgiram, voltadas ao patrimônio denominado imaterial.

O patrimônio cultural imaterial, como o próprio nome diz, trata das imaterialidades da prática cultural: aspectos que ultrapassam a visão do monumento, da restauração ou conservação técnica, mas dizem respeito às práticas sociais que permeiam a cultura – a parte simbólica da cultura (FONSECA, 2001). Assim, como afirma Sant'Anna:

Estamos então tratando de bens culturais de um tipo especial, isto é, de processos ou de bens 'vivos', cujo principal repositório é a mente, e cujo principal veículo é o corpo humano. Processos cuja existência depende diretamente dos indivíduos, grupos ou comunidades que são seus detentores ou portadores – e, com isso, qualquer possibilidade de fruição, de acesso ou de uso. A salvaguarda nesse campo deve estar mais orientada para a valorização do ser humano e para o registro do seu saber do que para a preservação ou valorização de objetos e produtos. (SANT'ANNA, 2005, p. 07).

Enquanto política federal, o decreto nº 3.551, de 2000 veio reforçar a urgência em dar mais atenção ao patrimônio imaterial nas políticas públicas em patrimônio, instituindo o registro de expressões culturais de relevância para a cultura brasileira: Livro de Registro dos

⁷ Citação do site www.iphan.gov.br.

Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares, deixando, ainda, a possibilidade para que outros livros sejam abertos caso haja necessidade.

Nessa perspectiva, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI – criado com o decreto, veio criar canais de comunicação entre a sociedade com as políticas públicas em patrimônio, no sentido de dar voz às demandas suscitadas pelos grupos envolvidos, mobilizando todos os segmentos sociais para a importância de um trabalho efetivo de pesquisa, documentação, apoio e reconhecimento dos saberes diversos da sociedade brasileira, não só por parte dos técnicos do Iphan como também pelas comunidades, na visão antropológica de cultura: características que marcam a singularidade de cada coletividade.

Os planos de salvaguarda, de acordo com os documentos oficiais do governo federal, surgem como forma de apresentar solução face aos questionamentos da pós-modernidade em relação ao patrimônio cultural imaterial e articular as demandas diversas das comunidades detentoras de saberes e a sociedade em geral, partindo de um processo que reúne difusão e fomento desses saberes.

O INRC tem como característica principal a descrição detalhada de um bem cultural, permitindo que a sociedade possa conhecer e compreender todos os processos que permeiam uma manifestação, desde sua criação até sua transmissão; seus problemas e as demandas dos grupos envolvidos. O próprio Iphan disponibiliza equipes para a formação de pessoas que desejam inventariar alguma manifestação cultural. Nesse processo também se percebe um viés educativo, no treinamento de pessoal e na própria divulgação e fomento dessa política.

Uma vez inventariada, a manifestação pode ser registrada como bem cultural brasileiro, como reconhecimento de parte significativa da cultura brasileira. Após essa fase, entram em questão o apoio e o fomento à continuidade dessas expressões culturais – a Salvaguarda.

Dessa forma, os planos de salvaguarda são o reflexo e a consequência de uma política pautada no que promete ser uma forma de diálogo entre aqueles que praticam determinado saber popular, a sociedade e a instituição governamental. Assim como as ações anteriores, traçadas nesse pequeno histórico, vão mobilizar as comunidades por meio da disseminação de suas práticas, e incentivá-las na apropriação dessas políticas de proteção.

O Cnfcop é, hoje, referência no tratamento do saber popular. Junto ao Iphan, reforça a importância da documentação, guarda e difusão do patrimônio nacional. Nas ações de pesquisa, por exemplo, o Centro mantém diversos projetos: o PACA – Programa de Apoio a Comunidades Artesanais, criado em 1998 e de atuação em diversos estados, que promove a

auto-sustentação de comunidades com atividades artesanais em vias de extinção ou descaracterização, através da pesquisa e documentação desses saberes e investimentos visando à melhoria da produção e comercialização desses produtos, bem como sua difusão.

A Sala do Artista Popular – SAP – é também um programa permanente que promove exposições com vendas de comunidades artesanais tradicionais. Há a divulgação e produção de catálogos etnográficos a partir de pesquisas de campo.

No âmbito do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, o Centro criou o projeto “Celebrações e Saberes da Cultura Popular”, que, no período de 2001 a 2006, inventariou algumas expressões brasileiras como forma de testar o recente instrumento INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais. Posteriormente, com base em experiências anteriores, traçou uma linha de ação visando ao acompanhamento de Planos de Salvaguarda sob a perspectiva da natureza antropológica de um bem cultural: a tríade material-humano-simbólico.

Nessa vertente, houve a intenção de testar a metodologia – o INRC – repensar algumas questões, sugerir novas abordagens e reelaborar fichas do inventário, por exemplo. Nesse sentido, houve a definição de linhas de atuação: diferentes celebrações relacionadas ao complexo do boi, os diferentes modos de fazer relacionados ao artesanato de barro, as diferentes formas de expressão e modos de fazer relacionados à musicalidade das violas e percussões e diferentes modos de fazer relacionados aos sistemas culinários a partir dos elementos farinha de mandioca e feijão.

Alguns, como modo de fazer viola-de-cocho, Jongo no Sudeste e ofício das baianas de acarajé, foram registrados como bens culturais brasileiros nos livros do Patrimônio imaterial do Iphan. Ainda seguindo essa metodologia o Centro apóia a salvaguarda desses bens articulando discussões com os órgãos e comunidades detentoras envolvidas para o fortalecimento e continuidade dessas expressões de forma sustentável, bem como auxiliando na sua difusão e fomento.

CONCLUSÃO

Essas considerações finais não dissertarão sobre o que já foi escrito. Não falarão sobre o papel que Mário de Andrade teve na formulação da política pública de proteção do patrimônio cultural. E também não abordarão os ideais nacionalistas do Movimento Modernista.

Tecer comentários sobre o já escrito é repetir o que já foi justificado na pesquisa e até mesmo entendido pelo leitor. As dúvidas sempre surgem, porque uma pesquisa nunca é um fim em si mesmo. Pretende-se, assim, aproveitar este espaço para tecer alguns comentários sobre o que tem sido feito com a política pública de proteção do patrimônio cultural brasileiro, dialogando com alguns pontos cruciais do trabalho para que outros, futuramente, tratem da temática.

Em primeiro lugar, é extremamente importante saber de onde veio a política pública de proteção do patrimônio, para saber que rumos essa política pode tomar. O papel das instituições que colocam essa proteção em prática tem se reduzido à mera burocracia e a sociedade desconhece os órgãos de preservação e muito menos reconhece os critérios para que seu patrimônio possa ser preservado.

Nessa vertente, pode-se utilizar o conceito de Gonçalves (2002) denominado “retórica da perda”, ou seja, o distanciamento de bens culturais no tempo e no espaço, tornando-os objetos de desejo ou em objetos autênticos da cultura brasileira.

O discurso do patrimônio sempre foi, assim, o discurso da destruição; discurso esse que, ao mesmo tempo em que se opõe à destruição do patrimônio, também a produz. Os objetos, monumentos ou mesmo práticas destruídos são imaginados como uma unidade que conta a história do país e reflete uma identidade que se tem uma e coerente.

Essa prática vem reinando no Brasil desde a criação do Sphan. Um desejo contínuo de autenticidade que resgata objetos, práticas e monumentos há muito tempo deixados pela sociedade; autenticidade esta que descende do próprio sentimento de perda.

Mas quem perde e quem ganha quando se trata de patrimônio? Na realidade, ninguém. O patrimônio tornou-se, como identifica Gonçalves (2002) em uma alegoria que justifica uma determinada visão de nação – uma determinada ideia de como a nação deveria ser. Reconta-se a história baseada em um patrimônio que só é patrimônio para alguns.

Nessa questão, a pergunta principal sempre foi: quem pode dizer o que é ou não patrimonializável? Colocando o conceito de referências culturais a parte, o processo de

proteção do patrimônio cultural no Brasil tem sido deixado nas mãos de alguns intelectuais – e, hoje, nas mãos de meros técnicos. De um lado, alguns pensam na busca pela brasilidade; de outro, pensam a cultura nacional como parte de um patrimônio universal.

A busca pela brasilidade se faz, assim, interminável. Não há consenso sobre o patrimônio que vá refletir essa brasilidade e não há consenso sobre as expressões e materiais que deveriam representar o Brasil no contexto universal.

Do ponto de vista prático, a forma como o Iphan foi estabelecido, desde sua época como Sphan, tentando dar conta das especificidades locais, atuando junto a estados e municípios, acabou resultando num desequilíbrio entre o local, o nacional e o global, tendo em vista que o patrimônio, além de todos os problemas que enfrenta em relação á busca da brasilidade, ainda é utilizado como estratégias política em esferas estaduais e municipais.

Ainda há outras dificuldades atuais para a atuação na área de patrimônio, identificadas por Santos (2001). A primeira delas é a descontinuidade administrativa em termos municipais, o que leva a uma desconcentração do papel do Iphan, levando-o a interferir somente em termos burocráticos.

Esse primeiro problema leva a uma segunda constatação, que é a inexistência de políticas culturais locais, o que renega a cultura popular a nichos turísticos. Nesse sentido, muitos municípios criam simulacros de sua história ou simulacros de identidade de grupos culturais em nome do turismo, negando o caráter dinâmico da cultura (SANTOS, 2001).

Por outro lado, em outras localidades, há o forte jogo de interesses imobiliários e a conseqüente negação de uma história e do passado em nome de uma noção de progresso que é associada à “verticalização e a instauração de processos de renovação contínua das cidades sobre elas mesmas” (SANTOS, 2001, p. 45).

Duas categorias analíticas abordadas por Fausto, no prefácio do livro “Economia Selvagem”, de Cesar Gordon, são aquelas que distinguem os regimes de reprodução social em “centrífugos” (voltados para apropriação do que vem do exterior – uma espécie de antropofagia) e “centrípetos” (transmissão interna de simbologias).

Assim pode ser resumida a trama complexa que envolve o patrimônio. Do mesmo modo que alguns grupos sociais veem a necessidade de se apropriarem de estruturas das políticas públicas, também apontam a necessidade de se articularem em seus próprios valores e demandas, criando, por si mesmos, critérios do que é passível de patrimonialização.

A nova relação das comunidades com o Estado e as próprias mudanças sociais ocorridas ao longo do século XX fizeram surgir a necessidade de uma aproximação da

sociedade com a política de proteção de patrimônio, com a intenção de se criar novos critérios que abrangessem realmente as demandas dos grupos sócio-culturais.

Nesse duplo caráter não tenho como deixar de apontar a necessidade dessa articulação entre a sociedade e a constituição de um público que se apropria e ao mesmo tempo elege esse patrimônio. Muito mais que garantir o acesso das comunidades aos bens já registrados ou tombados, urge a necessidade de formar profissionais melhor informados e mais articulados sobre o que os diversos grupos vêm produzindo e do que eles vêm se apropriando, respeitando as suas referências culturais. Cavaliere, citando Dewey, afirma que:

educar é tecer relações entre os indivíduos e a cultura que os envolve, de forma que se tornem capazes de distinguir situações, nessa cultura específica, que estão a exigir mudanças; é também torná-los capazes de agir para a realização dessas mudanças. **Para o autor, toda prática social que seja vitalmente compartilhada é, por sua natureza, educativa.** Só quando padronizada e rotinizada é que perde seu valor educativo. **São experiências partilhadas ou conjuntas que adquirem real significação** (grifo nosso). (CAVALIERE, 2007, p. 1022).

Assim, mais um desafio vem ao encontro dos órgãos de preservação: tornam-se responsáveis, também, pela conscientização e formação de profissionais, por meio das experiências compartilhadas nesse tecido de relações.

É necessário, então, que se criem mecanismos de relação entre a educação e a cultura. Se no início do século passado a educação era interligada à cultura, ambas as áreas abordadas nos projetos do antigo Ministério de Educação e Saúde Pública, hoje a situação se mostra bem diferente, com o distanciamento dessas duas esferas públicas.

Desse modo, penso que, ao invés de serem criados cada vez mais leis e projetos que entupam o currículo escolar de novos assuntos, seria de bom tom que essas referências culturais estivessem permeando todo o currículo, pois são elas que dão forma a tudo o que fazemos no ambiente escolar e fora dele. Daí a necessidade de formação e interação:

A participação comunitária não se resume à incorporação pura e simples do saber que circula na comunidade através de um ou outro de seus 'sábios'. O contexto cultural não paira sobre ou circunda a escola: ele está nela, na medida em que se considerem a vivência e os valores, as condições econômicas e sociais, os saberes de todos aqueles que dela participam. (BRANDÃO, 1996, p. 14).

Essa produção de sentidos produz novos problemas. Problemas não no sentido ordinário da palavra, como passagem de um estado negativo de ignorância para um positivo de conhecimento, mas de tornar os problemas contemporâneos referências metodológicas que acompanham determinado processo – no nosso caso, de uso da cidade. Os desejos contemporâneos inventam novas tradições, fazem surgir novos *habitus* que serão mediados

por novos grupos e que permitirão que cada vez mais grupos sejam os produtores e guardiões de suas memórias. Como essas leis de patrimônio serão encaradas na pós-modernidade? Agora que a interação com a cidade a transforma em patrimônio de todos, mas que possibilita usos distintos, pode-se ainda falar em valor nacional? Que perfil os profissionais que lidam com a questão do patrimônio cultural precisarão ter?

As dificuldades enfrentadas pelos diversos grupos sócio-culturais, remetendo à articulação entre o antigo e o moderno, entre a formalidade e a informalidade, bem como os aspectos da mídia, do uso político e da falta de informação, são pontos interessantes de serem abordados, pois lidam com a questão da identidade, que permeia toda a prática do Iphan e do próprio Ministério da Cultura.

Assim, venho percebendo, longe de ter uma opinião cristalizada ou uma tese formulada, que o conceito de identidade comumente utilizado na formulação de projetos culturais na esfera pública não consegue dar conta da gama de contradições e diversidades internas desses grupos formadores da chamada cultura brasileira. Por isso, prefiro utilizar aqui o conceito de Félix Guattari de subjetividade, que dá conta dos “modos singulares de ocupar lugares socialmente marcados”⁸.

Esse conceito me permitiu chegar à conclusão de que os grupos não precisam criar simulacros de expressões culturais outrora praticadas ou, até, darem o mesmo sentido de outrora a monumentos protegidos, ou seja, podem dar vazão a suas outras formas de ver o mundo, ouvindo outras músicas e tendo outras práticas culturais, que se refletem em suas demandas de acesso a bens culturais, como cinema, teatro, concertos musicais. Esse “devir” pode conviver com a transitoriedade, o desprendimento, na cooperação e nas experimentações – um processo contínuo de aprendizado da própria cultura, articulados com novos elementos que eles agregam a sua prática cultural.

Quando vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos como um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social; nós a vivemos com representações de modos de produção totalmente serializados. No entanto, nós vamos viver e morrer numa relação totalmente singular desse cruzamento [...] Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. (GUATTARI ; ROLNIK, 1986, p. 69).

Para Miranda (2005), o conceito de identidade referencia um quadro, individual ou coletivo, que se quer permanente, que se traduz em tornar estática determinada representação

⁸ Agradeço imensamente à professora Sílvia Pimenta, da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ, que, em suas aulas, me auxiliou a aprofundar o conceito de subjetividade e me fez entender, em uma frase, o que vinha estudando há anos.

social – filiação, referencia cultural, profissão; torná-la como única, solapando as tantas outras diferentes maneiras que o sujeito ou grupo tem de se relacionar com a sociedade mais ampla:

A subjetividade de um indivíduo diz respeito menos à identidade e mais à singularidade, isto é, a possibilidade de viver a existência de forma única, no entrecruzamento de diversos vetores de subjetivação. Por outro lado, a singularidade não está circunscrita somente ao indivíduo, mas há singularizações presentes nos grupos ou em instituições. (MIRANDA, 2005, p. 38).

O interessante na prática de proteção do patrimônio é que as comunidades detentoras de saberes ou os monumentos selecionados, por exemplo, possam surgir da necessidade da sociedade se articular com sua história e, também, de maneira interna. Que essas expressões e monumentos possam ser vistos como parte de um processo interno de valorização por parte da sociedade como um todo, e não só como selecionados por técnicos, “juízes do patrimônio”.

Na sociedade atual, em que os meios tecnológicos unem os indivíduos em direção a um objetivo comum, vejo que o conceito de comunidade pode ser substituído pelo conceito de “rede social”, tal qual identificou Rogério da Costa em seu artigo “Por um novo conceito de comunidade”.

Nesse artigo, o professor coloca que há certo saudosismo em se tratando das comunidades, principalmente daquelas de cunho tradicional, como se a modernidade fosse capaz, num processo unilateral, de solapar as relações e transformar grupos cooperativos em soma de indivíduos egoístas.

Solidariedade, vizinhança e parentesco, ele diz, são apenas parte dos valores que a modernidade tecnológica pode trazer (ou manter) na sociedade. As redes sociais podem beneficiar, e muito, a sociedade de maneira geral e, principalmente, no que diz respeito à educação, na esfera da formação de público. Se, no início do processo de salvaguarda, por exemplo, o auxílio e a formação providos pelo Estado são extremamente relevantes para os grupos que detêm algum saber patrimonializável, futuramente sua rede social só poderá ser plena quando alcançarem sua autonomia e puderem se comunicar com outros indivíduos, que fazem parte de seu grupo ou não, sem um elemento regulador, em que poderiam ultrapassar a esfera do capital físico e humano e encontrar o capital social, com respeito e confiança mútuos. O professor ainda cita Deleuze, quando lembra justamente que as teorias que lidam com o assunto podem

nos apresentar uma imagem abstrata e falsa da sociedade, de definir a sociedade de modo apenas negativo, de ver nela um conjunto de limitações dos egoísmos e dos interesses, ao invés de compreendê-la como um sistema positivo de empreendimentos inventados (COSTA, 2005, p. 07).

Como forma de auxiliar os técnicos dos órgãos de preservação, a História Oral mantém-se no centro das discussões sobre a metodologia de pesquisa de várias disciplinas atualmente, principalmente pelo seu caráter único de aproximar certos processos culturais inerentes à vida humana: “o processo de comunicação, o desenvolvimento da linguagem, a criação de uma parte muito importante da cultura e da esfera simbólica humanas”. (LOZANO, 2006, p. 15).

Por ser um aspecto tão presente e, de certa forma, tão controverso, da vida humana, a oralidade requer um tratamento diferenciado e cuidadoso; e é exatamente por isso que não é só um aspecto presente na História, mas em outras disciplinas que articulam saberes essencialmente humanos: a oralidade é utilizada por todos os grupos sociais, contemporâneos ou não, que articulam seus interesses de formas diferentes e constroem sua memória ou seu “acontecer histórico”, ou ainda pode ser utilizada como “defesa” de certas instituições ou governos.

Sendo utilizada de formas distintas, por grupos diferentes, há uma diferenciação em cada uso desse recurso. A cada crítica ou complementação que se faz ao artifício da História Oral, percebe-se o contato da história com a Antropologia, a Sociologia e a Psicologia, por exemplo, na interpretação de dados e na busca de outras fontes que ratifiquem ou retifiquem os testemunhos dados.

Desta forma, a História Oral pode dialogar com diversas áreas do conhecimento. Em relação às práticas culturais, a História Oral é uma ótima metodologia na interpretação e reflexão sobre as práticas culturais. Dúvidas à parte quanto à sua aplicação, a História Oral pode se tornar cada vez mais presente nas práticas em patrimônio na medida em que propõe uma interligação de diversas áreas que em princípio não se vêem tendo muito em comum. Assim, essa metodologia pode, além de incitar a reflexão crítica do fazer histórico, provocar o diálogo.

A autora Danièle Voldman (2006) apresenta a História Oral como “método que consiste em utilizar palavras gravadas”. Assim, apesar das diferentes finalidades ou modos de registro, qualquer material produzido com esse recurso será por ela designado “fonte oral”. A pesquisadora, nesse sentido, fixa seus comentários acerca dessa metodologia, definindo-a como conjunto de “relatos de vida, entrevistas e depoimentos”, que “supõem um mesmo estilo de pesquisa e de método”.

Tendo em vista esses pressupostos, a “construção do testemunho” se dá de três formas: a coleta que visa à organização de arquivos; o testemunho que visa à constituição da

historicidade de um determinado grupo social; e o depoimento como instrumento de utilização imediata em determinada pesquisa.

O segundo caso é definido pela utilização das fontes como forma de traçar a historiografia de determinado grupo social, instituição ou mesmo indivíduo e é o que servirá como metodologia para o trabalho. A autora afirma que é um tipo misto de fonte oral, pois ao mesmo tempo em que constitui arquivos para a posteridade visa à utilização de caráter contínuo por quaisquer motivos. Voldman cita diversos exemplos de uso dessa forma de construção de testemunho, como nos casos de indivíduos que pedem que nada seja divulgado antes de sua morte, ou ainda de empresas que utilizam depoimentos de clientes como forma de propaganda. Assim, a fonte oral torna-se importante e necessária na documentação da historiografia tanto dos técnicos do Iphan quanto dos grupos sócio-culturais que compõem a cultura brasileira e que fazem uso de seu patrimônio.

De qualquer forma, não há garantias ao se analisar um processo tão atual que vem atingindo a sociedade – a reflexão sobre uma nova forma de patrimonializar – e, por conseguinte, analisar os grupos detentores de saberes participantes dessa política ou que vêm num monumento um símbolo de sua história. Também é difícil não pensar na face oposta da moeda, quando o raciocínio pode ser que a sociedade seja capaz de digerir todas as mudanças que vêm acontecendo com o crescimento do papel das referências culturais e o que acontece no bojo do próprio processo de inventário ou de tombamento. Como Fausto bem escreve, “o problema é que jamais se sabe de antemão quais os limites de uma transformação” (FAUSTO; GORDON, 2006, p. 30).

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaína (Coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, G. (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 07 – 22.
- ANDRADE, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993.
- _____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: J. Olimpio, 1982.
- _____. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, 1936. *Revista do Patrimônio*, Brasília, n. 30, p. 271 – 287, 2002.
- _____. A capela de Santo Antonio. *Revista do Patrimônio*, Rio Janeiro, n. 01, p. 110-128, 1937.
- _____. *Cartas a Murilo Miranda – 1934*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto: 1924/1936*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Edusp-IEB, 2000.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- _____. *Enciclopédia Brasileira*. São Paulo: Loyola-Edusp, 1993.
- _____. *Mário de Andrade – Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *O artista e o artesão: o baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. O movimento modernista, 1942. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Brasil 1920 – 1950: da antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 475 - 483.
- _____. *O turista aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário. *Pesquisas sobre cada caso de festa, cerimônia, bailado, dança*. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga: Missão de Pesquisas Folclóricas, Sociedade de Etnografia e Folclore e Discoteca Pública Municipal (1935 – 1938). Centro Cultural São Paulo (doc 17) apud NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Fapesp, 2005.

_____. *Recortes Mário de Andrade, pasta*. São Paulo: IEB/USP, 1921, 1926, 1936. apud NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. *Jornal Síntese*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1936 apud NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Fapesp, 2005.

ANDRADE, Rodrigo Melo de Franco. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987 apud NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Fapesp, 2005.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan/jun. 2005.

ARANTES, Antonio. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n 147, p. 129-139, out./dez. 2001.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Modernismo e Modernismos: as controvérsias de quixotes*. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 21 abr.2008.

AZEVEDO, Cristina Maria do Amaral; MOREIRA, Teresa Cristina. A proteção dos conhecimentos tradicionais associados: desafios a enfrentar. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: "Patrimônio Imaterial e Biodiversidade"*, Brasília, DF, n. 32, p. 45 – 61, 2005.

BAUER, Otto. A nação. In: BALAKRISHNAN, G. (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 45-83.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, ENECULT, 8. , 2007, Salvador, BA. *Anais...* Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2007, p. 01-20.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O difícil espelho: limites e possibilidades de uma experiência de cultura e educação*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Vocaçào de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 39, n. 138, p. 715-746, set./dez. 2009.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado, 1988.

BRASIL. Decreto nº. 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza imaterial que constituem Patrimônios Culturais brasileiros, cria o Programa Nacional do Patrimônio imaterial de da outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 7 ago. 2000. Secção1, p.2.

CARVALHO, Luciana; PACHECO, Gustavo. Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do inventário nacional de referências culturais. In: FONSECA, Cecília Londres (Org.). *Encontros e Estudos 5 – Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, críticas, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 25 - 34.

CAVALIERE, A. M. Tempo de escola e qualidade na educação pública. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 28, n. 100, p. 1015-1035, out. 2007. Especial.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Cecília Londres. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília, DF: Unesco, 2008.

COSTA, Marli Lopes da; CASTRO, Ricardo Vieiralves de. Patrimônio Imaterial Nacional: preservando memórias ou construindo histórias? *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 13, n. 2, p. 125-131, 2008.

COSTA, Rogério da. Por um novo conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva. *Revista Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, SP, v.9, n. 17, p. 235-248, mar./ago. 2005.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Introdução. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: “Patrimônio Imaterial e Biodiversidade”*, Brasília, DF, n. 32, p. 15-27, 2005.

DODEBEI, Vera. Memória, circunstância e movimento. In: GONDAR, Jô. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 43 – 54.

FABRIS, Annateresa. A Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 67 – 88.

FARIAS, Edson. (Re) tradicionalização ou (re)significação de tradições? In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et.al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, 2004. p. 146 - 156.

FAUSTO, Carlos ; GORDON, César. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngokrê*. São Paulo: UNESP: ISA; Rio de Janeiro: NUTI, 2006.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2002.

FONSECA, Cecília Londres. Introdução. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.147, p. 69-78, out./dez. 2001.

FONSECA, Cecília Londres. Os inventários nas políticas de patrimônio imaterial. In: FONSECA, Cecília Londres (Org.) *Encontros e Estudos 5 – Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, críticas, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 5 - 6.

_____. Para além da “pedra e cal”: por uma concepção ampla de patrimônio. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 185-204, out./dez, 2001.

_____. Patrimônio e performance: uma relação interessante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et. al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, 2004. p. 19-30.

_____. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Saltos. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN, 2002.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Modernização e Modernidade na Arte brasileira do Século XX. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). *A arte brasileira no século XX*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. p. 17 - 32.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô. *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 11 – 26. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GORDON, César. *Economia selvagem: ritual e mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngokrê*. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: NUTI, 2006.

GUATTARI, Félix ; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

HABERMAS, Jürgen. Realizações e limites do Estado Nacional europeu. In: BALAKRISHNAN, G. (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 297-310.

HANDLER, Richard. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa das origens da mudança cultural*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HOBBSBAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *The law of the cannibal or How to deal with the idea of "difference" in Brazil*. 1998. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/heloart.html>>. Acesso em: 30 ago. 2008.

_____. *The Politics of Cultural Studies*. 1998. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/heloart.html>>. Acesso em: 30 ago. 2008.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). *O Registro do Patrimônio Imaterial* dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. 2 ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

_____. *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: a trajetória da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil*. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

_____. *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

LAFETÀ, J, L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAGES, Vinícius ; BRAGA, Cristiano. A origem geográfica como patrimônio: implicações para políticas públicas e desenvolvimento de negócios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: "Patrimônio Imaterial e Biodiversidade."* Brasília, DF, n. 32, p. 95-107, 2005.

LARAIA, Roque de Barros. Patrimônio imaterial: conceitos e implicações. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et.al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: UnB, 2004. p. 12-18.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento: história e memória*. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

LINS, Vera. *A semana de 22, quase cem anos depois*. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 15 maio 2008.

LOPEZ, Telê Ancona. *A bordo do diário: o turista aprendiz*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral Contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes ; AMADO, Janaína (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 15 - 26.

MEDEIROS, Ana Elisabete de Almeida. Imaterialidade criadora. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et.al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, 2004. p. 12 - 18.

MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade: a (des)construção de um conceito. In: SOUZA, Solange Jobim. *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 21-40.

MIRANDA, Wander Melo. Comparativismo literário e valor cultural. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 31-34, 1999.

MITCHELL, Timothy. "Society, Economy, and the State Effect." In George Steinmetz (ed). *State-Formation after the Cultural Turn*. London: Cornell University Press, 1999. p. 76-97.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

_____. Modernismo Revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n 2, p. 220 – 238. 1988.

MOTA, Lourenço Dantas (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. São Paulo: Senac, 1999. v.1.

MOTTA, Marly Silva da. *1922: em busca da cabeça do Brasil moderno*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1994.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Inventário e patrimônio cultural no Brasil. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 257-268.

_____. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec, 2005.

OITICICA, Hélio. Galerie Nationale Du Jeu de Paume. Réunion des Musées Nationaux. Paris: Éditions Du jeu de Paume, 1992 apud ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: LINS, Daniel (Org.). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Universitária, 2005. p. 89 – 109.

OLIVEIRA, Ana Gita de. Diversidade cultural como categoria organizadora de políticas públicas. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.et.al.(Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, UnB, 2004. p. 37-42.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: estratégias e redes de resistência na construção da memória da cultura popular brasileira. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO-MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14. , 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2010. p. 01-09.

PASSETI, Dorothea. Tristes trópicos: os anos brasileiros de Lévi-Strauss. In: BERNARDO, Terezinha ; TÓTORA, Silvana. *Ciências Sociais na atualidade – Brasil: resistência e invenção*. São Paulo: Paulus, 2004. p. 30-50.

PASSONI, Célia A. N. (Org.). *Modernismo no Brasil: 1922 a 1930*. São Paulo: Núcleo, 1998.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: LINS, Daniel (Org.). *Razão nômade*. Rio de Janeiro: Universitária, 2005, p. 89-109.

SANDRINI, Paulo Henrique C. Mário de Andrade: a busca de um novo sentido a partir de O artista e o Artesão. *Revista Eutomia*, Pernambuco, Ano II, n.1, p. 459-477, 2009.

SANT'ANNA, Márcia. Patrimônio Imaterial : do conceito ao problema da proteção. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n 147, p. 151-161, out./dez. 2001.

_____. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial .In: FALCÃO, Andréa (Org.). *Encontros e Estudos 7*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2005. p. 07-13.

SANTILLI, Juliana. Patrimônio Imaterial e Direitos Intelectuais Coletivos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 32, p. 62-79, 2005.

SANTOS, Cecília Rodrigues. Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. *Perspectiva*, São Paulo, v.15, n. 02, p. 43-48, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. Tupi or not tupi: o grito de Guerra na literatura do Brasil Moderno. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Brasil 1920 – 1950: da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 143-158.

SILVA, Fernando Fernandes. Mário e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual. *Revista do Patrimônio*. Brasília, DF, n. 30, p. 129-137, 2002.

SUBIRATS, Eduardo. Do surrealismo à antropofagia. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Brasil 1920 – 1950: da Antropofagia à Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 23-31.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

VALENTINI, Luisa. Diálogos entre Dina Dreyfus, Claude Lévi-Strauss e Mário de Andrade: algumas perspectivas sobre a etnografia no entreguerras (1935 – 1938). In: ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS DA FFLCH – USP, 4. , 2009, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. p. 01 – 05.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

VELOSO, Mariza. Patrimônio imaterial, memória coletiva e espaço público. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C., et.al. (Org.). *Patrimônio imaterial, performance e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS, UnB, 2004. p. 31-42.

VIANNA, Letícia C. R. Dinâmica e preservação das culturas populares: experiências de políticas no Brasil. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 93-100, out./dez. 2001.

_____. Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais. In: FONSECA, Cecília Londres (Org.). *Encontros e Estudos 5 – Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, críticas, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 15 - 24.

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: FERREIRA, Marieta de Moraes ; AMADO, Janaína (Coord.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 247-266.