

## Sobre os modos de administrar heranças

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

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

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

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

Isso não quer dizer que não tenham ocorrido transformações, desde a década de 1930, na concepção de cultura adotada pelo Estado brasileiro, nem que a idéia de patrimônio se encontre aqui estagnada em propostas cruas de manipulação ideológica

de bens simbólicos. Como nos mostra o antropólogo Llorenç Prats (1997), o caráter social do patrimônio é evidenciado pelo fato de tratar-se de construção coletiva ou representativa, intencionalmente formulada em acordo com interesses políticos conjunturais, por isso mutável, estratégico, e constantemente adequado às novas circunstâncias. E foram essas reordenações que possibilitaram que se cumprisse a etapa nacional de patrimonialização do samba nos termos do novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Não sem alguns impasses, como veremos.

## 2.1

### **Mário de Andrade e a política nacional de patrimônio**

Uma breve análise da concepção de patrimônio formulada pelo escritor modernista Mário de Andrade e agenciada pelo Estado varguista pode nos ajudar a compreender o caráter das mutações sofridas pela instituição patrimonial no Brasil. Mais do que isso, quando associado aos apontamentos de Mário de Andrade sobre a estrutura das manifestações musicais a serem cultivadas e documentadas com o intuito de sistematizar a sonoridade brasileira, o *Anteprojeto para a criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional* (Andrade, 2000) – escrito em 1936 a pedido do então Ministro da Educação Gustavo Capanema<sup>1</sup> – contribui para pensar os paradoxos já enfrentados no instante da definição do samba como emblema da composição cultural do país.

Esta proposta, apesar de não ter sido integralmente absorvida pelo Decreto-Lei nº 25, de 1937 – texto formulado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que deu origem ao então denominado Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) –, antecipa, em grande medida, o formato e o conceito posteriormente incorporados pela instituição. De acordo com os apontamentos de Maria Cecília

---

<sup>1</sup> Maria Coeli Pires (1994) informa que o anteprojeto foi formulado tendo como referência a organização de instituições patrimoniais estrangeiras, quando Mário de Andrade ocupava o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. A fundação do SPHAN, no entanto, só teria sido decretada em 1937, após a instauração do Estado Novo. Em 1970 foi renomeado de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi extinto durante o governo Fernando Collor, que criou, em 1990, o Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural (IBPC). Em 1994, este órgão voltou a se chamar IPHAN.

Londres Fonseca (1997), pesquisadora e consultora do IPHAN, a configuração tomada pelo Decreto-Lei se deveu à preocupação de seu redator em adequar a gestão do serviço de patrimônio ao direito de propriedade privada garantido pela Constituição naquele momento, já que as iniciativas de patrimonialização anteriores a 1937 teriam sido inviabilizadas por este obstáculo jurídico. No que diz respeito à concepção de patrimônio oficializada pela Lei e adotada pelo SPHAN, as formulações de Mário de Andrade foram, de certa forma, contempladas pelo texto constitucional.<sup>2</sup>

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

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

---

<sup>2</sup> No Resumo Geral das Atividades do SPHAN, de 1936 a 1940, o relator afirma que o anteprojeto apresentado por Mário de Andrade “sob todos os aspectos, pareceu desde logo fundamental para qualquer obra que se empreendesse no país, daí por diante, com o objetivo que se tinha em vista. O Ministro Gustavo Capanema julgou, não obstante, que seria prematuro e imprudente extrair-se do trabalho do Sr. Mário de Andrade, sem maior estudo baseado na experiência, o projeto definitivo da lei que se reclamava. Preferiu, portanto, tomá-lo como ponto de partida para o início de uma obra técnico-administrativa, no decurso da qual as medidas legislativas desejáveis se imporiam por si mesmas aos poderes públicos, à medida que os dispositivos legais vigentes se revelassem inoperantes para a solução satisfatória das questões concretas surgidas” (Arquivo técnico-administrativo do IPHAN, pasta 4, caixa 002, pp. 2-3). Mário de Andrade chegou a trabalhar com Rodrigo de Melo Franco na coordenação do SPHAN, quando destituído do Departamento de Cultura de São Paulo.

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

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

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

O contexto que forjou o intelectual comprometido, segundo Mário de Andrade, foi um “contexto de formação”, que apresentou a necessidade de relegar ao segundo plano os valores individuais da arte em favor de uma edificação coletiva libertadora, e de sacrificar a obra pessoal em prol do projeto institucional. Somente após a conquista da independência estética e política do Brasil em relação às imposições colonialistas deveríamos nos permitir a plena liberdade de expressão e poderíamos almejar o “ser universal”. Enquanto nos encontrássemos submetidos, restava-nos o comprometimento com a transformação.

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

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

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

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

No *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (Andrade, 1962), escrito em 1928, o crítico identifica o distanciamento entre a configuração da música feita no Brasil e a composição étnica nacional, afirmando serem os esforços de síntese musical dos grupos culturais aqui atuantes ainda bastante limitados aos parâmetros da musicologia

européia (no caso das criações eruditas), ou muito ligados às matrizes culturais africanas ou indígenas (no caso das canções populares). Mesmo assim, reivindica a atribuição de “valor nacional” às expressões dos artistas envolvidos no agenciamento da fusão cultural, sem deixar, no entanto, de empreender uma crítica contundente a alguns músicos da geração moderna na qual se localiza. Condena a vulgaridade reconhecida em obras que se apropriam levemente de imagens e ambiências triviais, superficialmente associadas à idéia de brasilidade, quando o que entende como “verdadeira entidade nacional” se encontra em singularidades formais ainda não atingidas por autores unicamente preocupados em atender o gosto estrangeiro por exotismos.

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

Também no caso emblemático da música, que é destacada como signo privilegiado da identidade brasileira, o juízo crítico que guiou a avaliação de Mário de Andrade passava por seu interesse social – e não puramente estético – pela nacionalização da arte no país. Se, como já foi dito, as chamadas vanguardas artísticas deveriam, segundo o escritor, assumir uma posição combativa diante dos impasses oferecidos pelo contexto histórico e operar pela ambientação dos critérios formais então submetidos às necessidades políticas da conjuntura, estas apropriações deveriam valer-se do poder sugestivo da música para induzir estados sensoriais, criar

ou evocar ambiências. Regionalidades deveriam ser suplantadas pelas características gerais que tornam reconhecíveis as expressões musicais, forjam a associação entre as obras e as distingue enquanto manifestações nacionais. Tal empenho seria condizente com a fase política “primitivística” pela qual estaria passando o Brasil, quando o sacrifício da individualidade artística trabalharia em benefício da criação “interessada”: “social, tribal, religiosa, comemorativa, circunstancial” (Andrade, 1962: 18). Isso implicava recuperar a função ritual e identitária das expressões populares e aplicá-la estrategicamente no processo voluntário de construção nacional.

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

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

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

atmosfera não vivenciada diretamente pelo escritor. A esta relativização Mário responde com rigidez tradicionalista:

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

O popular recuperado por Mário de Andrade esteve estreitamente associado à noção de “folclore”, que elegeu construções sonoras relativas a uma ambiência rural, se remeteu formas pré-industriais de composição, e se afirmou como expressão de resistência da tradição nacional contra o desenraizamento da música comercial urbana. Trata-se de um raciocínio dicotômico que contrapõe a originalidade supostamente resguardada pela música popular rural aos vícios da música urbana contaminada por internacionalismos. É neste jogo de oposições que o escritor insere a distinção entre o verdadeiramente *popular* (forma de cultura presa aos laços tradicionais e submersa na pureza primitiva) e o *popularesco* (versão diluída das expressões populares, produto corrompido pelo mercado e destituído de história simbólica). Neste caso, a reprodução e a comercialização da arte aparecem como agentes promotores da superficialidade criticada pelo escritor.

É interessante observar que no mesmo período em que Mário de Andrade tece sua crítica à indústria cultural consolida-se na Europa uma influente escola teórica empenhada em analisar o funcionamento da sociedade de massas. Diversos estudiosos da Escola de Frankfurt dedicaram-se, já na década de 1930, à investigação da ordem fundada por esta nova forma social. Como é sabido, as formulações de



Theodor Adorno – um dos maiores representantes da teoria da cultura de massas – foram construídas a partir de um julgamento rígido da música produzida pela indústria fonográfica e divulgada pelo rádio. Rechaçada pela crítica erudita e pelos estudiosos de folclore, a música popular urbana foi condenada pela intelectualidade brasileira pelas mesmas razões que levaram Adorno a explorar seus fundamentos socioeconômicos. Muito frequentemente, as canções de massa foram atacadas pela “função comercial” que incorporavam, pela “recepção alienada” que solicitavam e pela “pobreza estética” que exibiam.

Por se tratar de um esquema teórico fechado, as formulações de Adorno apresentam muitos obstáculos para uma tentativa de revisão crítica, portanto, se as evocamos aqui, é para apreendê-las numa perspectiva histórica, e para localizar um pensamento que marca os estudos de cultura desde o momento em que foi formulado. Estamos sondando a simultaneidade entre a difusão da canção popular comercial em diversos contextos e o coincidente surgimento de leituras avessas a este acontecimento. Tudo isto para reforçar a inadequação de preceitos ortodoxos quando se trata de compreender a fluidez característica da cultura de massas, e para defender uma mudança de paradigma na abordagem da música popular urbana.

Em seus estudos de maior destaque, Adorno se propõe a revelar a disposição estrutural que subjaz a indústria da cultura, desvelando a lógica mercantil da fabricação de arte no contexto do capitalismo. O crítico condena a racionalidade técnica que impõe a produção em série e a padronização dos produtos como se estas fossem unicamente determinadas pelo crescimento do público e pelas demandas dos consumidores. Conforme a perspectiva adorniana, os mecanismos da indústria cultural sacrificam a autonomia imprescindível da arte em relação à ordem socioeconômica. De um modo rígido e totalitário, a indústria ordena e esquematiza o processo criativo, atribui sentido e determina finalidade para os produtos culturais, seleciona e classifica as obras, antecipa interpretações e emprega clichês (Adorno e Horkheimer, 1985). A constituição padronizada das canções populares exige, segundo Adorno, um modo de apreensão automatizado, ou seja, uma audição mecânica, distraída, adequada ao formato mercadológico que de tão reproduzido parece intrínseco à própria composição musical. Isto que o filósofo identifica como

processo de “regressão da audição” diz respeito tanto à mídia (disco) quanto ao meio (rádio) através dos quais a música passou a ser apreendida. O resultado mais grave do processo de regressão está, para Adorno, na inevitável “atrofia da imaginação e da espontaneidade” (p. 119).

É possível encontrar no raciocínio de Mário de Andrade algumas proximidades com a crítica musical adorniana. Como nos aponta Júlio Diniz (1995), “a análise empreendida por Adorno sobre música popular industrializada estabelece uma forte oposição conceitual entre música séria e música ligeira”, e do mesmo modo que em Mário a canção popularesca se impõe como uma falsificação da substância musical popular, a música ligeira de Adorno é descrita como um produto mercadológico de consumo massificado, sem tradição cultural identificável. No Brasil, esta crença no caráter artificial da cultura de massas e na conseqüente estandardização da criação artística – evidente nos apontamentos de Mário de Andrade sobre o samba urbano – se juntou à defesa da legitimidade nacional e à valorização de um popular genuíno, pressupostos reforçados pelo nacionalismo modernista. Também para Mário de Andrade, a música que alimenta as empresas do rádio e do disco exigia uma apreensão automática e se sustentava no entusiasmo fácil das massas. Por isso, em suas pesquisas musicológicas, o escritor buscou nas expressões cunhadas antes do domínio da cultura de massas resquícios de uma arte autônoma. Estendendo estes dois preceitos paradigmáticos – a crítica à indústria cultural e a defesa da cultura nacional – os estudos de música popular brasileira se encerraram no paradoxo de afirmar uma nacionalidade moderna e negar a interferência dos meios massivos (insistentemente associados ao domínio cultural estrangeiro) no que identificaram como sonoridade genuinamente brasileira.

Esta definição do inautêntico em contraposição ao genuíno é parte da luta fundamental por demarcação de territórios implementada pelo modernismo brasileiro. Seus promotores, respaldados pelo encargo de apontar o caminho para a conquista da autonomia cultural, imbuíram-se da autoridade de deliberar sobre o popular. Neste caso, a indústria se impôs como um obstáculo à expansão do projeto modernista de cultura, pois embora promovesse a popularização dos produtos culturais, o fazia pela propagação de um conteúdo afetado. Trata-se de uma disputa por poder de

intervenção que, como bem observou Andréas Huyssen (1999), coloca a cultura de massas no lugar de oponente implícito do discurso modernista. Se a cultura de massas se apresenta como instância exterior aos reais interesses da população que a consome, o modernismo se arma contra o risco de manipulação popular e os estrangeirismos agenciados por ela.

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

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

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

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

ou seja, quando expressasse a criação “nativa” e “instintiva” configurada no “verdadeiro samba que desce dos morros”.

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

Diante de tal embate, os intelectuais modernistas engajados assumiram a missão pedagógica de elevar o popular pela ação da alta cultura e de combater o suposto empobrecimento artístico promovido pelos meios massivos. Com isso, buscavam reverter a função alienante que julgavam ter sido assumida pela arte no contexto industrial. Propunham a utilização da música como matéria de educação estética, e terminaram rendendo-se ao potencial do rádio como instrumento político doutrinador. Uma ambição condizente com o desejo de legitimação do Estado populista, que institucionalizou a prática de seleção e manipulação de signos para o consumo da sociedade civil.

Como coloca Jesús Martín-Barbero (2001), a década de 1930 mostra-se como um marco fundamental no processo de modernização das nações latino-americanas, dinâmica então relacionada à formação de mercados internos. Já que as iniciativas de industrialização deveriam atender aos interesses estatais de substituição das importações, aquelas só puderam ser viabilizadas graças aos altos investimentos públicos. Os Estados interventores operaram inclusive pelo desenvolvimento dos sistemas de comunicação e pelo fortalecimento das redes de tecnologia.

Desta forma, os processos de urbanização e massificação das sociedades fundaram a imbricação entre as elites burguesas insipientes e o Estado. Aproximação possibilitada não apenas pelo modelo econômico adotado, mas também pelo desejo de integração destas duas instâncias sociais ao “mundo civilizado das nações modernas do Primeiro Mundo”. As burguesias locais apostaram no modelo que

supostamente as levaria ao progresso, e adotaram o projeto nacional como forma de sustentar as estruturas internas de poder. Sendo que a concepção de revolução afirmada pelo projeto populista no Brasil se valeu da promessa de dar acesso ao povo aos benefícios proporcionados pela industrialização e pela urbanização alcançadas. O Estado aparece como promotor da civilização entre as massas e a nação é proclamada como dimensão que valida os anseios populares.

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

Ainda de acordo com Martin-Barbero, o nacional-popular – enquanto discurso e ordem simbólica que têm nas massas um dos seus principais fatores constitutivos – propagou-se e foi absorvido através da interposição promovida pelos grandes canais de comunicação. Se, como reforça o autor, o rádio permitia a vivência cotidiana da idéia de nação, de que maneira a música defendida como nacional poderia estar livre das conformações estabelecidas pelo meio?

No Brasil, o rádio surge como uma novidade tecnológica de curto alcance, mas logo se incorpora ao cotidiano da maioria da população, tornando-se um dos principais meios de informação e entretenimento do país, ainda nos anos trinta (Calabre, 2004). Neste período, tanto as inovações técnicas quanto a conjuntura política favoreceram a popularização dos aparelhos receptores e a ampliação do número de emissoras comerciais. A transformação das relações culturais promovida pelo desenvolvimento dos aparelhos de massificação pode ser reconhecida no já comentado agenciamento da integração nacional. O poder de mobilização do rádio exerce grande apelo sobre as lideranças políticas e desperta a preocupação dos órgãos

estatais em regulamentar o funcionamento técnico e profissional do setor radiofônico. No que diz respeito à difusão artística promovida pelo rádio, esta se deu tanto pela inovação da linguagem quanto pela adaptação de formas de expressão já consolidadas. Segundo Lia Calabre (2004), na medida em que as emissoras foram se profissionalizando, a programação teve que ser reformulada e ajustada às exigências do público. Isso implicou na popularização das atrações e na aceleração do ritmo dos programas, promovidas como estratégia para aumentar a audiência.

Visto por Adorno como aparelho agenciador da recepção massificada e da submissão autoritária à padronização, o rádio foi igualmente censurado pela vertente mais conservadora da elite intelectual brasileira. Mesmo que se diferenciassem de Adorno por ostentarem uma crítica aristocrática à decadência da cultura (a filiação marxista de Adorno o liberta deste tipo de ressentimento), tais agentes também condenavam a recepção massificada e a suposta vulgaridade da linguagem radiofônica.<sup>3</sup> O caráter das transmissões não se devia apenas, como foi alegado, às características comerciais do meio, mas também se fundava na importância determinante dada à opinião e às demandas dos ouvintes. Do mesmo modo, o destaque da música popular entre os produtos divulgados pelo rádio está associado tanto a interesses mercadológicos quanto à emergência da cultura urbana. Aliada aos novos processos de gravação, a transmissão radiofônica trabalha, a partir da década de 1930, para a transformação do formato dos gêneros musicais.

É no interior do universo radiofônico que se afirma o samba como hoje o conhecemos. Depreciada por Mário de Andrade como manifestação da cultura rasa comercializada pela indústria ainda insipiente, esta música híbrida e difusa como toda expressão urbana torna-se, no início do século XXI, alvo da política de patrimonialização do IPHAN, fato que nos motivou a investigar os impasses enfrentados pelas ações de patrimônio num contexto de domínio das relações culturais massificadas e de diluição das fronteiras simbólicas demarcadas pelo conceito de nação.

---

<sup>3</sup> Para Adorno (1995), o rádio é um instrumento condenável não por trair a concepção de cultura como “qualidade do espírito cultivado”, mas por suplantar as individualidades, controlar as audições privadas e impor a voz do emissor, comprometida com a consolidação das hegemonias e com o interesse dos patrocinadores.

As mudanças que estamos descrevendo não aconteceram de maneira repentina, mas desenrolaram-se no decorrer da trajetória institucional do serviço de patrimônio do país. No entanto, o salto cronológico realizado neste texto colabora para o desenvolvimento das questões que nos ocupam, já que a seleção de dois momentos peculiares da história do IPHAN permite que se analise a procedência dos atuais modelos de política cultural utilizados atualmente pela instituição.

## 2.2

### **A inclusão do samba no novo PNPI**

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

Sendo assim, a proposta teve que ser alterada e as atenções se voltaram para o que se conhece por “Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, expressão musical e coreográfica associada ao calendário festivo tradicional e identificada por muitos pesquisadores como principal fonte do samba criado no Rio de Janeiro. Aqui, as idéias de “origem” e de “autenticidade” voltam a atuar de maneira determinante. No texto disponibilizado pelo site do IPHAN, uma das razões que justificam a seleção do samba-de-roda é justamente o fato de esta manifestação ter sido fundadora do que os promotores da patrimonialização identificam como “símbolo indiscutível de brasilidade”: o samba carioca (IPHAN, 2005). Estes agentes recuperam o trajeto do

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

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

A origem da iniciativa de patrimonialização dos bens imateriais pela UNESCO está relacionada à demanda pela valorização das tradições culturais populares, que emergiu na Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 1972. Insatisfeitos com uma proposta de sistematização das políticas de patrimônio que se centrava nos bens arquitetônicos ou sítios ecológicos, representantes de países do Terceiro Mundo solicitaram a inclusão das culturas tradicionais entre as competências do Patrimônio Mundial da Humanidade. Esta ação resultou no documento intitulado Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular, de 1989 (Bo, 2003).

Podemos concluir, avaliando este processo, que a importância que as expressões populares tradicionais vêm ganhando nas políticas culturais da UNESCO diz respeito tanto ao relevo obtido pelas experiências sociais periféricas quanto à consolidação da idéia de cultura como rede simbólica. Se, como afirma Terry Eagleton (2005), os estudos etimológicos identificam a origem da palavra cultura na idéia de cultivo, associando-a a prática material do trabalho com a terra, ironicamente, quando o termo se desloca para dimensão espiritual da vida humana, passa a dizer respeito ao aperfeiçoamento do intelecto e ao desenvolvimento da erudição. Tanto esta conotação aristocrática quanto o sentido religioso de “culto” sustentaram, por muito tempo, a concepção tradicional de patrimônio, o que pode ser depreendido do fato das primeiras ações de tombamento terem se dedicado a reverenciar a arte canônica e a transformá-la em monumento.



Com a ampliação do entendimento comum de cultura, este passa a abarcar todas as dimensões da vida social e o conjunto das representações construídas coletivamente. O caráter cultural de uma manifestação e o seu valor simbólico não dependem mais, pelo menos teoricamente, do lugar que esta manifestação ocupa na hierarquia entre os grupos. Aliás, quando a idéia de cultura passa a traduzir a diversidade das experiências sociais, o popular começa a ser visto como expressão cultural por excelência. A partir daí é também possível perceber a democratização da noção de patrimônio e o alargamento do público atingido por suas iniciativas. O que antes se restringia à conservação de monumentos históricos e ao cuidado estético das construções excepcionais passou gradativamente a envolver a promoção dos saberes populares e a ocupar-se das condições de vida de seus detentores. Uma grande variedade de propostas e de práticas de conservação deriva desta nova orientação (Gouveia, 1985).

Além disso, a acepção mais recente da palavra cultura, ainda de acordo com Eagleton, oferece maior abertura para os planos de intervenção na ordem simbólica, sendo a implementação de políticas públicas um dos principais meios de construção de consciência cultural. Nesse sentido, tanto a UNESCO quanto os Estados a ela associados e suas respectivas instituições culturais trabalham para conciliar interesses e harmonizar antagonismos. Quando se propõem a formar sensibilidades, a criar consenso em torno da importância da preservação de bens culturais e a promover determinados modos de representação simbólica, estes órgãos estão desempenhando uma das muitas ações culturais que dizem respeito à esfera política.

Conforme João Batista Bo (2003), a proteção do patrimônio cultural e natural das nações integradas aparece como uma das principais preocupações da UNESCO desde sua fundação, em 1946. Isso tem se traduzido na criação de convenções específicas onde se discutem questões relacionadas à salvaguarda dos bens nacionais, e em projetos que visam executar as resoluções tiradas nestas convenções. No entanto, uma das orientações gerais é a de que a intervenção das Nações Unidas deve se dar em associação com as políticas locais, sejam elas iniciativas dos Estados ou ações executadas por entidades civis e organizações não-governamentais. A criação da premiação bienal das “Obras Primas do Patrimônio Oral e Intangível da

Humanidade” em 1998, por exemplo, é parte desta política internacional de salvaguarda.<sup>4</sup> No ano de 2005, aconteceu a última edição do prêmio, que foi substituído pela Convenção Internacional sobre Patrimônio Imaterial, especificamente dedicada à proteção dos bens intangíveis. Nesta área a UNESCO pretende atuar promovendo fóruns e implementando medidas de fomento, sem a pretensão de estabelecer um código rígido de conduta.

Inspirado em tais indicações, o decreto de fundação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial é apresentado no citado no dossiê da Comissão de Patrimônio Imaterial como um instrumento jurídico de salvaguarda que foi criado com base na experiência acumulada no país, e que procura responder às exigências internacionais de medidas inclusivas no tratamento do patrimônio cultural. Para que tais medidas pudessem ser viabilizadas, criou-se o Inventário Nacional de Referências Culturais, voltado principalmente para o registro de bens imateriais (IPHAN, 2000).

O PNPI, instituído em agosto de 2000, propõe-se a “viabilizar projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural”. Trabalha como uma espécie de “agência de fomento”, um setor dedicado à formação de um sistema de captação e distribuição de recursos prioritariamente direcionados para manutenção das atividades culturais em situação de risco.<sup>5</sup>

Diferente dos processos de tombamento, que funcionam pela inscrição das obras entre os bens do Estado para que se possa garantir sua integridade, o método de registro, adotado pelo PNPI como instrumento legal de legitimação e valorização do patrimônio cultural, opera pela “produção ou sistematização de conhecimento sobre o bem”, para que se assegure sua continuidade. Como defende o presidente do IPHAN:

---

<sup>4</sup> No edital de solicitação de candidatura, a proclamação das obras primas mundiais é definida como uma premiação internacional criada para “distinguir os exemplos mais notáveis de espaços culturais ou formas de expressão popular e tradicional tais como as línguas, a literatura oral, a música, a dança, os jogos, a mitologia, rituais, costumes, artesanato, arquitetura e outras artes, bem como formas tradicionais de comunicação e informação”. Entre os critérios de seleção estabelecidos pelo mesmo documento estão o já mencionado “valor excepcional”, o risco de desaparecimento, o enraizamento nas tradições locais e a função identitária cumprida pela manifestação (ver “Patrimônio oral e imaterial da humanidade”, <http://www.unesco.pt/antigo/patrimonioimaterial.htm>).

<sup>5</sup> O programa foi instaurado pelo Decreto N 3.555/2000, e a definição dos objetivos do PNPI utilizada neste trecho foi retirada da página eletrônica do IPHAN, no endereço: <http://www.IPHAN.gov.br/bens/P.%20Imaterial/imaterial.htm#programa>, em maio de 2005.

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

O trâmite do processo de registro começa com o levantamento da documentação e a realização do dossiê. Tal investigação deve se adequar ao método pré-definido pelo IPHAN, podendo, ainda, se valer de meios de pesquisa apropriados ao bem inventariado. Além disso, no decorrer da pesquisa, o programa pode contar com o auxílio de instituições públicas ou privadas, e estabelecer parcerias com associações civis já empenhadas na valorização das tradições em questão. A coordenação técnica é feita pelo IPHAN, e o resultado da investigação é submetido à avaliação do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural (instância decisória). Somente a inscrição do bem em um dos livros de registro efetivará o processo e submeterá a manifestação cultural ao regime de proteção legal.<sup>6</sup>

De acordo com os argumentos de Maria Cecília Londres Fonseca (2003), a formulação dos inventários já era preocupação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no momento de sua fundação, no entanto, a lógica do tombamento dava aos catálogos a função de consagrar a nacionalidade por meio da criação de monumentos. Diferente dos “inventários de identificação”, que atualmente se dedicam a reconhecer expressões e distinguir valores a serem preservados levando em consideração a representatividade social do bem, os inventários tradicionais se propunham unicamente a subsidiar as ações de tombamento já concluídas. O principal objetivo dos inventários atuais – mais rigorosos, detalhados e complexos –, é compor um banco de dados com o fim de tornar-se, por si só, uma forma de acautelamento e conservação dos bens inscritos. As informações registradas seriam,

---

<sup>6</sup> As distinções entre Livros de Registro (dos saberes, das celebrações, das formas de expressão e dos lugares) se afirmam como um esforço de ampliação conceitual que pretende adequar-se à nova política de patrimônio.

elas mesmas, parte do que deveria ser preservado nas manifestações culturais em situação de risco.

Resumindo, embora Antônio Arantes destaque a iniciativa de criação de inventários, efetuados nos casos dos processos já concluídos<sup>7</sup>, não existe, no que diz respeito a bens imateriais, um modelo fechado de salvaguarda, estando as estratégias de proteção submetidas aos resultados das pesquisas e às peculiaridades de cada manifestação cultural.

Essa nova perspectiva apresenta, ainda, avanços no sentido de prever a promoção da melhoria das condições de vida dos produtores e transmissores de tradições, e propor a democratização das decisões pela ampliação da participação dos artistas e das comunidades interessadas, superando os limites da patrimonialização que se atém aos produtos finais e que toma os bens culturais como objetos ilustrativos de narrativas totalizadoras. A disposição de promover a “continuidade sustentável” das dinâmicas tradicionais entra em acordo com as proposições da UNESCO de aliar política cultural a desenvolvimento humano e comunitário no agenciamento da autonomia local (Cuéllar, 1997).

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

I - elaboração de descrição pormenorizada do bem que contemple todos os seus elementos culturalmente relevantes – identificação dos produtores, formas de produção, contexto cultural específico, significados atribuídos no processo de

---

<sup>7</sup> Salvaguarda da Arte Kusiwa (técnica de pintura e arte gráfica própria da população indígena Wajãpi, do Amapá), do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (fabricação artesanal de painéis de barro em Goiabeiras Velha, Vitória do Espírito Santo), do Círio de Nossa Senhora de Nazaré (celebração religiosa de Belém do Pará), do Ofício das Baianas de Acarajé (prática tradicional de produção e venda em tabuleiro das chamadas comidas de baiana), da Viola-de-cocho (instrumento musical produzido de forma artesanal na Região Centro-Oeste do Brasil), do Jongo e do já mencionado Samba de Roda no Recôncavo Baiano. Esses dois últimos processos estão inseridos no conjunto de manifestações agrupadas pelo PNPI como matrizes do samba, junto com o Tambor de Crioula do Maranhão e o Coco nordestino. O caráter tradicional das formas de produção e difusão dos bens culturais aqui apresentados parece ter determinado as escolhas. Em alguns casos, como informa o site do IPHAN, a indicação vem do próprio Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, embora o pedido formal de registro tenha que ser apresentado por associações ou grupos diretamente envolvidos com a execução das manifestações populares.

produção, circulação e consumo – sua origem e evolução histórica, dados etnográficos e sociológicos. (IPHAN, 2005)

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

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

Pensando na proposta inicial do Ministro Gilberto Gil, nos interrogamos sobre as razões que o levaram a pleitear o reconhecimento do samba como patrimônio cultural.<sup>8</sup> Quais os benefícios almejados por esta iniciativa? Iniciativa aceita, quais os critérios formais para se definir o que é samba e, entre suas modalidades, identificar

---

<sup>8</sup> Se considerarmos a filiação tropicalista do Ministro, estas perguntas ficarão definitivamente sem resposta. Gil foi um dos fundadores de um movimento que se afirmou pela ampla assimilação de gêneros e linguagens de origens diversas, apropriando-se de expressões populares e eruditas, tradicionais e massivas pela via da citação, da colagem e da fusão, e impondo-se contra as patrulhas ideológicas do nacional-popular.

as que melhor respondem ao “ideal nacional de cultura”? O próprio ato de regularizar uma manifestação cultural já coloca a dúvida sobre quem detém a autoridade sobre ela.

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

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

A necessidade de registrar performances e de perenizar vozes ainda não devidamente valorizadas tem mobilizado produtores e gravadoras em torno de lançamentos de CDs de música popular tradicional.<sup>9</sup> Pensando em samba, as restaurações tanto têm atendido aos interesses públicos em torno da preservação da memória quanto têm disponibilizado matéria-prima para as colagens e citações inventivas. Regravações fiéis respondem ao saudosismo dos que teimam em evocar sonoridades e ambiências anacrônicas, e releituras atualizadoras buscam satisfazer os carentes de renovação, expressões que se realizam, invariavelmente, por meio da

---

<sup>9</sup> O trabalho de pesquisa e de memória musical foi bastante facilitado pela técnica, e um bom exemplo disso é o conhecido trabalho da cantora Marisa Monte com os compositores da Portela. Com a justificativa de salvar do limbo sambas nunca gravados e de promover o reconhecimento de artistas desconhecidos do grande público, a cantora produziu CD *Tudo Azul* (EMI, 2000) em que atua ao lado da Velha Guarda da escola, e os primeiros álbuns dos músicos Jair do Cavaquinho (*Seu Jair do Cavaquinho* – EMI, 2002) e Argemiro (*Argemiro Patrocínio* – EMI, 2002). (Tartaglia e Martins, 2006)

comercialização. Com alguma diferença de formatação, tiragem e público alvo, a remasterização dos registros de Noel Rosa obedece aos mesmos princípios mercadológicos dos últimos lançamentos do pagode nacional. Recentemente a obra de Noel caiu em domínio público, gerando conflitos jurídicos e disputa em torno do direito de gravação de seus sambas (Pimentel, 2008). Tal contenda se deve em parte à garantia de retorno financeiro oferecida pelas canções do artista. Além disso, “originalmente” – como nos atesta o depoimento de Mário de Andrade a respeito dos concursos de música de carnaval – o samba gravado na década de 1930 já se configurava, muitas vezes, como produto destinado à difusão radiofônica e circulação comercial, tendência acentuada pela institucionalização do carnaval como maior festa popular do país.<sup>10</sup>

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

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

<sup>10</sup> Eric Hobsbawm, em *A história social do jazz* (1990) afirma que “o ideal de uma música amadora permanente e plenamente popular não resiste à impossibilidade técnica de deitar fora a divisão social do trabalho” (p. 177). Mesmo assim, o historiador reconhece que a crítica ao comercialismo – encontrada em boa parte do público de samba – é bastante comum entre os fãs de *jazz*. O que esta resistência deliberada conseguiu gerar, segundo Hobsbawm, foram ramificações especializadas do mercado fonográfico. De modo análogo, no Rio de Janeiro já é possível identificar a formação de um setor da indústria da música dedicado a produção e a comercialização de eventos e artigos do chamado “samba de raiz”.

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

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

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

Daí a importância de se considerar a atuação determinante das hegemonias na dinâmica de construção social da realidade. Associada a tal entendimento, a análise de Hobsbawm sobre a consolidação de rituais favoráveis à legitimação do poder desvela um movimento interno às dinâmicas sociais, uma rede complexa de negociações entre variadas instâncias, um circuito de deslocamentos e



recontextualizações reconhecido mais nas formas de reordenação dos signos do que nos elementos simbólicos em si.

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

Os redatores do dossiê final das atividades da Comissão de Patrimônio Imaterial (Ministério da Cultura, 2000) não deixam de observar as especificidades da conjuntura sociocultural contemporânea. Segundo o documento, a atualidade impõe novas condições aos que trabalham no campo da cultura e que agora se deparam com o desafio de reformular a concepção de patrimônio histórico e artístico nacional. Os esforços mais recentes são para que a diversidade latente em nossa formação social possa ser abarcada pelas políticas públicas dedicadas à cultura.

Tal ampliação teria sido sugerida pela própria multiplicidade de formas culturais atuantes na sociedade brasileira, pela coexistência cotidiana entre tradição e modernidade e pela vitalidade das manifestações populares. Estas peculiaridades são colocadas pelo dossiê como fatores que possibilitaram ao Brasil ser um dos países pioneiros na implantação de medidas que visam democratizar as ações de preservação. Fonseca (2003) afirma que a experiência brasileira é referência reconhecida na composição das recomendações para o trato do patrimônio imaterial da UNESCO, e que a adoção das diretrizes aí estabelecidas insere o país nos últimos debates da comunidade internacional. Portanto, não se pode negar a coerência

conceitual e a atualidade da teoria empregada para fundamentar as propostas e as ações do PNPI. Seus promotores se valem de uma bibliografia ainda fresca e integram-se às discussões mais recentes sobre o caráter das sociedades multiculturais e as formas mais adequadas de políticas públicas destinadas a estes contextos.

Nesse sentido a criação do PNPI e a concepção de uma nova metodologia de pesquisa são colocadas por seus articuladores como alguns dos avanços mais significativos da área de patrimônio no Brasil. Como foi dito, o programa teria sido fundado com o intuito de concretizar medidas que extrapolassem o simples registro dos bens nos Livros adequados. Para além disso, os inventários deveriam funcionar como canal de manifestação das diversidades e instrumento de diálogo com as comunidades pesquisadas. A proposta que em princípio parece simples apresenta diversos impasses conceituais e algumas dificuldades de aplicação. Além do tradicionalismo arraigado nas práticas institucionais e da persistência de categorias arbitrárias, existe o problema do enquadramento das manifestações inventariadas nos campos das fichas de inscrição de bens.<sup>11</sup>

Qual a razão do esforço de uniformizar os dados e de formar um quadro comparativo que dê conta das variações do samba no território nacional? Se a definição do gênero já está pré-determinada e as condições de sua inclusão na política pública já estão pré-estabelecidas, é grande a possibilidade das pesquisas perderem-se em elencar subgêneros e catalogar objetos característicos. Seria razoável tentar identificar o que é samba e qual seu significado social por meio da descrição das formas tradicionais e do confronto das variações criativas com estes modelos engessados?

Uma análise rápida dos instrumentos de investigação já deixa entrever as prováveis dificuldades de equacionar a dimensão simbólica dos objetos de pesquisa com a descrição objetiva exigida pelos campos dos formulários. Mesmo no que diz respeito ao levantamento dos itens materiais que compõem os bens inventariados, sua

---

<sup>11</sup> As fichas de identificação foram formuladas como instrumento de conversão das manifestações culturais em patrimônio. Depois que o dossiê é apresentado e que se obtém um parecer favorável, o preenchimento das fichas é o primeiro passo do processo de registro; o início do emprego da idéia de bem público a saberes, ofícios e formas de expressão populares.

realização fica comprometida pelos limites apresentados pelos campos pré-fixados nas fichas.

Um exemplo deste impasse está na preocupação, explicitadas nas fichas de cadastro de bens intangíveis, em demarcar a localidade onde a tradição inventariada se anuncia e em determinar os grupos envolvidos com sua manutenção. O material de inscrição (no caso, as ficha de identificação) exige que se especifiquem os limites geográficos dentro dos quais a manifestação investigada atua, solicitando a descrição dos sítios e o preenchimento de dados como localização, tipo de paisagem, formação histórica da região e perfil socioeconômico dos participantes.<sup>12</sup> Ao preencherem as fichas de campo com informações sobre o samba-de-roda, os pesquisadores responsáveis por este registro devem ter tido dificuldades de circunscrever sua área de atuação. Onde exatamente esta manifestação se localiza? Nos limites do território reconhecido como Recôncavo Baiano? Quais as fronteiras do seu circuito? Ele acontece apenas entre os grupos tidos como tradicionais, os identificados como legítimos detentores do samba na sua forma autêntica? Não poderia ser rastreado também nas bandas de pagode de Salvador, para além do círculo comunitário, no âmbito das mídias de massa? Em relação à dinâmica das manifestações culturais populares – do samba mais especificamente –, o caráter instável de sua configuração se revela no estabelecimento de laços sociais que ultrapassam os atos de realização da festa.

Uma abordagem realmente contextual traria consigo maior clareza acerca do movimento de desterritorialização dos signos. Uma aproximação menos estreita se ocuparia antes das formas intercambiáveis que de seus lugares de enunciação, ou adotaria uma idéia de enunciação que partisse justamente dos circuitos culturais, das redes de relações mais amplas. Neste caso a comunicação emerge como melhor definição de cultura possível, já que abriga tanto a dimensão comunitária quanto as interconexões globais.

---

<sup>12</sup> Estas informações foram retiradas do CD ROM *Inventário Nacional de Referências Culturais: Samba de Roda do Recôncavo Baiano* – CNFCP/ IPHAN, 2005. Muitas vezes o encaminhamento dessas pesquisas envolve questões relativas a mais de um dos livros de registro estabelecidos pelo INRC.

Além disso, entre os grupos, ofícios e formas de expressão associados a uma manifestação inventariada sempre haverá os integrados ao mercado e à indústria cultural. Daí a complicação e a inutilidade de se buscar nas manifestações populares contemporâneas atributos que satisfaçam a esta necessidade de demarcação rígida. Aqui o recorte territorial e tradicional exhibe toda sua complexidade, o que reforça nossa crítica aos critérios retrógrados que ainda orientam a formulação de políticas culturais. Deparamo-nos, mais uma vez, com a urgência de re-conceituação e readequação das medidas de incentivo à cultura no Brasil.

### 2.3

#### **Políticas culturais nas sociedades de massa**

A efetivação do registro do samba de roda pelo IPHAN e sua eleição a representante do Brasil entre as Obras Primas Imateriais da Humanidade não poderiam se realizar sem que alguma polêmica fosse criada em torno do assunto. O etnomusicólogo Carlos Sandroni, coordenador do dossiê de candidatura, respondeu às críticas recebidas através da imprensa tentando demonstrar o quão infundados eram seus argumentos. Um dos principais pontos em discussão na época foi o fato do Ministro da Cultura ter privilegiado o samba do Recôncavo em detrimento de outras tantas tradições musicais atuantes no país, como o choro, o frevo ou o carimbó. Gilberto Gil chegou a ser acusado de incorrer em bairrismo baiano, o que acabou motivando Sandroni a esclarecer em um artigo publicado na Internet, as razões da escolha feita pelo Ministério. De acordo com o pesquisador, o fator determinante teria sido a inquestionável representatividade social do samba, reconhecido, dentro e fora do Brasil, como um de nossos emblemas mais característicos. Explicitados os critérios que limitavam as candidaturas ao universo das manifestações alheias à cultura de massas, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi selecionado, como já comentamos neste capítulo, por seu caráter tradicional e “por sua ligação histórica com o conjunto do samba brasileiro” (Sandroni, 2006).

Se o samba carioca não se enquadrava nas normas estabelecidas pela UNESCO, isso não impediu que sua patrimonialização se realizasse em nível nacional. Em outubro de 2007, pesquisadores, artistas e produtores articulados pelo Centro Cultural Cartola apresentaram ao Conselho Consultivo do IPHAN a candidatura das “matrizes do samba no Rio de Janeiro” a patrimônio imaterial da nação.<sup>13</sup> A iniciativa, como diz o texto que reivindica a patrimonialização, foi motivada pelo ingresso do samba-de-roda na lista do Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2005. Assim, o *Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro* (Centro Cultural Cartola, 2007) procura reunir argumentos e documentos que permitam defender a importância do samba carioca para a cultura nacional, e reclamar sua inclusão entre os bens históricos e artísticos do país (neste caso, registrando-o no Livro das formas de expressão do PNPI).

Ao avançarmos na leitura deste texto, fica claro que ele requer reconhecimento oficial para a comunidade que no senso comum já é tida como detentora da manifestação mais representativa da cultura brasileira. De acordo com o dossiê, “o samba virou sinônimo de Brasil”, assim, o destaque dado à versão carioca do gênero se deve, também para os formuladores do documento, ao fato desta se traduzir em produto-final da expressão nacionalizada. Seguindo a linha evolutiva que parte das raízes africanas preservadas no samba-de-roda, o partido-alto, o samba-de-terreiro e samba-enredo são tomados como matrizes responsáveis pela continuidade da tradição no contexto urbano e moderno.

O Modernismo brasileiro é citado como promotor dos encontros que renderam ao samba um relevo nacional, já que o diálogo entre artistas populares e os intelectuais filiados ao movimento figura como uma das principais razões da primeira oficialização do gênero. O que parece estar sendo reclamado agora é um plano de ação que parta diretamente do grupo sociocultural envolvido na realização do samba.

---

<sup>13</sup> De acordo com o texto exibido no site da instituição, o Centro Cultural Cartola é uma associação fundada em janeiro de 2001 por intelectuais, artistas e produtores que pretendem integrar ações culturais a desenvolvimento social (ver: <http://www.cartola.org.br/apresentacao.html>). A manutenção das tradições e a preservação da memória nacional é uma das formas encontradas pelo grupo para atingir tais objetivos (Pimentel, 2005a). Além do Centro Cultural Cartola, estão envolvidos no processo de registro das matrizes do samba carioca a Fundação Cultural Palmares e o próprio IPHAN, através do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Exigir seu registro significa, ainda, alertar para um suposto risco de desaparecimento, e reforçar o poder de *resistência* encerrado nesta tradição. Segundo o texto do Dossiê, é contra a descaracterização promovida pelos meios massivos que a tradição se afirma. E para formular os argumentos do discurso de restauração cultural,

(...) foram convocados ao trabalho pesquisadores que estivessem intimamente ligados a essa produção cultural brasileira, capazes de defender, não o engessamento dessa cultura viva e dinâmica, mas o respeito, o reconhecimento e a transmissão de sua tradição, nos aspectos que a identificam e diferenciam de vertentes que, atualmente, tomaram a forma de espetáculo (...) (p.11)

Estamos atentos para a pertinência relativa dos discursos que denunciam a ação constrangedora do tempo da mercadoria sobre o ritmo e a espontaneidade de muitas das formas culturais mais vivas. Considerando que e a aceleração da produção é determinada principalmente pelo objetivo de gerar lucro, vemos, com frequência, a indústria fonográfica absorver expressões tradicionais da música popular, submetendo-as a restrições de duração, timbre e altura. Por meio de equalizações que formatam as sonoridades fundadas nos mais diversos contextos, essas manifestações são, muitas vezes, domesticadas para adequarem-se ao consumo das classes médias urbanas (Carvalho, 2003).

O mesmo acontece, como denuncia o Dossiê, quando se realiza a espetacularização das tradições e essas passam a se conformar ao andamento do *show business*. Boa parte dos críticos de música popular – incluindo os que, não por acaso, participaram da formulação do documento – condena a arte que adquire valor comercial e se torna um bem alienável, forçosamente corrompido pelas *mass medias* (Sodré, 1979; Rodrigues, 1984, Cabral, 1996; Tinhorão, 1986; Lopes, 2005).

Se atentarmos para o fato do capitalismo industrial ter alterado as relações de força e exacerbado as lutas em torno das culturas das classes populares, perceberemos que, em muitos casos, a questão da hegemonia realmente se manifesta por meio de um conflito entre doutrinação e resistência. No processo de consolidação deste sistema produtivo, práticas sociais e formas diferenciadas de vida foram substituídas, caíram em desuso ou se marginalizaram, no entanto, é necessário que se reconheça que as culturas populares sempre estiveram entre as forças atuantes na sociedade

capitalista e que nunca puderam ser apreendidas como sistemas exteriores a ela. Neste sentido, a idéia de “resistência” se apresenta como um conceito relacional.

De acordo com Stuart Hall (2003a), quando consideramos os vínculos e as clivagens estabelecidas no interior da arena popular, não é mais possível defender a expressão “pura” ou “autêntica”, pois a maioria das formas se mostra inegavelmente contaminada. Do mesmo modo, se entendemos que as representações populares são o resultado de lutas culturais constantes, fica claro que estas acontecem não em uma instância isolada, mas no espaço de intercessão entre os diferentes grupos e classes. A idéia de cultura popular como o conjunto do que foi ou é construído única e exclusivamente pelo povo é uma definição por demais restrita e descritiva, e só serve para gerar inventários inúteis e de conteúdo extremamente variável. Uma opção analítica mais adequada aos nossos objetivos é investigar os diferentes critérios de pertencimento articulados nos discursos de defesa do popular, e avaliar a crítica que oscila entre a crença na autonomia total do povo e a denúncia da manipulação abusiva de seus signos.

Este parece ser o tom do Dossiê do samba carioca que, quando trata de calcular as alterações sofridas pelo gênero nas últimas décadas, reúne todas as vozes tradicionalistas para condenar sua descaracterização e para denunciar seu distanciamento em relação às origens populares. A inclusão do samba-enredo entre as vertentes indicadas para o registro e a defesa de um padrão rítmico específico para sua composição são outros indícios de que a indústria cultural e os meios massivos de comunicação continuam figurando como os principais inimigos da tradição.

José Reginaldo Gonçalves (1996) reconhece nos discursos de fundação das políticas públicas de patrimônio no Brasil a articulação de uma espécie de “retórica da perda”. Ao incluir uma forma de expressão artística ou de manifestação cultural na coleção patrimonial da nação e submetê-la ao regime de proteção do Estado, os gestores de cultura a estariam colocando sob o risco iminente de desaparecimento, pois o temor da desintegração só pode existir a partir do momento em que o bem adquire importância nacional e que passa a compor a totalidade íntegra da nação. Deste modo, são as próprias narrativas de preservação que instauram a ameaça de perda. No caso da exigência de patrimonialização do samba-enredo – uma expressão

musical que representa a originalidade brasileira e que impregna as ruas, os programas e anúncios de rádio e TV e as lojas de discos, dentro e fora do período carnavalesco – a mobilização da “retórica da perda” é bastante explícita. No discurso exibido pelos defensores do registro prevalece a idéia de que a probidade original e o desenvolvimento contínuo da tradição estariam sendo afetados pela padronização industrial e pelo consumo massivo.

Os anos de 1970 são comumente destacados como marco da interferência perniciosa de elementos estranhos ao universo das escolas de samba: a atuação dos carnavalescos egressos das academias de arte e indiferentes às noções da estética popular; a intervenção da indústria fonográfica e das grandes redes de televisão que converteram o samba-enredo em objeto de consumo. Para atender às regras do mercado, os desfiles de escola de samba teriam passado por mudanças condenáveis como a redução da extensão dos sambas, a alteração da composição da bateria, a perda de espaço por parte de personagens fundamentais na estrutura do desfile, além, é claro, da tão lamentada aceleração do ritmo musical. Diferente das transformações provocadas pelas exigências dos desfiles de carnaval no início do século XX, a contenção do tempo e a aceleração do andamento efetuadas nas últimas décadas diria respeito à imposição arbitrária do ritmo da indústria e à conversão do carnaval em negócio (Gomes, 2006). Tais alterações poderiam, em uma perspectiva fatalista, implicar no desaparecimento do samba-enredo como linguagem específica.

Esta concepção é compartilhada por muitos dos atores diretamente envolvidos no cotidiano das escolas, por isso não deve ser completamente ignorada quando se trata de pensar as políticas de promoção das culturas populares. Não podemos deixar de considerar a perspectiva daqueles que têm autoridade reconhecida sobre as manifestações culturais em vias de patrimonialização, e de endossar as reivindicações dos artistas que se sentem massacrados pelo esquema industrial e pelos artifícios comerciais atuantes no campo da cultura. O sambista Martinho da Vila, preocupado em trazer de volta para a Escola de Samba Unidos de Vila Isabel os antigos compositores – afastados por causa dos novos critérios de escolha dos sambas –, defende a idéia de que a aceleração do ritmo se opõe à tradição, e que esta



adulteração compromete o enquadramento da música na categoria de samba-enredo. Martinho defende que,

Se a gente tiver um samba-enredo legal numa escola de samba tradicional, que não seja aquela aceleração terrível, e a escola for bem-sucedida, isso influi nas outras escolas. Por isso eu quero um samba bem tradicional, *bem samba-enredo*, bem poético para a Vila. (Sukman, 2004) [grifo nosso]

Assim, além de responder aos anseios das comunidades das escolas, o discurso registrado no Dossiê do samba do Rio de Janeiro se ajusta estrategicamente às condições estabelecidas pelo PNPI para que uma expressão popular seja passível de registro. Mais do que um problema estético, a necessidade de adequação do samba ao ritmo da tradição emerge como uma questão tanto política quanto conceitual. Como já foi colocado, o caráter tradicional da manifestação e o risco de desaparecimento provocado pela modernização compulsória da sociedade são critérios determinantes para a acolhida das candidaturas. O que compromete este tipo de abordagem é que mesmo sabendo haver aspectos não devidamente reconhecidos no samba carioca, facetas que mereciam maior destaque e apoio institucional, seria bastante problemático tentar separar a dimensão tradicional do que há de inegavelmente massivo no samba.

Segundo Monique Augras (1998), o termo samba-enredo se firma no início dos anos 50, no mesmo momento em que o regulamento dos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro passou a exigir o uso de fantasias para ilustrar os temas selecionados. O formato de espetáculo como hoje o conhecemos é visto pela autora como resultado do controle progressivo do evento por parte do Estado, assim como a exposição narrativa que caracteriza o samba-enredo se consolida em função da nacionalização do carnaval. Portanto, o enquadramento ideológico, a sistematização das apresentações, a imposição de temas específicos, a pré-determinação do enredo, a competição e o julgamento já fazem parte da realidade das escolas há pelo menos meio século. A própria idéia de “samba-enredo” já supôs, desde o princípio, uma restrição formal. O que a gravação destes sambas iniciada na década de 1970 inaugurou foi a interferência taxativa da comercialização na escolha efetuada pelas escolas. Sob esta perspectiva, conclui-se que, na curta trajetória das agremiações,

tanto a indústria do disco quanto o Estado intervieram na formatação da composição musical.

A configuração tomada pelo carnaval resulta de negociações e disputas, e não da simples imposição de interesses hegemônicos. Deste modo, o discurso da perda de essência mostra-se mais uma vez inadequado quando se trata da incorporação, pelas culturas populares, das tensões que se encenam em cada contexto social em particular. Isso não nos permite negar a arbitrariedade das interferências das indústrias do espetáculo e do turismo sobre o evento, mas torna lícito o argumento de que a existência da forma pura original, em se tratando de samba-enredo, jamais foi uma realidade.

Não são poucos os estudiosos do samba que descrevem o processo de transformação do gênero em música nacional como um agrupamento de diversos modos de mediação, enfatizando o crescente diálogo entre classes sociais, e as interações promovidas pelo mercado de cultura e pelos aparelhos de Estado (Vianna, 1995; Augras, 1998; Sandroni, 2001; Caldeira, 2007). A composição deste contexto cultural interferiu na formatação do que veio a ser genericamente reconhecido como samba, e isso quer dizer que uma expressão tradicional de alcance restrito passa a manifestar-se como “canção popular”, no sentido moderno do termo.

Acreditamos, seguindo as asseverações de Carlos Sandroni, que este movimento se caracteriza pela ampliação do circuito das culturas populares e pela entrada de personagens periféricos no diálogo nacional moderno. Segundo o autor, para efetuar uma abordagem realista da história do samba é preciso que se leve em consideração o trânsito e as negociações, já que, ao invés de incorporar um ideal romântico de cultura popular intocada, muitos dos sambistas de primeira hora confirmaram sua inserção consciente e voluntária no nascente mercado cultural brasileiro.

Não se trata, portanto (pelo menos no caso das denominadas “matrizes do samba do Rio de Janeiro”), da simples descaracterização das expressões pré-modernas por compositores externos a seus contextos de produção, mas de diferentes formas de criação que se dão em condições massivas, no interior dos mercados – hegemônicos ou alternativos – e a partir da própria técnica industrial. Sendo assim, as

novas formas de composição e de circulação adotadas pelo segmento do samba que migra da roda para o disco não precisam necessariamente ser vistas como um modo de perda ou corrupção.<sup>14</sup>

Ainda no dossiê das matrizes do samba carioca, vemos o lugar tradicional de criação ser defendido como fator que determina o feitio da cultura nos moldes em que ela deve ser preservada. Mesmo que se afirme que “desde o primeiro momento, nas décadas que abriram o século XX, o samba não se limitou a um lugar, a um espaço único de manifestação” (p. 89), da casa de Tia Ciata às escolas de samba mais estimadas, os espaços comunitários são endossados como instâncias que garantem a integridade da produção musical. Neste caso, o som funciona como condutor cultural, já que no desenvolvimento de expressões musicais urbanas os músicos negros reelaboraram elementos das tradições africanas e traçaram estratégias de ocupação do espaço público. A demarcação do território da cidade pela percepção dos grupos subalternos criou uma geografia de afetos que terminou por identificar as áreas de domínio das culturas negras como redutos dos sambas e dos batuques. Uma memória cartográfica inscreve a história do samba nos espaços subalternos da cidade do Rio de Janeiro. A antiga idéia de que a essência da estética popular se localiza em sua origem social e que está circunscrita a um domínio territorial específico permanece atuante no Dossiê.

Implícito na trajetória redesenhada no documento e no esforço de fazer alusão ao universo simbólico que tornaria o samba inteligível, reconhecemos a recusa do que pode ser identificado como um *não-lugar* (Augé, 1994): o círculo da indústria cultural, onde prevalece a efemeridade, a fragmentação e o desenraizamento.<sup>15</sup> Os

---

<sup>14</sup> De acordo com Jorge Caldeira (2007), mesmo numa perspectiva tradicionalista o processo de gravação elétrica no Brasil do início do século XX já poderia ser considerado um avanço técnico positivo, pois possibilitou um registro mais fiel da execução musical e permitiu captar a realização concreta da canção. Ao invés de distanciar ainda mais o samba gravado do improvisado praticado nas rodas, a tecnologia teria estabelecido as condições de sua reprodução: “Essa nova possibilidade aberta pelas inovações técnicas levou o samba por um caminho que, de certa forma, o reaproximava da roda. Com os discos elétricos puderam ser eliminados os cantores com tendências mais operísticas, pôde-se aumentar o número de instrumentos e membros do coro, puderam ser gravados os instrumentos de percussão. O principal sentido dessas modificações, portanto, foi propiciar uma aproximação entre o tipo de execução musical que havia na roda e no disco. Com isso, a distinção musical entre o samba de roda e a música popular urbana se tornaria menos radical”. (p. 62)

<sup>15</sup> Em contraposição à idéia de *lugar*, que segundo Marc Augé (1994) é o espaço onde se desenrolam relações de identidade, onde a história ganha um peso determinante e a memória tece a ordem e a

formuladores do dossiê reconhecem a ocupação de novos recintos comerciais consagrados ao estilo tradicional como estratégia da comunidade do samba diante da redução de seus lugares originais de manifestação. Entendem que “a renovação do bairro da Lapa, com a abertura de bares e centros culturais que dão espaço e destaque aos sambistas tradicionais, criou nos últimos anos um circuito alternativo para apresentação de sambas de terreiro e de partido-alto” (p. 89), sem, no entanto, atentar para o fato de que este mesmo circuito se vale do interesse crescente das classes médias pela música “de raiz” e explora este filão do mercado de cultura.

Além de todos os obstáculos já apresentados até aqui, a perda de referências locais causada pela globalização também figura no Dossiê como ameaça à salvaguarda da cultura tradicional. Nele encontramos ainda a reinscrição dos preceitos modernistas de Mário de Andrade em um contexto de globalização cultural. Mais uma vez, a nação ganha proeminência nos projetos de fomento das manifestações populares e a indústria é condenada como instrumento de promoção de estrangeirismos. Tudo isso a despeito da clareza de que foi o processo de massificação da sociedade brasileira que pôs em cena as forças que propiciaram o aparecimento do samba moderno. De acordo com a observação de Jorge Caldeira no ensaio *A construção do samba* (2007),

Esse argumento – no qual o espaço social onde nasce a canção é visto como espaço que abriga uma luta de resistência ou de criação de algo que tem o valor da autenticidade, e, portanto positivo, enquanto o mundo de fora, marcado pela lógica econômica do capitalismo, ameaça sua sobrevivência, tendo pois um valor negativo – é uma constante no pensamento sobre música popular brasileira. (p. 19)

Neste sentido, o estudo de Caldeira nos permite compreender o papel do mercado musical na sociedade e na cultura brasileiras, porque, ao invés de corroborar a imagem de isolamento do samba em relação ao universo da música popular comercial, propõe-se a pensá-lo a partir deste sistema específico de produção e difusão cultural, sistema que atua como agente construtor de representações coletivas. As relações entre os códigos simbólico e social na sociedade de massas são tomadas

---

linguagem compartilhadas, os *não-lugares* são os espaços destituídos de vivência concreta, onde impera o vazio referencial e onde as construções simbólicas não podem ser efetuadas satisfatoriamente.

pelo autor como um fenômeno estruturado, onde as manifestações populares muitas vezes se articulam entre os âmbitos da cultura e da produção.

Para Caldeira, a relevância histórica do samba está associada ao grau de inovação contido no fato de uma manifestação tradicional ter sido adaptada às mídias e aos meios massivos. Pela superposição de diferentes elementos estéticos e simbólicos, músicos de origem popular costuraram um texto musical adaptado à realidade da indústria. Ao nos apresentar tal leitura, Caldeira inverte os termos da noção de *originalidade*: aonde se via o valor absoluto da origem (contexto comunitário que teria fundado o samba e para o qual ele sempre deveria se remeter), vê-se agora a relevância da transformação (que se traduz na ampliação do círculo de influência do samba como música popular nacional). O samba como “marca” ou como “produto” cultural é o que vai assinalar a identidade entre música e nação no Brasil.

Quando avalia a distância entre o formato da primeira gravação de “Pelo telefone” e os padrões atuais do samba, este estudo nos informa que a crítica musical do período em que a canção foi lançada já havia se deparado com dificuldades de enquadramento. Acontece que a fórmula rítmica que define o samba como gênero só foi estabelecida algum tempo depois. Em 1917, Donga registrou um rótulo que foi ganhando conteúdo no decorrer das duas décadas seguintes. Isso é atestado pela análise que o autor faz de duas gravações posteriores (em 1938 e 1940), nas quais a canção sofre alterações de andamento para se adequar ao modelo que então já tinha adquirido reconhecimento social. A consolidação de um gênero “caracteristicamente brasileiro” se deu por meio do processo de apuração da fórmula do samba gravado.

Originalmente, “Pelo telefone” foi composta pela superposição de estruturas rítmicas, pela alternância de formas melódicas e pela montagem de variados versos de domínio público. Assim, este samba não é uma colagem apenas do ponto de vista do resultado, mas da própria produção. Quase todos os trechos da música foram tirados de outras canções” (Caldeira, 2007: 13). Tal informação nos leva a associar o estabelecimento do samba como categoria de gênero ao assentamento de um padrão rítmico específico e ao esforço de unificação da cultura no Brasil. O que não podemos deixar de reforçar, é que a “sujeira” e o “ruído” sempre fizeram parte da composição

sonora entendida como “tipicamente brasileira”, e que esta dinâmica de adulteração pode ser desvelada pela investigação dos modos como arte e cultura se articulam para compor uma música contaminada. Flertando com o ritmo do *jazz* ou se associando ao ruído do *rock*, o samba mergulhou definitivamente na impureza pelas mãos de bossanovistas e tropicalistas. Se estendermos esta análise ao formato geralmente identificado como “samba autêntico”, compreenderemos que sua originalidade se encontra justamente no fato de se apresentar como uma expressão popular urbana e moderna, portanto, impura por natureza.

O contexto contemporâneo apresenta novas formas de diálogo entre as diversas matrizes culturais que compõem nas sociedades urbanas. Em se tratando de música, as colagens sonoras, as intervenções eletrônicas e as misturas de gênero são algumas das configurações assumidas por este intercâmbio. Pensando nas grandes cidades do Terceiro Mundo, vemos crescer, entre jovens artistas, mais marcadamente entre os dedicados à música, a necessidade de expressar uma arte *pop* autônoma, neste caso, criada pela apropriação da música "estrangeira" e pela fusão desta sonoridade com os ritmos tradicionais locais.

A partir da década de 1990, as distinções rígidas entre popular e folclórico foram novamente sendo relativizadas e a expressão Música Popular Brasileira foi reduzida a um segmento específico do mercado fonográfico. Os movimentos estéticos foram substituídos pelas *cenais culturais* – espaço de interação entre linguagens e de coexistência de práticas e trajetórias diferenciadas. Entre a multiplicidade de composições estéticas que transitam por este novo circuito, vemos a que a introdução de batidas eletrônicas em músicas regionais se afirma como uma das principais tendências do som feito no Brasil na última década (Rita Ribeiro, DJ Dolores e Orquestra Santa Massa, Otto), incluído aí as fusões de samba e bossa-nova com música eletrônica (Fernanda Porto, Bossacucanova, DJ Marcelinho da Lua). O avanço da tecnologia eletroacústica possibilitou, através de instrumentos como os *samplers* e os sintetizadores, a remontagem e a alteração eletrônica de canções populares, tornando possível identificar os processos de hibridação cultural plasmados na música *pop*. Temos testemunhado a consolidação das ferramentas tecnológicas como instrumentos mediadores do contato da música local com as

formas estéticas da cultura global. Esta nova realidade deve ser incorporada por quem se propõe a pensar e intervir no universo musical contemporâneo.

Uma das conseqüências da já antiga prática de mistura de sons é a consolidação da música como um dos produtos brasileiros de maior destaque no mercado exterior. Desde a década de 1940, com a divulgação internacional do samba iniciada por Carmen Miranda, que várias canções brasileiras se colocaram entre as mais gravadas do mundo e passaram a compor o que Renato Ortiz (2000) denomina de “cultura popular-internacional”. Segundo Adonay Ariza (2006), os próprios mecanismos de composição do *free jazz* – que incluem a manipulação musical e a improvisação sobre as sonoridades mais diversas – colaboraram para difundir os ritmos e os modos de tocar desenvolvidos nos países latino-americanos. Depois disso, a criação do rótulo *world music* passou a demarcar a cada vez mais freqüente tradução da música folclórica dos povos periféricos para uma linguagem *pop*, e os meios de comunicação de massa começaram a explorar as canções reformatadas e as versões *remix* para produzir *singles*, trilhas sonoras e videoclipes.

A música produzida no Brasil após os anos noventa acabou sendo favorecida por essa tendência comercial oportuna, principalmente por se configurar como produto adequado ao mercado fonográfico internacional. Em todo caso, podemos alegar que a autonomia se apresenta como o diferencial de boa parte dos produtos da música popular hoje em dia. As trocas musicais foram acentuadas pelo movimento crescente de globalização das culturas e a produção independente foi, de certa forma, beneficiada pelo crescimento do mercado externo. Ao mesmo tempo já não é tão forte, no âmbito da criação musical, a idéia de um “nosso” claramente definível, ou a noção de um “deles” completamente alheio. Por isso, nesta tese, conta positivamente o fato da maioria dos jovens compositores manipularem livremente os signos sonoros e apresentarem um produto criativo e alternativo aos consumidores das mais variadas origens.

No que diz respeito ao valor comercial da música brasileira, a idéia de que o mercado fonográfico se revelou como um importante filão da indústria nacional acabou afetando as próprias ações do MinC. Tanto quanto a função ideológica, o

valor econômico da cultura tem sido apreciado pelas políticas governamentais.<sup>16</sup> Em uma conferência proferida por ocasião da 1ª Feira Música Brasil, em janeiro de 2007, Gilberto Gil defendeu a idéia de que a produção musical do país tem potencial para gerar índices econômicos favoráveis. De acordo com o Ministro:

Temos uma diversidade musical enorme, seja a música moderna e contemporânea, seja a sua manifestação tradicional, independente de ser erudita, instrumental, canção, folgado, eletrônica, acústica, algo que não se conforma ao segmento, ao gênero e tem em comum a alta qualidade reconhecida internacionalmente. É uma música que está disponível para a circulação plena, para um consumo e uma mixagem com outras músicas, um produto simbólico de inserção feliz na economia do Brasil e na economia-mundo. (Gil, 2007)

Os documentos divulgados pelo MinC, no decorrer dos seis anos de Gil como Ministro, apontam como alvos de sua atuação tanto os produtos culturais concretos quanto os valores compartilhados pelos diversos grupos que compõem a sociedade brasileira. Alimentados de carga simbólica, os CDs e DVDs comercializados no exterior colaboram, na perspectiva do Ministério, para a divulgação de uma imagem de Brasil criativo e multicultural. Além da anunciada dinamização econômica (ampliação do mercado, diversificação da produção, formação de mão-de-obra qualificada e arrecadação de impostos) o novo plano político para a cultura aposta na consolidação da identidade brasileira. A idéia é possibilitar “o resgate e a promoção das nossas tradições culturais através do comércio e do turismo” (Idem).

No livro em que analisa as relações entre economia e cultura da forma como elas se configuram na atualidade, o pesquisador francês Paul Tolila (2007) associa o surgimento das políticas públicas nesta área ao processo de massificação das sociedades e à expansão da indústria cultural no Ocidente. Entende a política cultural como um planejamento estratégico, um plano organizado de ações ou um conjunto de medidas que visam interferir na produção simbólica de determinada comunidade. Tanto a instauração da sociedade de massas quanto a preocupação pública com a gestão da nova ordem cultural são, de acordo com Tolila, parte de transformações históricas bastante profundas. Deste modo, o interesse estatal em torno do consumo

---

<sup>16</sup> No site do Ministério da cultura estão disponibilizados documentos, relatórios de estudos econômicos e artigos sobre economia da cultura aplicada ao caso brasileiro (ver: <http://www.cultura.gov.br/site/categoria/politicas/economia-da-cultura/>).



massificado se funda no fato deste se caracterizar como um fenômeno ao mesmo tempo econômico e sociológico, e de ter se imposto como modelo dominante de recepção cultural. Em muitos países, as políticas públicas têm traduzido as preocupações dos agentes de Estado com a gestão do consumo de cultura. A consciência de que a relação das populações urbanas com a produção cultural se dá em proporção massiva tem afetado inclusive os programas destinados a setores bastante tradicionais, como o serviço de museus e as ações de patrimônio. No Brasil, são duas as direções comumente tomadas pela administração pública no campo cultural: internamente, ocupa-se em alocar recursos e em atribuir valor e significado às atividades culturais estratégicas; externamente, se insere na competição com outros Estados por mercado para a produção local. No que diz respeito às políticas de patrimônio implementadas pelo MinC, estas só aparentemente entram em contradição com a proposta de intervir no mercado cultural. Na fala de Gil que citamos acima, a diversidade de formas aparece como principal característica da criação musical no país. Daí se pode deduzir que, se o multiculturalismo brasileiro é fonte de riqueza material, resguardar as tradições tornou-se uma estratégia interessante economicamente.

O poder de atração turística das culturas locais é inegável, justamente por isso, fica cada vez mais difícil isolar as políticas culturais das atividades do turismo e das tendências do setor econômico. Os investimentos do Estado em cultura geram expectativa de público, confiança na dinamização das economias locais e no potencial multiplicador das ações de mecenato. Assim, a oferta patrimonial e festiva de uma região suscita o que Tolila reconhece como “mais-valia cultural”. Alentando as identidades tradicionais e reforçando a imagem de um Brasil criativo e multicultural, as ações do programa de patrimônio colaboram, mesmo que indiretamente, para a venda de pacotes turísticos e para a formação de “roteiros patrimoniais”.

O levantamento e o arquivamento de música tradicional realizados ou projetados por Mário de Andrade consistiam em documentar as expressões populares e disponibilizá-los para consulta e apropriação dos compositores eruditos. De acordo com Elizabeth Travassos (1997), as coletâneas musicais coordenadas pelo escritor modernista contavam com textos de apresentação, anotações e comentários

explicativos. A proposta de Mário era, como vimos, efetuar registros fidedignos de letra e música e fornecer material para a construção da tradição culta nacional. Com isto, as coleções não se definiam unicamente pela possibilidade de preservação, mas tinham por finalidade transmutar tradição em arte. Pela lógica política atual, a construção dos inventários das formas musicais ameaçadas também cumpriria a função de salvaguarda, ao mesmo tempo em que disponibiliza a sonoridade popular para os mais diversos modos de apropriação estética. Entretanto, a este emprego juntar-se-ia a difusão da música folclórica pelos meios massivos e sua disponibilização para o consumo massificado, do mesmo modo que o tombamento e a restauração da arquitetura colonial têm feito dos bairros antigos espaços propícios para a comercialização de tradições musicais.<sup>17</sup>

Pedro Argemiro Rodriguez (2004) descreve este circuito como uma cadeia que conecta produção, distribuição, comercialização e consumo, e mobiliza diferentes instâncias mercantis e sociais. Ao reconhecer a lucratividade da realização de atividades culturais e o impacto econômico da circulação de produtos da indústria fonográfica no Brasil, atenta para a importância da iniciativa de sistematização do conhecimento sobre a “cadeia produtiva da economia da música”, que opera no interior do aparelho econômico da cultura. Caracterizado como um fluxo que decorre majoritariamente de ações privadas ou parcialmente subsidiadas por recursos públicos oriundos das políticas de isenção fiscal, este ciclo direciona seus esforços para a conquista de possíveis consumidores, e a compreensão de seu funcionamento pode auxiliar na maior eficiência da formulação de políticas públicas na área e, conseqüentemente, contribuir para democratizar a configuração do circuito musical e a possibilidade de acesso aos bens culturais no país.

É evidente que a preocupação com a dimensão econômica da vida cultural se deve, em grande medida, à clareza de que a cultura se apresenta atualmente como um dos setores de maior potencial financeiro. Os investimentos na área podem alterar

---

<sup>17</sup> No Rio de Janeiro, depois da revitalização cultural da Lapa, que hoje é povoada de casas noturnas voltadas para um público de classe média e já entrou no roteiro turístico oficial da cidade, outros centros vêm sendo movimentados, como as áreas da Praça Mauá e da Gamboa. Os músicos e os freqüentadores mais resistentes reclamam da superlotação e dos preços altos da Lapa turística (Pimentel, 2004). Por outro lado, comerciantes vangloriam-se da descoberta de novos espaços e da formação de “points” alternativos nos prédios tombados pelo IPHAN na Zona Portuária (Autran, 2007).

positivamente os índices de desenvolvimento nacional, por isto, os projetos que se centram no fomento da economia da cultura correm o risco de reduzir a representação simbólica a uma questão de estratégia produtiva e de eficácia comercial. Já são bastante frequentes no Brasil os estudos que alertam para o fato do aspecto econômico ser apenas uma das muitas dimensões da experiência cultural, assim como as reivindicações de que as medidas políticas nesta esfera se ocupem principalmente do estímulo à diversidade e da promoção da democracia (Brant, 2003). Os críticos da orientação mercadológica das políticas públicas afirmam que o tratamento meramente econômico dedicado à cultura tem se revertido, nos últimos tempos, num modo de favorecer os interesses homogeneizantes da globalização (Feijó, 2003). Neste sentido, denunciam a tendência, predominante no contexto do capitalismo global, de privilegiar as marcas comerciais em detrimento da pluralidade criativa. Destituídas de identidade local e condicionadas ao consumo da produção massificada, as populações nacionais estariam se revertendo em um bloco homogêneo e facilmente manipulável. A alternativa colocada por este tipo de crítica se encaminha no sentido de recuperar a especificidade constitutiva dos bens culturais e de impedir que sejam tratados como mercadorias comuns. Ao Estado é atribuído o papel de garantir a livre circulação de idéias e de criar condições de produção, interferindo na vida cultural da sociedade por meio de normas jurídicas e de intervenções diretas.

Entretanto, as iniciativas tomadas pelo MinC no sentido de avaliar o peso econômico das atividades culturais no Brasil também se valem dos argumentos de promoção da diversidade criativa e de democratização das decisões políticas. Para melhor planejar suas estratégias, o Ministério tem investido na sistematização dos dados econômicos destinados a subsidiar os debates, informar os artistas e cidadãos, e auxiliar nas medidas projetadas pelos gestores. Aliado ao IBGE, ao IPEA e à Casa de Rui Barbosa, o Ministério da Cultura se dedica a suprir a carência de análises econômicas do setor cultural, se empenha no levantamento estatístico dos bens e serviços disponíveis no Brasil e avalia o peso da cultura no PIB nacional (Lins, 2006).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> No site do Ministério da Cultura encontramos a informação de que seus agentes prestam consultoria para empresas que pretendem exportar produtos culturais, as chamadas “indústrias criativas” (indústria fonográfica, produtoras de vídeo e cinema, agências de publicidade e oficinas de instrumentos

Outra importante conseqüência da inserção da cultura nos debates econômicos é a possibilidade de considerar o consumo como fator de composição social. O fato das demandas populares por produtos culturais passarem a ser apreendidas através investigação dos hábitos de consumo implica uma mudança radical de perspectiva. Em se tratando de música, é importante que um deslocamento político surja de novos modos de entender a questão da recepção. Nos estudos de cultura mais recentes lemos a descrição de um ouvinte ativo, bem mais consciente das escolhas musicais que faz. O que estas novas leituras destacam são a diversidade sociológica do público dos meios de comunicação de massa e o ecletismo do gosto dos consumidores dos produtos comercializados pela indústria fonográfica. Isto é muito diferente de reduzir os ouvintes de música popular a uma multidão passiva e uniformizada. As políticas dedicadas à cultura devem partir da consciência de que os produtos tanto interferem no processo de significação dos diferentes grupos quanto são alterados por eles, e boa parte dessa interação também se dá, nos dias de hoje, através das variadas práticas de consumo.

A apreensão dessas práticas, como sugeriu Canclini (1999), pode nos levar a um entendimento mais amplo do modo de composição cultural estabelecido pelas sociedades complexas. Nesse sentido, alguns dos principais avanços têm sido destacar a irregularidade das apropriações simbólicas por parte do público consumidor, e desfazer os vínculos obrigatórios entre os signos locais e as instâncias tradicionais. Se na perspectiva adorniana o consumo é tomado como um impulso irracional das massas manipuladas pelas estratégias empresariais, na concepção de Canclini, os consumidores também compõem com os elementos que lhe são oferecidos. Justamente por isso, o consumo precisa ser apreendido:

(...) não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades. (p. 14)

---

musicais). Um tratamento especial é dado à música brasileira como artigo privilegiado de exportação. Aliado aos programas do MinC, o SEBRAE também trabalha com a criação de incubadoras dedicadas a comercialização de cultura e o IBGE iniciou uma pesquisa sobre os indicadores culturais nacionais. Na mesma linha, institutos de cultura tem sido formados pelos grandes bancos públicos e privados e as agências internacionais têm admitido a importância crucial da cultura para os programas de desenvolvimento. Mesmo dentro dos espaços mais restritos da universidade vemos surgir cursos de política, produção e gestão cultural.

Na aproximação entre a produção musical e a economia da cultura, a nação e a tradição figuram como categorias mercadológicas, e o consumo crescente da memória cultural materializada em produtos fonográficos exprimi os anseios da população urbana por referências simbólicas estáveis. Se por um lado o rótulo MPB funciona hoje muito mais como uma marca comercial do que como uma definição estética ou política, por outro, o caráter inquestionável da nacionalidade do samba também colabora para que a imagem de Zeca Pagodinho venda cerveja do Oiapoque ao Chuí. Tais observações tornam ainda mais interessante a investigação dos modos atuais de manifestação e manipulação do princípio de identidade.

Segundo Samuel Araújo (Araújo, 2000), se tomarmos “ideologia” como mecanismo de ocultamento de dissensões, e “identidade” como parte desse processo que encobre incoerências e reforça o genérico, a idéia de uma “música brasileira” pode ser apreendida como composição ideológica. Para o autor, estes termos ainda tomariam as coletividades como entidades homogêneas e manipuláveis, quando a variação da idéia de nacionalidade encenada pela música esteve associada a vivências e contextos sociais diversos e submetida à dinâmica do mercado cultural, mostrando-se como noção instável. Deste modo, a nacionalidade deve ser tomada como abstração, tornando inviável o estabelecimento de relações causais entre música e identidade, ou a afirmação de correspondências imediatas entre idéias e práticas sociais.

Como vimos, nas duas últimas décadas, assistimos à gradativa diluição do compromisso da criação musical com a afirmação da brasilidade. Mesmo assim, os discursos mercadológico e estatal ainda hoje se apropriam do “popular” e do “nacional” para escoar a produção fonográfica brasileira dentro e fora do país. Em torno deste mercado mobilizam-se as casas de espetáculo, emissoras de rádio e TV, produtoras, agências de turismo e muitas outras atividades comerciais alimentadas pela indústria da música.



No verso da filipeta, os “DJs-ogãs” que produzem o evento o definem desta maneira: “Mestiçagem é black, é Brasil, mestiçagem é batuque, é suingue, mestiçagem é a festa mais sarará do Rio de Janeiro!”

acompanhados de feijoada” e cursos de “samba no pé”. Este possível consumidor de tradição pode ainda ser confundido (ou realmente confundir-se) com um apreciador de “mercadoria miscigenada” e seduzir-se pelo cartaz que apregoa o show de uma banda que faz um “eletrosambatransjazzístico”, ou divulga um artista que “trafega por vários gêneros e processos rítmicos, do acústico ao eletrônico, do samba ao rock e do rap ao pop”.<sup>19</sup> A iconografia deste material de propaganda articula clichês representados em imagens de pandeiros, cavacos, berimbaus, mulatas, malandros, ou grãos de feijão. Tudo estreitamente associado à idéia de brasilidade, seja ela forjada na pureza da origem ou no artifício de mestiçagem.

Na narrativa publicitária, a afirmação da identidade não foge à facilitação do lugar-comum. De forma similar, boa parte das políticas culturais se funda na delimitação territorial dos signos e em critérios frágeis de autenticidade e tradicionalismo, neste caso, restringindo sua ação ao que viria a ser considerado “genuinamente” brasileiro.



Filipeta que anuncia a roda de samba de uma casa noturna na Zona Sul do Rio de Janeiro.

<sup>19</sup> Definição da música feita pelo compositor Moisés Santana em uma filipeta distribuída para divulgar seu show de 10/11/2005, no “Teatro Odisséia”, na Lapa. No mesmo material, a cantora convidada, Sylvia Patrícia, é apresentada como “ganhadora do prêmio Sharp de música, que mistura Bossa Nova, Blues, Jazz, Rock e Soul”.



Material de divulgação de um evento semanal que serve feijoada e oferece apresentações de grupos de samba.



Material de divulgação de eventos dedicados à música brasileira na cidade do Rio de Janeiro.

Uma das principais condições para o desenvolvimento da identidade nacional é a composição de uma comunidade reconhecida pela capacidade de se comunicar internamente. O pertencimento de um indivíduo a uma nação é definido principalmente por sua aptidão a compreender os signos, as tradições e os valores compartilhados em uma cultura particular, substancialmente diferenciada das “outras”. Assim como o Estado, o mercado trabalha para a construção e para o reforço de determinados códigos, unifica as lembranças e as projeções.

Segundo Montserrat Guibernau (1997), na relação entre identidade e cultura nacional a nação é o contexto sócio-histórico onde a os signos são moldados e o

circuito a partir do qual a cultura se desenvolve. No interior desta fronteira simbólica, a cultura é produzida e apreendida sob a força da coerência nacional. Por outro lado, as identidades se definem pela localização dos indivíduos nas relações sociais. São categorias socialmente construídas, modos de filiação organizados pela comunidade. Quando a nação se torna uma das comunidades autorizadas, acaba impondo-se como fundo comum das convivências entre os grupos, os indivíduos e as classes.

Deste modo, a idéia de fronteira demarca os contornos de uma comunidade nacional. Sua imposição, mais do que recortar um território, estabelece as condições culturais que determinam a identidade de um grupo. As fronteiras assumem um caráter emblemático e seu significado varia de uma experiência para outra. Sua eficácia se encontra na subjetividade compartilhada pelos membros que a habitam, o que não quer dizer que esta subjetividade não seja dotada de um conteúdo simbólico identificável.

Na leitura de Benedict Anderson (2008), as nações se configuram como “comunidades imaginadas”. Ao mesmo tempo em que legitimam a vida política moderna, seus símbolos habitam a esfera dos desejos e das projeções, ou seja, são valores transportados e traduzidos, dos programas institucionais para o domínio dos afetos. Se a nação cria sua própria naturalidade por meio do encadeamento lógico dos signos e da conexão seqüencial entre acontecimentos históricos pré-selecionados, esse procedimento narrativo parece ganhar maior solidez quando materializado em produtos culturais, devidamente ordenados e expostos nos salões dos museus e nas prateleiras das livrarias e das lojas de disco. É na prática ordenadora que o discurso nacional acomoda a pluralidade e as contradições socioculturais, inventando uma realidade unificada e forjando identificações coletivas.

No Brasil, uma noção historicamente difundida é a de que nossa identidade está referenciada em uma diversidade cultural coerente e harmoniosa. Eduardo Jardim (2007) entende que a relação paradoxal de um princípio unificador (a identidade) com outro individualizador (diversidade) foi resolvida de forma bastante peculiar pelo Estado-nacional brasileiro. Aqui, os dois preceitos nunca foram encarados como necessariamente antagônicos. Aliás, a articulação dos conceitos de identidade e diversidade se impôs como questão do pensamento social brasileiro e como



pressuposto de várias vertentes do modernismo nacional. Neste caso, o ideal universalista também orientou o desejo de inserir o país no circuito internacional, e, como vimos, a diversidade da cultura brasileira foi a via utilizada pela intelectualidade moderna para alcançar o sistema global. Sobre o tratamento dispensado pelo modernismo aos conceitos de identidade e diversidade cultural, Jardim afirma que:

As duas noções enraizavam-se nesse movimento de idéias. Elas figuravam no núcleo da doutrina modernista para dar conta do processo de modernização concebido como a incorporação da parte no todo – o universal moderno. Diversidade, nesse contexto, tinha haver com o modo de ser da parte a ser incorporada no concerto das nações modernas. Ela constituía um momento de um processo que deveria terminar com a absorção da ordem moderna. Diversidade também remetia à situação das várias regiões que deveriam compor a entidade unitária da nação. Já a noção de identidade era referida à ordem mundial, e, em um plano interno, à unidade nacional. (p. 8)

Por isso, a política cultural modernista foi orientada pela decisão de compor uma unidade a partir dos muitos elementos atuantes no cenário brasileiro. No desenvolvimento deste projeto, a diversidade foi sendo enfraquecida em prol da constituição da identidade. Para os modernistas, somente a unificação do cenário cultural da nação e a construção da coerência interna encerraria o processo de modernização do país. Ao mesmo tempo, o Estado nacional moderno é o agente que possibilita a inserção desta sociedade no sistema global.

Encontramos, nos modos de gestão cultural contemporâneos, resquícios desta orientação política. A identidade resiste como forte referência nos projetos mais recentes do Ministério da Cultura e a defesa da diversidade continua atrelada ao desejo de promoção nacional. Em se tratando da UNESCO, os Estados nacionais são instâncias privilegiada de interferência no sistema global articulado pela instituição. Valendo-se de sua autoridade no âmbito dos debates internacionais sobre cultura, os representantes do Estado brasileiro intervieram na Declaração Universal sobre

Diversidade Cultural no sentido de defender os direitos das populações tradicionais, e a proteção da diversidade em tempos de globalização e padronização simbólica.<sup>20</sup>

A opção pelo multiculturalismo tem caracterizado tanto a atuação da UNESCO quanto a intervenção do Brasil nos fóruns internacionais. Apesar de muitas vezes ter sido apropriado pela ideologia liberal e de ter trabalhado em prol dos interesses hegemônicos, o princípio multicultural, como pensamento social e postura política, ainda guarda uma dimensão transformadora. Nesse sentido, o multiculturalismo deve ser entendido como articulação de idéias e práticas variadas, para que não se converta em doutrina (Goldberg, 1994). Ampla e complexa, a postura multicultural tem minado as fronteiras nacionais, desestruturado os monoculturalismos institucionais e fundado novas subjetividades. Isto implica, entre outras atitudes, reconhecer o caráter plural das formações culturais e enfatizar a importância do tratamento das diversidades pelas políticas públicas.

No entanto, para que o multiculturalismo assuma sua dimensão questionadora e se reverta em práticas de democratização simbólica é fundamental que se efetue a crítica da razão ideológica que sustenta o Estado moderno. Do mesmo modo, para bem pensar e melhor intervir na composição cultural contemporânea é necessário suplantar as distinções entre nacional e estrangeiro, região e nação, centro e periferia, antigo e moderno, tradição e vanguarda.

No Brasil, este caminho reordenador foi indicado pelo Movimento Tropicalista, que fundou uma razão cultural onde os signos estão sobrepostos e contrastados, e onde inexiste o desejo de coesão. Dessa perspectiva, o confronto de diferenças emerge como uma estratégia política produtiva. Se, nas últimas décadas, a instabilidade da disposição cultural foi acentuada pelo advento da globalização, isso tornou as concepções tradicionais de cultura ainda mais inapropriadas. Diante de um contexto radicalmente fragmentado, a incorporação da postura emancipada do Tropicalismo permitiria ao Ministério da Cultura libertar a diversidade cultural das amarras da identidade nacional.

---

<sup>20</sup> Na a 36ª Conferência Geral da UNESCO, realizada em 2001, os Estados-membros adotaram a Declaração sobre Diversidade, proposta como um instrumento jurídico de apoio às medidas nacionais de promoção do multiculturalismo (UNESCO, 2001). A partir deste acordo, a diversidade cultural torna-se “patrimônio comum da humanidade”, e o documento ressalta a tripla natureza (simbólica, política e econômica) da experiência multicultural.