

Nº 36
2017

Patrimônio

Revista do

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Neste número

ALEXANDRE ALVES COSTA

ANTONIO AUGUSTO ARANTES NETO

CHIARA BORTOLOTTI

DOMINIQUE POULOT

FLÁVIO DE LEMOS CARSLADE

GEORGE YÚDICE

JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO

LUCIANE GORGULHO

MARCIA SANT'ANNA

ULPIANO TOLEDO BEZERRA DE MENESES

VIRGOLINO FERREIRA JORGE



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Nº 36
2017

Nº 36
2017

Patrimônio

ISSN 0102-2571

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Revista do

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



Patrimônio:
desafios e perspectivas

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional





Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional nº 36 / 2017

ISSN 0102-2571

Patrimônio: desafios e perspectivas

ORGANIZAÇÃO: *Andrey Rosenthal Schlee*

PRESIDENTE DA REPÚBLICA DO BRASIL
Michel Temer

MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA
Sérgio Sá Leitão

PRESIDENTE DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Kátia Bogéa

DIRETORES DO IPHAN
Andrey Rosenthal Schlee
Hermano Queiroz
Marcelo Brito
Marcos José Silva Rego
Robson Antônio de Almeida

CHEFE DE GABINETE DO IPHAN
Rafael Arrelaro

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO DO IPHAN
Fernanda Pereira

ORGANIZAÇÃO
Andrey Rosenthal Schlee

ORGANIZADORES-COLABORADORES
Antônio Miguel de Sousa
Hermano Queiroz
Yussef Daibert de Campos

EDIÇÃO E COPIDESQUE
Caroline Soudant (artigos 1 a 4)
José Tarcísio Junior e Luciana Dupin
Gade (artigos 5 a 11)

REVISÃO E PREPARAÇÃO DOS TEXTOS
Gilka Lemos (artigos 1 a 4)
José Tarcísio Junior e Luciana Dupin
Gade (artigos 5 a 11)

TRADUÇÃO
Paula Zimbres (artigo 4 - inglês)
Sara S. Morais (artigo 2 - francês)

DIREÇÃO DE ARTE E DIAGRAMAÇÃO
Cristiane Dias (a partir do projeto
gráfico de Victor Burton)

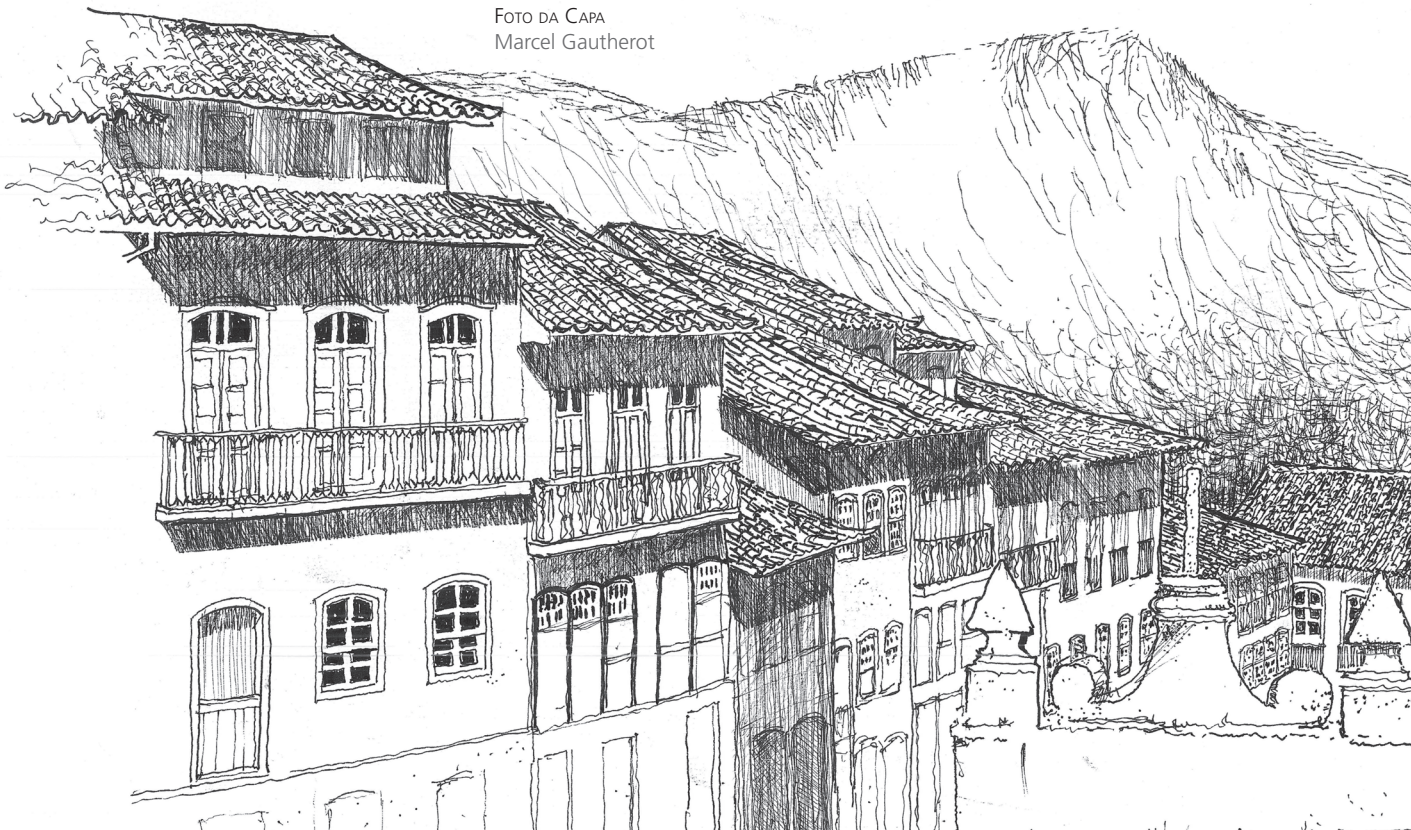
SELEÇÃO DAS IMAGENS
Andrey Rosenthal Schlee
Assessoria de Comunicação
Autores
Cristiane Dias

COLABORADORES
Adélia Soares
Carolina di Lello Silva
Glayson Nunes
Ivana Cavalcante
Karina Monteiro de Lima
Leonardo Prudente
Roberto Stanchi

FOTO DA CAPA
Marcel Gautherot

A Revista do Patrimônio é publicada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Ministério da Cultura, desde 1937. Os artigos são autorais e não refletem necessariamente a posição do Iphan e do organizador deste número, Andrey Rosenthal Schlee.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SEPS 713/913, Bloco D, Edifício Iphan. 70390-135 - Brasília (DF)



Patrimônio: desafios e perspectivas

<i>Juan Luis Isaza Londoño</i> Uma ordem imaginada	13	<i>Marcia Sant'Anna</i> Desafios e perspectivas da política federal de salvaguarda do patrimônio cultural	95
<i>Chiara Bortolotto</i> Patrimônio e o futuro da autenticidade	23	<i>Dominique Poulot</i> A compreensão do patrimônio contemporâneo e seus limites	107
<i>Ulpiano T. Bezerra de Meneses</i> Repovoar o patrimônio ambiental urbano	39	<i>Flávio de Lemos Carsalade</i> A preservação do patrimônio como construção cultural	137
<i>Antonio Augusto Arantes Neto</i> Oportunidades globais para o patrimônio imaterial: novos desafios para as vidas locais	53	<i>Alexandre Alves Costa</i> Quando a luz se encontra com o silêncio	151
<i>George Yúdice</i> Músicas plebeias	61	<i>Virgolino Ferreira Jorge</i> Salvaguarda dos bens histórico-eclésiásticos em Portugal	163
		<i>Luciane Gorgulho</i> Financiamento às instituições culturais sob a ótica da sustentabilidade de longo prazo: o BNDES na preservação do patrimônio cultural brasileiro	179



Kátia Bogéa

APRESENTAÇÃO

Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer. Será que a liberdade é uma bobagem? Será que o direito é uma bobagem?... A vida humana é que é alguma coisa a mais que as ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem um sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir.

*Mário de Andrade*¹

Reunida com minha diretoria, e refletindo sobre a crise moral, política e econômica que tem abalado o país e todas as suas instituições, concluímos que a única maneira de fortalecer o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional seria dialogar. Dialogar com todos. Com a sociedade brasileira e com seus representantes legitimamente constituídos. Desde então, e especialmente ao longo de 2017, o ano das comemorações dos oitenta anos de criação do Iphan, botamos literalmente o bloco na rua. Com tal espírito, levantamos nossa única bandeira, a do patrimônio, e passamos a lutar no sentido de garantir condições reais para que o Instituto continue a cumprir com sua missão constitucional, pelos menos, nos próximos oitenta anos... Com o slogan IPHAN + 80, e estabelecendo parcerias que pudessem apoiar nossas ações, definimos uma extensa programação de eventos. O foco foi sempre o mesmo: mostrar o que fizemos em prol da conservação e da salvaguarda do patrimônio cultural nacional, salientar a precariedade das condições atuais de trabalho e questionar a sustentabilidade do modelo de gestão patrimonial existente no Brasil.

1. Trecho de palestra "O Movimento Modernista", proferida por Mário de Andrade em 1942, no Rio de Janeiro, a convite da Casa do Estudante do Brasil.

Vou dar um exemplo. Ao tomar conhecimento da escolha do enredo “Só com a ajuda do Santo”, desenvolvido pela Estação Primeira de Mangueira para o Carnaval de 2017, imediatamente buscamos colaborar com a iniciativa. O tema era “nosso”, ou seja, nada mais ligado à trajetória do Iphan do que celebrar, na maior festa do planeta, a imensa diversidade de expressões culturais associadas à devoção popular. O trabalho conjunto, além do deslumbrante e premiado desfile criado por Leandro Vieira, resultou em uma festejada exposição realizada no Centro Cultural do Paço Imperial, no Rio de Janeiro. No catálogo da exposição expliquei que uma das funções do Iphan, desde a sua criação em 1937, sempre foi ser um instrumento do Estado que, para além da preservação do patrimônio cultural brasileiro, também teria como missão dar visibilidade às “identidades” nacionais.

Conforme afirmei ao apresentar o número 35 da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, o Iphan tem uma vocação genuinamente pública e republicana. Preservamos e salvaguardamos o patrimônio cultural do Brasil para o usufruto, no presente e no futuro, de Todos. Por isso, nos apresentamos como uma Instituição de Estado. Acontece que, com oitenta anos de existência, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional tornou-se ele próprio um patrimônio e, como tal, cabe à Nação Brasileira buscar os meios que garantam a sua serena continuidade e plena atuação.

Este segundo número comemorativo da Revista, também organizado por Andrey Rosenthal Schlee, não apresenta uma lógica estrutural. Mas apenas uma provocação de fundo: pensar o futuro do patrimônio. Ao todo são onze artigos assinados por especialistas de renome internacional e que, a partir de contextos ou áreas de atuação absolutamente específicos, apresentam contribuições capazes de agregar conteúdo à discussão e à construção de um modelo, certamente mais participativo e compartilhado, de gestão para o patrimônio cultural no Brasil. São responsáveis pelos artigos, o colombiano Juan Luis Isaza Londoño, o norte-americano George Yúdice, os franceses Dominique Poulot e Chiara Bortolotto, os portugueses Alexandre Alves Costa e Virgolino Ferreira Jorge, e os brasileiros Ulpiano Bezerra de Meneses, Antonio Augusto Arantes, Márcia Sant’Anna, Flávio de Lemos Carsalade e Luciane Fernandes Gorgulho. A quem agradecemos.

Meu desejo é que a leitura deste número 36 da Revista desperte, em todos, uma consciência patrimonial ampliada e uma vontade redobrada de colaborar com o Iphan.





APRESENTAÇÃO DA VALE

Para a Vale, investir em cultura é uma forma de reconhecer o que é genuíno e tem significado para a vida das pessoas. Contribuímos com iniciativas e projetos que promovam a identidade da nossa gente e seus patrimônios culturais, a conexão e o aprendizado para o desenvolvimento.

Os oitenta anos do Iphan são motivo de orgulho para todos nós brasileiros, que reconhecemos e valorizamos o patrimônio cultural.

Ao patrocinar a publicação da edição especial da Revista do Patrimônio, reforçamos as nossas crenças e valores, que compartilhamos como forma de homenagear a identidade do nosso país.

Por isso, convidamos vocês para conhecer a história e inúmeras contribuições do Iphan para o presente e para o futuro do nosso rico patrimônio.

*Renda de bilro
Acervo: Iphan.*

Vale



Juan Luis Isaza Londoño

UMA ORDEM IMAGINADA

Uma ordem imaginada se encontra sempre em risco de desmoronar, porque depende de mitos, e estes desvanecem quando deixamos de acreditar neles.

Yuval Noah Harari¹.

UMA LISTA ELABORADA

Segundo se aceita hoje, os gregos da Antiguidade tinham o hábito de elaborar listas (os nossos atuais *top ten*) com os maiores ou os mais belos, entre muitos outros tipos de listas; também se aceita que o sete era um número mágico para eles, da mesma forma como é sagrado em algumas religiões.

Talvez uma das primeiras ordens imaginadas e uma das primeiras listas relacionadas ao patrimônio cultural e sobre a qual há um consenso universal tenha sido a das Sete Maravilhas do Mundo Antigo. Essa lista foi construída ao longo de vários séculos e autores muito diferentes nela deixaram sua marca. Presume-se que Heródoto de Halicarnasso (c. 484 a.C.–c. 425 a.C.), tido como o primeiro historiador, e Calímaco de Cirene (c. 310 a.C.–c. 235 a.C.), um poeta e erudito alexandrino, contribuíram para determinar essas maravilhas. No entanto, a lista elaborada em que havia uma série de obras humanas destacáveis no mundo (com valor universal excepcional) se deve a Filão de Bizâncio (290–220 a.C.), que só se referiu a locais dali. A lista que surgiu

1. Harari, 2015. Trecho em tradução livre.

um século depois é atribuída a Antípatro de Sídon (século II a.C.), poeta grego que fez uma relação dos monumentos e construções do mundo clássico que eram considerados o máximo da beleza.

A primeira menção de uma obra romana em alguma lista de que se tem notícia é recuperada por Gregório Nazianzeno (329–389 d.C.), um arcebispo cristão de Constantinopla. Na Alta Idade Média, Beda, o Venerável (c. 672–735 d.C.), um monge beneditino e erudito, escreveu sobre muitos temas, desde música até religião; em sua obra *De septem mundi miraculis* (As sete maravilhas do mundo), ele incluiu construções romanas e descartou as pirâmides. Aparentemente, a fixação definitiva da Lista se deve a Gregório de Tours (538–594 d. C.), um bispo e historiador; entretanto, e, talvez, sem querer, coube ao holandês Marten Jacobszoon Heemskerck van Veen (1498–1574), um retratista e pintor, famoso por suas reconstruções hipotéticas e imaginárias das sete maravilhas do mundo antigo, amplamente divulgadas por meio de gravuras, definir os limites e os itens incluídos nesse *hortus conclusus* (grupo fechado). Assim, uma entre nossas numerosas listas, dá como certo que o Colosso de Rodas, o Tempo de Ártemis, o Farol de Alexandria, a Grande Pirâmide, os Jardins Suspensos da Babilônia, a Estátua de Zeus em Olímpia e o Mausoléu de Halicarnasso foram os sítios de patrimônio mundial da Antiguidade.

Entre muitas outras pessoas, passaram pela história e contribuíram para a criação da nossa lista Prosper Mérimée (1803–1870), Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879), John Ruskin (1819–1900),

William Morris (1834–1896), Camillo Boito (1836–1914), Alois Riegl (1858–1905), Gustavo Giovannoni (1873–1947), Nikolai Konstantinovich Roerich (1874–1947), Carl Ortwin Sauer (1889–1975), Cesare Brandi (1906–1988) e os participantes do I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos, que, quando reunidos em Atenas (Grécia), em 1931, adotaram a Carta de Atenas para Restauração de Monumentos Históricos, mais conhecida como Carta de Atenas. Essa lista foi delimitada, mas não encerrada, com a famosa Carta Internacional para Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios, conhecida como Carta de Veneza e assinada durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, que aconteceu em Veneza (Itália) em 1964, e com a Convenção sobre Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, adotada em 16 de novembro de 1972 pela Conferência Geral da Unesco, em sua XVII reunião realizada em Paris (França). Seguiram-se muitas reuniões de especialistas e as cartas e documentos de Burra, Cracóvia, Florença, México, Nara, Quito, San Antonio, Viena, Washington, Xi'An e Zimbábue, entre outros tantos, que foram conformando o extenso conjunto e erigindo e ampliando o espaço do *hortus conclusus* da nossa lista.

Hoje admitimos os conceitos e definições de autenticidade, excepcionalidade, integridade, representatividade, unicidade e universalidade, entre muitos outros, e nossas atuações, práticas e pensamentos contribuem para reforçar a estrutura com que desenvolvemos essa enteléquia complexa e crítica. Como se sabe, nós, os seres humanos,

levamos cerca de 2,5 mil anos construindo os conceitos, ideias e os acordos coletivos em que confiamos e acreditamos sobre o que é patrimônio cultural, as pegadas que nossa espécie tem deixado no planeta e, há pouco tempo, no sistema solar, e que, dentro de certos consensos e ordenações, merecem ser conservadas, protegidas e valorizadas.



RADIOGRAFIA IMPRECISA DO PRESENTE

Desde 2011, são 195 os estados-membros da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura – Unesco. Até o momento, 193 Estados depositaram seus respectivos instrumentos de aceitação, adesão, aprovação ou ratificação da Convenção sobre Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972); as Diretrizes Práticas para a aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial insistem que mais países adiram à Convenção e elaborem listas indicativas e propostas de inscrição de bens na Lista do Patrimônio Mundial. Um total de 174 Estados depositou seus respectivos instrumentos de aceitação, adesão, aprovação ou ratificação da Convenção para Salvaguarda

do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), sem dúvida o maior acordo global relacionado ao patrimônio que a espécie humana já conseguiu ao longo de toda a sua história.

Ambas as convenções (1972 e 2003) possuem, entre muitos outros aspectos e instrumentos, listas que têm criado uma verdadeira vertigem. A Lista do Patrimônio Mundial inclui 1.073 bens e a Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade tem 429 itens. Resumindo, e fazendo contas rápidas e ligeiras, temos hoje mais de 1,5 mil itens materiais e imateriais que todos concordamos serem importantes para os humanos, de todos os rincões do planeta.

São muitas e longas as discussões entre não especialistas e “especialistas”, indicando que nem todos os itens estão nas listas, e nem todos são o que se pensa; entretanto, há um certo consenso internacional, que é aceito por muitos, apesar de suas contradições e lacunas.

Nas últimas três décadas do século XX e no decorrer do século XXI, temos construído e consolidado as listas do que, por consenso, consideramos que possui importância patrimonial para todos os humanos. As listas tendem a crescer e assim acontece ano após ano, mas, são infinitas? É difícil supor quando também chegaremos a um consenso para decidir que tais listas estão encerradas. A argumentação para inscrever um sítio na Lista do Patrimônio Mundial está cada vez mais difícil e complicada, assim como também a argumentação para demonstrar seu Valor Universal Excepcional; muitos dos estados-membros empregam suas redes e estruturas de poder e política para inscrever novos sítios e itens presentes em seus territórios, em um afã

por conquistar ou manter uma posição dentro desse *top ten* patrimonial que, obviamente, se traduz em políticas não apenas patrimoniais ou culturais, mas também econômicas e turísticas. Há um fortíssimo componente político e econômico por trás de muitos dos recursos de nomeação de sítios e itens, que são habitualmente disfarçados com argumentos culturais, sociais ou ecológicos, mais cândidos e altruístas.

Já se preveem e prognosticam a unificação das listas e a revisão das convenções da Unesco em muitos foros de diversos tipos e origens, no sentido de obter novos conceitos, consensos e listagens elaboradas sobre patrimônio cultural (material e imaterial) e natural.

É sempre viável e possível descobrir os valores universais excepcionais de um novo sítio ou a representatividade de algum item; no entanto, a Lista do Patrimônio Mundial já começa a mostrar seus limites, apesar de estar indicado clara e explicitamente nas Diretrizes Práticas para a Aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial que não se fixou um limite ao número de itens que nela podem ser inscritos, o que permite entender-se que se encontra aberta e pode ser infinita.

Existe uma Estratégia Global para uma Lista do Patrimônio Mundial representativa, equilibrada e crível, que já foi concebida para identificar e preencher as principais lacunas dessa Lista do Patrimônio Mundial. Inicialmente, essa estratégia se referia apenas ao patrimônio cultural. A pedido do Comitê do Patrimônio Mundial, ampliou-se a estratégia para também incluir o patrimônio natural, bem como o de natureza mista (cultura e natural).

Deve-se fazer todo o possível para manter um equilíbrio razoável entre patrimônios cultural e natural inscritos na Lista do Patrimônio Mundial. A imensa maioria dos sítios que herdamos do passado longínquo e distante já está incluída nessa Lista.

PREVER O FUTURO NUNCA FOI FÁCIL

Os próprios enunciados dos dez critérios para a inscrição de um sítio na Lista do Patrimônio Mundial são suficientemente flexíveis, amplos, gerais, indefinidos, interpretativos e “universais”, de modo que possam abarcar não só os sítios que já estão inscritos, mas também outros tantos, ou para que se possam fazer novas leituras e reinterpretações dos sítios inscritos, como já tem acontecido com certa frequência. Assim, ainda estamos sujeitos a novas descobertas arqueológicas e, também, a novas leituras ou aproximações conceituais com relação aos sítios e elementos incluídos nas listas. Também é certo que o gênio criador humano não para e sempre produz sítios e itens que merecem proteção e salvaguardas no âmbito global.

Embora se trate de um processo que não é recente, originado nesse passo fundamental que permitiu que os humanos comessem lenta e paulatinamente a se apropriar da natureza em uma situação de produção, gerando o desenvolvimento progressivo da agricultura e da pecuária (que hoje conhecemos como revolução agrícola), estamos presenciando agora, dia a dia, a extinção de inúmeras espécies não humanas, os alarmantes fenômenos que

causam o aquecimento global (tais como o degelo das calotas polares e a consequente elevação do nível do mar, assim como a seca e a desertificação de novas áreas) e somos obrigados a tomar várias decisões urgentes e irrevogáveis para a proteção de sítios que ainda são exemplos eminentemente representativos de processos ecológicos e biológicos da evolução e do desenvolvimento dos ecossistemas terrestres, aquáticos, costeiros e marinhos e das comunidades de vegetais e animais terrestres, aquáticos, costeiros e marinhos; mesmo assim, torna-se urgente proteger essas áreas cada vez mais ameaçadas e restritas em que se encontram os habitats naturais mais representativos e importantes para a conservação *in situ* da diversidade biológica, incluindo aqueles em que sobrevivem espécies ameaçadas.

Igualmente ao que está acontecendo com os indivíduos não humanos, as formas de vida tradicionais e seus habitats correspondentes (incluindo assentamentos, caminhos e, fundamentalmente, arquiteturas genuínas, tão frágeis e vulneráveis, que estão sendo arrasadas todos os dias por novas formas de ocupação do território, técnicas modernas de construção e sistemas homogeneizados com padrões de conforto idealizados e dominadores) terão de ser analisados pelos especialistas e protegidos material e imaterialmente pelas comunidades e pelos Estados.

Ao longo do século XX e no decorrer do século XXI, são muitos e variados os sítios que testemunham uma troca considerável de valores humanos durante um período definido ou em uma área cultural determinada do mundo nos âmbitos de arquitetura ou

tecnologia, artes monumentais, planejamento urbano ou criação de paisagens. A criação de cidades que se assemelham bastante a estações espaciais, em meio a condições em que é muito difícil se desenvolver vida humana, não estariam entre esses sítios? Também não estariam ali as plataformas marinhas de pesquisa e exploração de combustíveis fósseis? E, como se trata de troca de valores, também não seria o caso dos grandes aeroportos e portos internacionais?



Essa mudança irreversível está na ordem do dia e a absorção de nossa cultura global, predadora e dominante, que avança como uma mancha de óleo sobre testemunhos únicos ou, pelo menos excepcionalmente, sobre tradições culturais ou civilizações vivas ou desaparecidas, não nos obriga hoje a tomar medidas urgentes?

No caso particular da América Latina e do Caribe, os assentamentos humanos irregulares de crescimento espontâneo, que são estabelecidos em geral nos arredores das grandes cidades e se caracterizam por serem muito pobres, pela miséria e altos índices de criminalidade, não constituem um exemplo bastante representativo de um tipo de construção ou de conjunto arquitetônico ou

Plataforma petrolífera
https://www.google.com/search?q=plataformas+petroleras&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewiR-vH-4l-7VAhVBPIYKHQnbBTAQ_AUICigB&biw=1366&bih=638#q=plataformas+petroleras&tbm=isch&tbs=isz:1&imgc=q1HEog-FoymqlgM

tecnológico ou de paisagem que ilustra um período significativo da história humana?

Poderíamos considerar algumas áreas da Rocinha (no Rio de Janeiro), de Ciudad Bolívar (em Bogotá) ou de Iztapalapa (na Cidade do México) como patrimônio mundial? São, sem dúvida, assentamentos, ocupações do território, paisagens culturais e formas de vida muito características do século XX.

Os arranha-céus, conjuntos multifamiliares, unidades fechadas não são exemplos destacados de formas tradicionais de assentamento humano durante os séculos XX e XXI?

As monoculturas de alta tecnologia não são exemplos representativos do uso da terra ou do mar, representando uma cultura (ou várias) ou a interação do homem com o meio, sobretudo quando este último se tornou vulnerável devido ao impacto provocado por mudanças irreversíveis?

Com referência à relação entre humanos e não humanos, existe evidentemente uma grande lacuna nessas listas. Não é possível interpretar a paisagem cultural industrial de Fray Bentos, no Uruguai, incluída na Lista do Patrimônio Mundial em 2015, como sendo um campo de concentração e extermínio de gado?

Nas últimas décadas, temos visto o extremismo, o fanatismo, o fundamentalismo e o terrorismo avançarem; junto com estes, na grande maioria dos casos, também avançam o extermínio (humano e não humano), o genocídio, o deslocamento forçado e as migrações. Tais fenômenos, em geral, têm origem na incapacidade que nós, humanos, temos de admitir e respeitar diferenças. Certamente há sítios e manifestações que

permitirão registrar tais acontecimentos, tão característicos de nossa época, para as gerações futuras, por estarem direta ou materialmente associados a acontecimentos ou tradições vivas, ideias, crenças e obras artísticas e literárias que possuem importância universal excepcional. Nesse âmbito, não podem ficar de fora sítios que, por exemplo, no âmbito científico, tenham sido cenários de importantes avanços científicos e cognitivos relacionados à natureza, ao cosmos e além. E, como se apontou anteriormente, o gênio criador humano não para e sempre produz sítios e bens que merecem proteção e salvaguarda no âmbito global: a arquitetura, a filosofia, as artes em geral, a literatura e demais âmbitos da criação humana, que modelam e transformam nossas listas.

À medida que as fronteiras agrícolas e a depredação de paisagens avançam, certamente renovaremos nossos olhares sobre os territórios onde será possível identificar, proteger e valorizar fenômenos naturais ou áreas de beleza natural e importância estética excepcionais. Mas as obras humanas de transformação desses territórios que também geram beleza com novas estéticas excepcionais cabem dentro dessa categoria? Aí encontraríamos, por exemplo, as grandes hidroelétricas e represas.

Embora existam hoje vários sítios incluídos na Lista do Patrimônio Mundial que são exemplos eminentemente representativos das grandes fases da história da Terra, incluindo o testemunho da vida, dos processos geológicos durante a evolução das formas terrestres ou de elementos geomórficos ou fisiográficos significativos, nem todos estão incluídos. Por um lado, os avanços científicos e, por

outro, a destruição dos entornos naturais possibilitarão que renovemos nossos olhares sobre os territórios onde será possível identificar, proteger e valorizar lugares em que ainda se podem identificar as grandes fases da história da Terra, incluindo o do testemunho da vida, dos processos geológicos durante a evolução das formas terrestres ou de elementos geomórficos ou fisiográficos significativos.

SOMAS E SUBTRAÇÕES

Ao longo da história (a nossa história), temos protegido duas classes fundamentais de bens e itens que me permito denominar patrimônio por criação, construção ou adição e patrimônio por destruição, extinção ou subtração. Novas obras (materiais ou imateriais) se somam a um repertório existente e, por diversas razões, se tornam paradigmas, divisores de águas, primeiros de uma série ou ícones de determinado período, cultura ou região. Também protegemos geralmente obras humanas (materiais ou imateriais) e da natureza que consistem em relíquias, restos, marcas, ruínas ou formas tangíveis de uma época que já se passou. Estas também merecem conservação e salvaguarda por sua singularidade, escassez, excepcionalidade e unicidade. As listas nacionais e internacionais estão cheias dessas obras.

PATRIMÔNIO POR CRIAÇÃO, CONSTRUÇÃO OU ADIÇÃO

No futuro, é possível arriscar e afirmar que protegeremos cidades ou partes delas e os assentamentos humanos dos séculos XX e XXI, formais e informais, incluindo

expansões, cidades planejadas e favelas, como patrimônio por construção ou adição. Grandes desenvolvimentos tecnológicos, ainda em uso ou em desuso (tais como plataformas petrolíferas, canais, minas a céu aberto, estações espaciais, observatórios astronômicos, pontes e viadutos) também serão incluídos. Também como já foi apontado, serão inseridas as grandes obras de infraestrutura, tais como aeroportos, portos, represas, canais, centrais atômicas, hidroelétricas e usinas térmicas, silos para conservação e armazenamento de grãos, fábricas e muitos outros bens e itens que testemunham a história e o desenvolvimento humano dos séculos XX e XXI, que hoje não estão representados ou estão sub-representados. Há sempre essa dificuldade em considerá-los sob uma lente patrimonial, devido à sua proximidade estética, funcional, material e temporal, entre outras dimensões, que não excluem a econômica e a política.

PATRIMÔNIO POR DESTRUIÇÃO, EXTINÇÃO OU SUBTRAÇÃO

No futuro, é possível arriscar e afirmar que protegeremos relíquias de arquitetura popular, tradicional ou genuína que ainda permaneçam à margem dos grandes desenvolvimentos tecnológicos e estilísticos, construídos com o concreto armado, as estruturas metálicas e da arquitetura moderna como patrimônio por destruição, extinção ou subtração. Também, como já têm feito alguns Estados, protegeremos legados materiais e imateriais das minorias culturais étnicas, políticas, religiosas, sexuais e sociais, entre outras.

Considerando a extinção generalizada da diversidade biológica, é possível supor que estabeleceremos e protegeremos santuários de espécies não humanas extintas ou em vias de extinção, além de sítios que testemunham nossas relações com tais espécies, tais como incubadoras, fábricas, fazendas, laboratórios, matadouros e parques zoológicos. Também com relação às espécies não humanas, o número de paisagens culturais relacionadas com técnicas agropecuárias tradicionais (onde sejam preservadas) e de novos desenvolvimentos relacionados com monoculturas extensivas possivelmente aumentará.

A transformação que hoje realizamos nos territórios, com alta tecnologia e grandes maquinários, está gerando uma alteração das paisagens naturais de tal forma que podemos imaginar que, em um futuro não distante, aumentará a proteção das paisagens extrativas, das grandes minas (subterrâneas e a céu aberto) e das instalações relacionadas com estas (tais como acampamentos, infraestrutura de transformação e transporte de materiais etc.).

Considerando a mudança climática evidente e inevitável, haverá muitos sítios e itens que serão fortemente impactados, ficando em risco de extinção. Serão definidas novas orlas costeiras, com todas as suas consequências; desaparecerão glaciares, locais ermos, neves eternas e massas de gelo; determinadas espécies serão propagadas e outras serão reduzidas ou desaparecerão. Considerando esses fenômenos, que já presenciamos hoje, não ficaremos indiferentes e, adotando uma ótica patrimonial, também tomaremos medidas de proteção e salvaguarda urgentes.

Como já foi apontado, aumentarão os sítios e itens protegidos e salvaguardados por causa de extremismo, fanatismo, fundamentalismo e terrorismo, bem como, nos escopos físicos e geográficos de extermínio (humano e não humano), genocídio, deslocamento forçado e migrações.

Embora prever o futuro nunca tenha sido fácil, certamente o maior protagonista (ou um dos maiores protagonistas) será o território: territórios naturais, relíquias da natureza, espaços ainda sem intervenção radical por humanos, assim como territórios extensos e bem diversos transformados leve ou significativamente por nossos congêneres. O território implica uma visão mais ampla e complexa do que as paisagens culturais ou naturais e também implica a consideração de muitos componentes e variáveis.

NORMAS QUE, APESAR DE EXISTIREM UNICAMENTE EM NOSSA IMAGINAÇÃO, ACREDITAMOS SEREM REAIS E INVOLÁVEIS

Atualmente, a nova fé no crescimento econômico, que, segundo parece, é a origem de todo o bem, nos convida a esquecer ou superar dilemas éticos; tudo que gerar algum tipo de obstáculo é esmagado sob as rodas do carro do crescimento econômico, e isso não exclui os habitats ecológicos, as estruturas sociais e os valores tradicionais. São cada vez mais frequentes casos (alguns bastante referidos, divulgados e discutidos) em que esse crescimento econômico se interpõe nos patrimônios cultural e natural. Os casos do Santuário do Órix Árabe, em Omã, e o Vale do Elba, em Dresden, Alemanha, que

foram eliminados da Lista do Patrimônio Mundial em 2007 e 2009, respectivamente, são exemplos claros do que muito certamente aumentará: os estados-membros e seus governos pesam as vantagens de proteger e conservar seu patrimônio ou de se render ao crescimento econômico: a corda sempre arrebenta do lado mais fraco...

Talvez seja prudente e oportuno pensar que essa ordem imaginada e as normas que reforçam a sustentação mundial dos patrimônios cultural e natural podem ter começado a ser solapadas e que sua estrutura principal também pode estar em risco de colapso; talvez ainda demore muitos anos para serem seriamente afetadas, mas vale a pena pensar nisso.

REFERÊNCIAS

Embora o texto seja uma criação própria, em que não se indicou nenhuma citação ou notação bibliográfica, o autor está em dívida e é profundamente influenciado pelas obras e pelo pensamento do doutor Yuval Noah Harari. Assim, suas obras são amplamente recomendáveis e determinantes no texto:

HARARI, Yuval Noah. *Homo Deus: breve historia del mañana*. Barcelona: Debate, 2016.

_____. *Sapiens: de animales a dioses*. Breve historia de la humanidad. Barcelona: Debate, 2015.

Estátua de São Jorge e seu cortejo
Acervo: Jean Baptiste Debret.
1816-1831.





Chiara Bortolotto

PATRIMÔNIO E O FUTURO DA AUTENTICIDADE

Concebido historicamente como objeto de preservação, cujo monumento é o exemplo mais paradigmático, o patrimônio é doravante definido como um recurso dinâmico constantemente recriado, em que o imperativo da transmissão do vivo faz do futuro o seu tempo forte. Essa transformação coloca à prova os princípios fundadores da instituição patrimonial e, em primeiro lugar, a noção de autenticidade. Dentre as inúmeras implicações da instituição do patrimônio cultural imaterial – PCI para pensar o futuro do patrimônio, a eliminação da autenticidade como critério para a identificação do patrimônio abre, assim, perspectivas inéditas que colocam um grande desafio à retórica patrimonial autorizada, ao introduzir novas ambiguidades. Baseado em uma etnografia da implementação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003), este artigo¹ apresenta controvérsias surgidas em

torno da noção proscribida de autenticidade, tanto no cenário internacional quanto em escalas nacionais e locais. Essas controvérsias permitem apreender, de modo específico, o problema da transformação em direção a um novo paradigma de patrimonialização, em que o ideal de perenização é substituído por um imperativo moral de durabilidade que afasta o patrimônio do reino da conservação do passado e aproxima as questões patrimoniais daquelas da sobrevivência ecológica. Essa mudança tem efeitos sobre o plano operacional da governança do patrimônio, pois implica novas abordagens para a sua gestão. Ela tem também um interesse antropológico mais geral, porque o questionamento dos princípios fundadores da instituição patrimonial ilustra a evolução de nossos modos de utilizar a cultura.

UMA PALAVRA INTERDITA

Em 2010, quatro anos após a entrada em vigor da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, o Comitê Intergovernamental de Salvaguarda do

1. Agradeço a Aurélie Elisa Gfeller, Christoph Brumann e Harriet Deacon por seus preciosos comentários sobre as versões anteriores deste texto. Chérif Khaznadar, Marc Jacobs, Panayiota Andrianopoulou e Riecks Smeets por terem compartilhado comigo seus pontos de vista de especialistas sobre a relação entre o valor da autenticidade e a governança do PCI. Sou grata a Simone Toji por sua ajuda na redação deste artigo.

Patrimônio Cultural Imaterial² se reunia em Nairóbi, no Kenyatta International Conference Centre, para sua sessão anual de trabalho. Como de costume, o ápice dessas sessões são as inscrições nas Listas do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, a “Lista Representativa”, e a denominada “Lista de Salvaguarda Urgente”. O dossiê submetido pelo México, intitulado “A cozinha tradicional mexicana – cultura comunitária, autêntica, viva e ancestral, o paradigma de Michoacán”, provocou uma manifestação por parte do delegado marroquino, que lembrou a seus colegas que “os termos ‘autêntico’ e ‘autenticidade’ não estão de acordo com o espírito da convenção”³. A decisão da inscrição foi adotada pelo Comitê, com a condição de que o termo “autêntico” fosse suprimido da denominação do bem. Ainda que um debate sobre a coerência de se utilizar a noção de autenticidade para definir e identificar o PCI tenha sido interrompido pela alegria da sala – habitual após uma inscrição –, a intervenção do Marrocos levantou uma questão central e controversa para o Comitê, apontando para um problema destinado a ser reapresentado regularmente nos anos subsequentes.

2. O Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial é um órgão homônimo da Convenção. Ele é formado por 24 representantes eleitos entre os Estados Parte, de acordo com os princípios da repartição geográfica e de rotação equitativa. Reúne-se todos os anos, a convite de um dos seus membros, e assegura a implementação da Convenção, incluindo o exame das demandas de inscrição nas Listas do PCI da Humanidade estabelecidas pela Convenção.

3. Essa citação foi retirada do meu caderno de campo.

Os órgãos de avaliação⁴ responsáveis pela análise das candidaturas nas Listas da Convenção ressentem-se regularmente do uso de um “vocabulário inapropriado” nos dossiês, sublinhando que eles fazem “menções recorrentes à singularidade ou à raridade de bens específicos” e que insistem sobre “seu caráter excepcional ou valioso”, apoiando-se sob “referências às origens e à autenticidade” (Unesco, 2011a:9). Os avaliadores reforçam aos países, portanto, que a Convenção não está preocupada em saber quanto um bem, ou uma prática, é “original” ou “autêntico”, nem se tem a forma “ideal”; “o importante é, acima de tudo, saber como um bem existe na vida de seus praticantes na atualidade” (Unesco, 2011b:8). Por exemplo, em 2011, o órgão “subsidiário” notou, dentre as medidas de salvaguarda, “esforços visando estabelecer uma certa forma pura ou canônica de um bem ou restaurar suas características “originais” (Unesco, 2011a:9) e incitou os países

4. Diversamente do Comitê do Patrimônio Mundial, que se apoia nas avaliações de duas ONGs – o Icomos e a UCN –, o Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial é assistido por um organismo de avaliação composto por doze membros por ele nomeados: seis especialistas qualificados nos diversos domínios do patrimônio cultural imaterial representantes dos Estados Parte não membros do Comitê e seis organizações não governamentais credenciadas à Convenção. Esse organismo estabelece um relatório de avaliação dos dossiês de candidatura para a inscrição na Lista de Salvaguarda Urgente e na Lista Representativa, assim como as proposições de projetos que refletem as melhores práticas de salvaguarda e as demandas de financiamento internacional superiores a 100 mil dólares norte-americanos. Baseado nesses relatórios, ele formula as recomendações ao Comitê para decisão. À época dos fatos aos quais faço referência aqui, dois órgãos, denominados “órgão subsidiário” e “órgão consultivo”, eram responsáveis pela avaliação das candidaturas para inscrição na Lista Representativa e na Lista de Salvaguarda Urgente, das proposições de projetos de melhores práticas de salvaguarda e das demandas de financiamento internacional superiores a 25 mil dólares norte-americanos, respectivamente. O organismo consultivo era composto por seis organizações não governamentais credenciadas e seis especialistas independentes nomeados pelo Comitê. O órgão subsidiário era composto por seis representantes dos Estados Parte da Convenção e membros do Comitê.

(...) a considerarem a importância de respeitar o espírito e o texto da Convenção, que não visa promover concorrência entre os bens ou fixar o patrimônio cultural imaterial em uma forma engessada e idealizada (Unesco, 2011a:9).

De modo ainda mais explícito, o órgão subsidiário, na avaliação de uma candidatura para inscrição na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, solicitou abertamente ao país implicado que “vele pela coerência das medidas propostas e evite as referências à autenticidade” (Unesco, 2012:32).

Essa abordagem é coerente com a concepção dinâmica que a Convenção almeja lançar nos modos de pensar o patrimônio imaterial como “recriado permanentemente pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história” (Unesco, 2003, art. 2). Como evidencia uma funcionária da Unesco, esse paradigma se afasta radicalmente do modelo incorporado pelo Patrimônio Mundial, em que a autenticidade é um critério fundamental: com o PCI trata-se mais de identificar “o que é útil para as comunidades na sua vida cotidiana, do ponto de vista material ou espiritual”⁵.

AS VIOLAÇÕES DO TABU

Se a expressão “autenticidade” não é coerente com os princípios e os objetivos declarados da Convenção e está, conseqüentemente, banida da terminologia autorizada, na prática essa noção se encontra

sempre no centro do dispositivo do PCI. Uma pesquisa nos dossiês dos bens inscritos nas Listas da Convenção entre 2009 e 2012, os primeiros anos do programa, mostrou que, de fato, os termos “autêntico” e “autenticidade” são amplamente utilizados sem, no entanto, indicar alguma tendência geográfica, nem evolução nesse período: para os 168 bens inscritos na Lista Representativa durante esses quatro anos, encontram-se 89 ocorrências desses termos. Quinze delas foram encontradas nos dossiês de trinta bens inscritos na Lista de Salvaguarda Urgente. Em muitos casos, essas palavras foram utilizadas diversas vezes no mesmo dossiê (Bortolotto, 2011). O dossiê mexicano acima mencionado é significativo nesse sentido, pois, se o termo foi suprimido da denominação do bem, ele pode ser encontrado nove vezes no decorrer do documento. A manutenção da autenticidade é explicada como um “desejo de não falsificar os originais” (Unesco, 2010:4), sendo a autenticidade apresentada como uma propriedade de certos territórios; é associada às culturas indígenas, à harmonia ambiental e à sustentabilidade e é apresentada como ameaçada pela economia e pelo turismo. Esse exemplo é representativo dos argumentos realçados em diversos outros casos, em que o termo “autenticidade”, frequentemente associado à ideia de tradições apresentadas como milenares, refere-se geralmente a um traço territorial.

Como a análise dos usos desse conceito nos dossiês dos sítios inscritos na Lista do Patrimônio Mundial demonstrou, insistir sobre a autenticidade do patrimônio tem visivelmente a função de construir a imagem de uma cultura nacional sólida

5. Entrevista com Susanne Schnuttgen; citação retirada do meu caderno de campo.

por parte dos países (Labadi, 2010). Esse “essencialismo estratégico” (Spivak, 1987) é evidente também no universo do PCI, em que não faltam referências ao gênio nacional de inspiração herderiana. Assim, por exemplo, segundo um dos pais fundadores da Convenção, diplomata e jurista, “O PCI (...) é para a Nação o que a alma é para a pessoa humana” (Bedjaoui, 2004:153). Dentre vários outros exemplos, o dossiê da arte dos Ashiqs de Azerbaijão, inscrita na Lista Representativa em 2009, oferece uma visão interessante sobre essa retórica:

Pelo fato de essa arte constituir um dos estratos os mais profundos e mais autênticos da cultura nacional, sua proteção permitirá certamente salvaguardar as raízes nacionais e históricas da cultura azeri.

Esses usos nacionalistas do patrimônio, cuja literatura sobre a invenção das tradições nos deu numerosos exemplos após o século XIX (Hobsbawm & Ranger, 1983), coexistem com os usos econômicos e turísticos que atendem, por outro lado, à demanda da nova economia global. Nos dossiês analisados, um discurso ambivalente circunda turismo e comercialização: o turismo dito “cultural” é às vezes apresentado como uma ferramenta que pode sustentar a autenticidade de uma prática, outras vezes como um fator folclorizante. Da mesma forma, a comercialização é frequentemente apresentada como um risco. Contudo, em certos dossiês, particularmente aqueles relacionados aos saberes artesanais, como a renda, a tecelagem, a fabricação de instrumentos musicais ou de tapetes,

destaca-se o argumento contrário, pois o estabelecimento de uma regulamentação para a produção e *marketing* é considerado útil para a manutenção da autenticidade. Aqui as referências à autenticidade fazem eco aos discursos associados à produção da tipicidade para as certificações, como as indicações geográficas, que permitem a uma comunidade reivindicar direitos de propriedade intelectual e ganhos de monopólio sobre práticas culturais representadas como especificidades culturais locais (Coombe e Aylwin, 2011).

O programa de “capacitação” e as instruções para redigir as candidaturas colocadas à disposição aos Estados Parte pelo secretariado da Unesco acabará por eliminar o termo “autenticidade” dos documentos a ela submetidos pelos países. A mesma pesquisa sobre os dossiês dos bens inscritos em 2015 já mostra os efeitos desses esforços: os termos “autêntico” e “autenticidade” são utilizados (repetidamente) somente em dois dos 28 dossiês inscritos. Livrar-se desse termo delicado parece, entretanto, simplesmente um exercício de retórica, como aponta um especialista durante a reunião de 2015 do fórum das ONGs credenciadas à Convenção. Dissociar a noção de autenticidade do conceito de patrimônio parece, de fato, um desafio impossível de ser realizado, e não somente para os promotores locais de patrimônio. Mesmo os especialistas que intervêm no debate no seio da Unesco não compreendem essa evolução e insistem sobre a necessidade de recorrer a essa noção para indicar o “contexto natural” da execução de uma prática (Unesco, 2005:17). Quando essa noção é discutida fora dos limites oficiais da Convenção, os mesmos especialistas que,

como delegados dos seus países, esforçam-se em respeitar o vocabulário autorizado, reconhecem a dificuldade dessa restrição. Por exemplo, segundo um ator-chave da delegação japonesa, essa ideia é necessária para exprimir a natureza patrimonial (Kono, 2012). O delegado do Marrocos, que chamou a atenção do Comitê a respeito do uso do termo “autêntico” para caracterizar a cozinha mexicana, em outro contexto, como etnólogo atento aos usos sociais do patrimônio, observa como a crença na autenticidade de uma expressão cultural, ainda idêntica a si mesma desde o começo dos tempos, motiva os agentes do patrimônio em seu compromisso (Skounti, 2009:77).

A defesa em recorrer à noção de autenticidade parece, ainda, uma questão de terminologia que poderíamos comparar ao que os antropólogos chamam de um “tabu linguístico”. No entanto, uma certa complacência é exercida *vis-à-vis* esse tabu, embora as razões para recorrer a essa noção não sejam as mesmas para os diferentes tipos de atores do patrimônio.

A AUTENTICIDADE PARA A PRÁTICA DO PATRIMÔNIO: UM VALOR INCONTORNÁVEL

Ao lado da observação dos trabalhos do Comitê, minha posição híbrida de pesquisadora e de especialista e, portanto, de agente no dispositivo que eu observo, deu-me acesso, após uma dezena de anos, a inúmeras situações nas quais a aplicação da Convenção gera tensões com os regimes patrimoniais existentes. Essas zonas de contato permitem compreender as reações

dos diferentes tipos de ator face à eliminação da noção de autenticidade: as oficinas de “capacitação” organizadas pela Unesco, os projetos de valorização patrimonial pelos atores locais ou as reuniões de ONGs credenciadas à Convenção. Assim, por exemplo, a participação como formadora⁶ em uma oficina de “capacitação” organizada em 2011 em Cetinje (Montenegro) pela Unesco, em colaboração com o Ministério da Cultura desse país, permitiu que eu observasse as reações dos profissionais do patrimônio frente à eliminação do vocabulário da autenticidade. Os dezesseis participantes dessa oficina, consagrada ao tema “inventários pelas comunidades”, eram etnólogos formados pela Universidade de Belgrado e técnicos do Museu Nacional, dos museus locais ou dos parques naturais. Apoiando-me sobre o material de formação fornecido pela Unesco, expliquei que, no âmbito da Convenção, a noção de autenticidade não é considerada pertinente para identificar os bens do PCI a serem incluídos em um inventário. Rapidamente compreendi que os participantes estavam incomodados com o que eu dizia. Um ruído se disseminou pela sala e os participantes começaram a discutir de maneira bastante animada entre eles. Eu não conseguia acompanhá-los porque o tradutor, conquistado pelo animado debate, participava da discussão e tinha parado de traduzir.

6. Em março de 2011, convidada pela Seção PCI da Unesco, participei de uma “formação de formadores” com outros nove “especialistas regionais”. Essa primeira formação, organizada em Sophia, foi seguida por uma reunião de exame do programa em 2014, ainda em Sophia, e por inúmeras reuniões organizadas pelo Secretariado da Unesco em correspondência às sessões do Comitê Intergovernamental das quais participam diversos facilitadores ativos em todas as regiões.

O organizador local dessa oficina, a conselheira para as políticas do PCI, explicava-me entretantes que a autenticidade era a noção-chave da nova lei nacional sobre o patrimônio, que acabava de ser aprovada alguns meses antes⁷. Como é o caso também de outras legislações nacionais (Lixinski, 2014), o objetivo principal da lei era a preservação do patrimônio (material e imaterial) “na sua forma autêntica”. Os murmúrios de insatisfação da sala cessaram somente quando a conselheira do ministro tranquilizou os participantes dizendo que a lei nacional tinha prioridade sobre os princípios que eu havia exposto. As tensões manifestadas nessa situação, contudo, não revelam unicamente a constatação de um conflito entre os princípios da legislação nacional e aqueles da Convenção da Unesco que eu apresentava. Um problema mais específico perturbava meus interlocutores, explicitado quando um participante pediu a palavra para reagir às minhas colocações: “se a senhora diz que nós não devemos demonstrar a autenticidade, toda a nossa credibilidade como etnólogos cai por terra”. A essa intervenção seguiu-se um barulho nervoso na sala, que se transformou em um debate animado. Embora a sobreposição das vozes tornasse em vão o trabalho do tradutor, ele me esclareceu que meu discurso incomodava profundamente uma boa parte dos meus interlocutores, por razões de ordem profissional. Confirmando as observações de Natalie Heinich (2009) sobre os pesquisadores do Inventário Geral na França,

esse episódio revela como as profissões do patrimônio podem estar vinculadas ao valor da autenticidade e está de acordo com a análise de Regina Bendix sobre o papel desse conceito na formação da antropologia como disciplina acadêmica nos Estados Unidos e de etnologia na Alemanha.

O trabalho tenaz de documentação de culturas autênticas oculta “uma visível ansiedade de perder seu domínio de competência” (Bendix, 1997:10), pois “atestar a autenticidade de qualquer coisa não somente legitima o objeto que foi declarado autêntico, mas também aquele que estabelece a autenticidade” (Bendix, 1997:7). De fato, como pressentiram meus interlocutores montenegrinos, se o critério da autenticidade do passado é doravante substituído pelo da transmissão das práticas vivas imaginadas como recursos de desenvolvimento, a autoridade do conhecimento científico e técnico necessário à autenticação e à conservação desaparece. Tal dispersão da autoridade patrimonial, induzida pela contestação do critério citado, é similar à crise de autoridade etnográfica percebida pelos antropólogos com a aparição das primeiras elites indígenas e a ascensão de uma classe de antropólogos nativos que reivindicavam a legitimidade de ser representados e de contestar o discurso dos antropólogos vindos do exterior (Wittersheim, 1999; Clifford, 1988). A autorização patrimonial baseada na autenticidade seria então útil à manutenção da “autoridade e à solenidade do saber especializado” (Smith, 2006:69) que engloba a retórica patrimonial autorizada.

Essa análise acompanha a explicação dada por diversos especialistas envolvidos com a

7. *Protection of Cultural Property Act*, aprovada em 27 de julho de 2010.



criação da Convenção e, posteriormente, em sua implementação em âmbito internacional. Esse ponto de vista foi claramente expresso durante uma reunião de especialistas sobre os critérios da inscrição nas duas Listas da Convenção⁸. O uso recorrente do termo “autenticidade” nos dossiês dos bens inscritos explica-se, segundo eles, pelo fato de que a autenticidade seria um valor para os especialistas e funcionários governamentais que redigiram os dossiês de candidatura, valor que eles contribuem a construir (Jones e Yarrow, 2013). Segundo meus interlocutores, contudo, essa mesma noção não seria importante para os “detentores do patrimônio” (Bortolotto, 2013).

As observações dos usos dessa noção pelos promotores locais do patrimônio matizam essa segunda tese. Minha participação nos trabalhos do Comitê do Patrimônio Imaterial e Etnológico, estabelecido em 2012 para aconselhar o ministro francês da Cultura sobre o conjunto de questões relativas à aplicação da Convenção Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial, deu-me acesso às primeiras fichas de inventário preparadas e redigidas diretamente pelos atores do patrimônio, uma evolução em relação à abordagem mais clássica utilizada até então, de confiar essa tarefa a especialistas, frequentemente etnólogos (Bortolotto, 2012). Um dos formulários submetidos no contexto desse programa tratava sobre o Carnaval de Limoux. A associação responsável pela organização do carnaval apresentou o

dossiê por uma reivindicação explícita de autenticidade:

(...) o carnaval de Limoux não é um espetáculo, ele é o oposto de um desfile: é um folclore em estado puro, sem reconstituição alguma, e é por isso que ele se vincula tanto à sua cidade e à sua região.

A autenticidade é, portanto, mobilizada diretamente pelos “detentores” do patrimônio para afirmar uma ligação com um território, uma retórica que pode ser encontrada entre os que acreditam em uma economia da cultura, que propõem, por exemplo, a criação de “distritos culturais” pela exploração de “embriões culturais locais”⁹ percebidos como autênticos do ponto de vista geográfico, social e cultural (Mizzau e Montanari, 2008:652). Essa noção está, sem dúvidas, na base do *marketing* territorial, como mostra também o dossiê francês das *ostensions septennales limousines*. Entre outras medidas de salvaguarda, o dossiê propõe “que uma sinalização apropriada, sem utilizar os emblemas da Unesco ou da Convenção, seja colocada na entrada de cada lugar *ostensionnaire*, indicando que se trata de uma comuna onde a tradição das ostensões septenais limusinas é ainda viva e que elas pertencem ao patrimônio cultural imaterial reconhecido (na versão inglesa do dossiê o termo utilizado é *authenticated*) pela Unesco.”

A unidade suíça do Conselho Internacional das Organizações de Festivais de Folclore e de Artes Tradicionais, uma ONG credenciada à Convenção, tem uma

8. Reunião de especialistas – Evaluating the Inscription Criteria for the Two Lists of Unesco’s International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region – IRCI, Tóquio, 10 e 11 de janeiro de 2013.

9. N.T: traduzido pela autora do original em inglês como “germes culturels locaux”.

perspectiva similar sobre a autenticidade como resultado da relação entre patrimônio e comunidades localizadas. A definição de “danças autênticas” contida no glossário redigido por essa associação para o Fórum suíço para o patrimônio cultural imaterial admite que as danças sofrem modificações ao longo do tempo. A ligação entre os praticantes e seu ambiente é, portanto, entendido como primordial e determinante para definir a autenticidade dos grupos de dança folclórica que

(...) podem ser considerados como originais e autênticos, na medida em que salvaguardam as próprias danças em seu ambiente geográfico, na sua aldeia ou em sua região (Centre CIOFF Suisse, s.d.).

A autenticidade aglutina, ainda, indivíduos, nos coletivos que se percebem como “reais, essenciais e vitais, dando a seus membros uma motivação, uma unidade e um extraordinário sentimento de pertencimento” (Lindholm, 2008: 1).

Essa mesma associação entre a noção de autenticidade e uma comunidade de determinado local retorna no discurso da representante de uma ONG indiana credenciada à Convenção. Interrogada sobre o significado que ela atribua à noção de autenticidade, recorrente nas suas colocações, explicou que a autenticidade de uma expressão cultural depende da manutenção dessa prática no círculo de seus detentores nativos, mais que da reprodução idêntica de uma determinada prática. O exemplo da arte Madhubani dado por ela serve para ilustrar sua colocação. Esse estilo de pintura,

originária da região indiana de Mithilâ, era tradicionalmente aplicado nas paredes, mas, após uma enchente, a partir dos anos 1960 passou a ser feita também em papel. Segundo minha interlocutora, trata-se de uma inovação em relação à tradição. Essa variação, contudo, permanece autêntica, contrariamente àquela feita em Deli não mais pelos “detentores nativos” e, ainda assim, comercializada como “pintura Madhubani”.

Como os antropólogos puderam constatar em uma infinidade de casos, a noção de autenticidade é aqui mobilizada para reivindicar direitos sobre expressões culturais (Comaroff e Comaroff, 2009). Em outras palavras, ela tem para uma comunidade a mesma função que o estatuto do autor para os indivíduos (Noyes, 2006:33), revelando-se um componente essencial nos usos contemporâneos da cultura e das tradições como recurso social, político e econômico (Brown, 2003; Yúdice, 2003).

CONCLUSÃO: DE UMA AUTENTICIDADE À OUTRA

A eliminação da autenticidade, compreendida como efeito da preservação de uma forma originária, permite entender a transformação do regime de patrimonialização tradicional, que prosperou na Europa dos séculos XIX e XX, em direção a um novo regime em imposição. Essas duas abordagens se apoiam sobre maneiras diferentes de articular passado, presente e futuro no projeto patrimonial. Essa evolução põe em crise o agenciamento de categorias temporais que pareciam evidentes para pensar o patrimônio, bem como os objetivos



Carimbó
Acervo: Iphan/
Diogo Vianna.



clássicos da ação patrimonial, passando da ideia estática de conservação de vestígios do passado à da salvaguarda de práticas e de conhecimentos considerados necessários no presente, bem como igualmente preciosos para o porvir. Essa perspectiva dinâmica provoca uma transformação profunda dos modos de pensar o patrimônio, não somente considerado como vivo, mas também imaginado como um agente de mudança política, econômica e social numa perspectiva de desenvolvimento valorizado como sustentável.

Os atritos gerados por essa proscrição mostram, portanto, que a autenticidade continua sendo um valor-chave tanto para as profissões como para os empreendedores do patrimônio. Uma diferença fundamental, contudo, distingue os objetivos dessas duas categorias de atores: no primeiro caso, trata-se de fixar a forma e a matéria de objetos singulares em uma questão de perenização (Fabre, 2014), em que o papel principal é desempenhado pelo presente. Na segunda, para construir o que James Clifford denomina “futuros tradicionais” (2004), em que o orgulho por essas tradições se associa a seus usos turísticos e comerciais e cujo papel principal é desempenhado pelo futuro. Se no primeiro caso a autenticidade se inscreve como valor fundamental do regime clássico de patrimonialização, qual seja, o regime de preservação de objetos inalienáveis, no segundo, longe de ser nostálgica do passado ou filologicamente correta (Raibmon, 2005), ela é o fundamento em prol dos usos da cultura como meio. Essa segunda perspectiva entra em sintonia com aquela da salvaguarda proposta pela Unesco, que visa

garantir a sustentabilidade de um patrimônio em processo, cuja transmissão envolve a transformação, incluindo-o, por vezes, em uma função econômica.

No entanto essa perspectiva demonstra uma contradição intrínseca ao discurso da Unesco: se a eliminação da autenticidade como critério de seleção patrimonial era necessária para ir mais além no regime da preservação do patrimônio, ela se revela problemática para responder às necessidades e expectativas de seus detentores, que estão colocados no coração desse dispositivo e que fazem uso estratégico dessa noção. Por um lado, a Convenção, centrada nas comunidades, visa dar-lhes voz principal na atribuição do valor patrimonial e na gestão do patrimônio, dando prioridade a seus objetivos e a suas lógicas sobre aquela dos especialistas da preservação; por outro lado, ela proíbe um dos valores considerados primordiais para essas mesmas comunidades. Essa ambiguidade torna-se embaraçosa quando esses atores reivindicam direitos de propriedade intelectual para beneficiar ganhos de monopólio sobre sua cultura, questão delicada que não tem sido voluntariamente abordada no âmbito da Convenção, tanto pela dificuldade jurídica de associar direitos de propriedade aos processos culturais evolutivos e coletivos frequentemente não apropriados ou não apropriáveis, como por razões de ordem institucional, visto que haveria implicações ao intervir na esfera de competência da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (Cornu, 2004).

Ao longo dos anos, diante da importância atribuída ao valor de

autenticidade pelos empreendedores do patrimônio, a Unesco busca dar uma coerência à sua posição. Segundo um antigo secretário da Convenção, ativamente envolvido no programa de capacitação, o recurso à noção de autenticidade – que ele encara como aceitável – por parte das comunidades se opõe àquela dos especialistas (técnicos, etnólogos etc.) porque essas categorias fazem, como vimos, usos muito diferentes dessa noção¹⁰. Assim, um dos exemplos dados no material utilizado pelas oficinas de capacitação comenta denominações, como o *Label of Authenticity* registrado pela National Indigenous Arts Advocacy Association Incorporated na Austrália ou a marca *Authentically Aboriginal*, utilizada pelas primeiras nações do Canadá, para introduzir uma distinção entre a aceção de autenticidade como sinônimo da perenidade de uma expressão cultural, que teria sido conservada inalterada, e uma aceção de autenticidade, tal como as dessas marcas, que retorna à ideia de continuidade que uma comunidade reivindica através de uma expressão dada¹¹. Essa perspectiva faz eco àquela dos etnólogos que militam ao lado de seus interlocutores e que consideram o patrimônio como uma ferramenta para “agir num mundo cada vez mais global e interconectado, de modo a manter um sentimento de identidade e de continuidade”, considerando que “em tal contexto, são os atores locais que estabelecem seus próprios valores de autenticidade” (Alvizatou, 2012:139).

10. Anotações de campo.

11. UNESCO, s.d. Notas do facilitador, plano de curso, *Políticas e instituições do PCI*, Unidade 10:9.

Nesse sentido, o exemplo das marcas de autenticidade admite como coerente com o espírito da Convenção o recurso às marcas de certificação que autorizam a atualização de uma prática liberando-a da lógica da preservação, ao fundar sua razão de ser em referência a um contexto cultural, social e geográfico imaginado como fixo e imutável. Trata-se, além disso, de admitir uma dinâmica cultural, ao estabelecer uma ligação exclusiva com grupos específicos para evitar os riscos de “descontextualização” contra os quais a Convenção (Unesco, 2016, art. 102) nos adverte (Deacon e Smeets, 2013).

Essa abordagem se inscreve em uma tendência largamente observada pelos antropólogos: por um lado, considera-se que a autenticidade de uma cultura pode ser autodeterminada por um grupo cuja identidade cultural é cada vez mais compreendida como “o objeto de uma escolha e de uma autoconstrução”; por outro lado, consideram-se esses grupos como imutáveis, essenciais e fixos e sua identidade, como “o produto incontestável da biologia, da genética, da essência humana” (Comaroff e Comaroff, 2009:1). Em outras palavras, “dessencializa-se” a cultura, mas “essencializam-se” as relações entre seus detentores. Promover um dispositivo fundado pelos usos estratégicos da cultura, purificando aceções essencialistas, revela-se, em resumo, algo extremamente utópico.



REFERÊNCIAS

- ALIVIZATOU, Marilena. "Debating heritage authenticity: kastom and development at the Vanuatu Cultural Centre". *International Journal of Heritage Studies*, v. 18, nº 2, p. 124-143, 2012.
- BEDJAOU, Mohammed. "La Convention portant sauvegarde du patrimoine culturel immatériel: un cadre juridique et des principes universellement reconnus". *Museum International*, nº 221-222, Unesco, Paris, p. 150-155, 2004.
- BENDIX, Regina. *In search of authenticity. The formation of folklore studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
- BORTOLOTTA, Chiara. Il patrimonio immateriale e l'autenticità: una relazione indissolubile. *La Ricerca Folklorica*, nº 64, p. 7-17, 2011.
- _____. "The French inventory of intangible cultural heritage: Domesticating a global paradigm into French heritage regime". In: BENDIX, Regina; EGGERT, Aditya; PESELMANN, Arnika (orgs.), *Heritage regimes and the State*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2012, p. 269-286.
- _____. *Authenticity: A non-criterion for inscription on the Lists of UNESCO's Intangible Cultural Heritage Convention*. Final report of the experts meeting on ICH - Evaluating the inscription criteria for the two lists of Unesco's intangible cultural heritage convention, International Research Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (IRCI), 2013, p. 76-82.
- BROWN, Michael F. *Who owns native culture?* Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- CENTRE CIOFF SUISSE, s.d. *Terminologie relative à la culture traditionnelle et aux expressions du patrimoine culturel immatériel*. Disponível em: http://www.cioff.ch/doc_fr/PCI_Terminologie_F.pdf. Último acesso em 22 de agosto 2014.
- CLEERE, Henry. "The uneasy bedfellows: universality and cultural heritage". In: LAYTON, Robert; STONE, Peter G.; THOMAS, Julian (orgs.). *Destruction and conservation of cultural property*. London: Routledge, 2001, p. 22-29.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CLIFFORD, James. "Traditional futures". In: PHILLIPS, Mark; SCHOCHET Gordon (org.). *Questions of tradition*. Toronto: University of Toronto Press, 2004, p. 152-168.
- COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- COOMBE, Rosemary; AYLWIN Nicole. Bordering diversity and desire: using intellectual property to mark place-based products. *Environment and Planning A*, v. 43, nº 9, p. 2.027-2.042, 2011.
- CORNU, Marie. "La protection du patrimoine culturel immatériel". In: MEZGHANI, Nébila; CORNU, Marie (org.). *Intérêt culturel et mondialisation. Les aspects internationaux*. Paris: L'Harmattan, 2004, p. 197-218.
- DEACON, Harriet; SMEETS, Rieks. "Authenticity, value and community involvement in heritage management under the World Heritage and Intangible Heritage Conventions". *Heritage & Society*, v. 6, nº 2, p.129-143, 2013.
- FABRE, Daniel. "La pérennité". In: HEINICH, Nathalie; SCHAEFFER, Jean-Marie; TALON-HUGON, Carole (org.). *Par delà le beau et le laid. Les valeurs non esthétiques de l'oeuvre d'art*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 83-103.
- HEINICH, Nathalie. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- HOBBSBAM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- KONO, Toshiyuki. *Taking stock of the elements inscribed on the Lists: actual trends, categories and examples*. Open ended intergovernmental working group on the right scale or scope of an element. Unesco Headquarters, 22 e 23 out.2012. Disponível em: https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-12-7.COM_WG-4-EN.doc. Último acesso em 12 de julho de 2017.
- ICOMOS. *Venice Charter for the conservation and restoration of monuments and sites, 1994*. Disponível em: <http://www.international.icomos.org/charters/charters.pdf>. Último acesso em 9 de maio de 2012.
- JONES Sian; YARROW Thomas. "Crafting authenticity: an ethnography of conservation practice". *Journal of Material Culture*, v. 18, nº 1, p. 3-26, 2013.
- LABADI, Sophia. "World heritage, authenticity and post-authenticity", In: LABADI Sophia; LONG Colin (orgs.). *Heritage and globalization*. Londres; Nova York: Routledge, 2010, p. 66-84.
- _____. *Unesco, cultural heritage, and outstanding universal value: value-based analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*. Lanham, Md.: AltaMira Press, 2013.
- LINDHOLM, Charles. *Culture and authenticity*. Oxford: Blackwell, 2008.

LIXINSKI, Lucas. "A tale of two heritages: claims of ownership over intangible cultural heritage and the myth of "authenticity"". *Transnational Dispute Management*, nº 2, p. 1-9, 2014.

MIZZAU Lorenzo; MONTANARI, Fabrizio. "Cultural districts and the challenge of authenticity: the case of Piediment, Italy". *Journal of Economic Geography*, nº 8, p. 651-673, 2008.

NOYES, Dorothy. "The Judgment of Solomon: global protections for tradition and the problem of community ownership". *Cultural Analysis*, nº 5, p. 27-55, 2006.

RAIBMON, Paige. *Authentic indians: episodes of Encounter from the Late-Nineteenth-Century Northwest Coast*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.

SKOUNTI, Ahmed. "The authentic illusion: humanity's intangible cultural heritage, the Moroccan experience". In: SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko (orgs.). *Intangible heritage*. Nova York: Routledge, 2009, p. 74-92.

SMITH, Laurajane. *Uses of heritage*. London: Routledge, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: essays in cultural politics*. Londres: Methuen, 1987.

UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Paris, 17 out.2003. Unesco. Disponível em: <https://ich.unesco.org/fr/convention>. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. Réunion d'experts sur les Inventaires du Patrimoine Culturel Immatériel. Paris, 17-18 mar.2005. Unesco. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/00036-FR.pdf>. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. *Dossier de candidature n° 00400 pour l'inscription sur la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel en 2010*. Unesco, 2010. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-10-5.COM-CONF.202-6-FR.pdf>. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. *Rapport de l'Organe subsidiaire sur ses travaux en 2011 et évaluation des candidatures pour inscription en 2011 sur la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité*, ITH/11/6.COM/CONF.206/13 Add. Bali, 25 nov.2011. Unesco, 2011a. Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-11-6.COM-CONF.206-13+Corr.+Add.-FR.pdf>. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. Évaluation des candidatures pour inscription en 2011 sur la Liste du Patrimoine Culturel Immatériel nécessitant une sauvegarde urgente, ITH/11/6.COM/CONF.206/8 Add. Bali, 23 nov.2011. Unesco 2011b.

Disponível em: <https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-11-6.COM-CONF.206-8+Corr.+Add.-FR.pdf>. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. *Rapport de l'Organe subsidiaire sur ses travaux en 2012 et évaluation des candidatures pour inscription en 2012 sur la Liste Représentative du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité*, ITH/12/7.COM/11 Add.3 Paris, 5 dez.2012. Unesco, 2012. Disponível em: https://ich.unesco.org/doc/src/ITH-12-7.COM-11_+Add.3-FR.doc. Último acesso em 23 de maio de 2017.

UNESCO. *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention Pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel*. Unesco, 2016. Disponível em: http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-Operational_Directives-6.GA-PDF-FR.pdf. Último acesso em 13 de janeiro de 2017.

WITTERSHEIM, Éric. "Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la Renaissance mélanésienne". *L'Homme*, v. 39, nº 151, p. 181-205, 1999.

YÚDICE, George. *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke UP, 2003.





REPOVOAR O PATRIMÔNIO AMBIENTAL URBANO

A premissa destas reflexões é o valor cultural entendido como o potencial de qualificar (diferencialmente) qualquer tempo ou segmento da vida humana **integral** e seus processos de socialização pela interação recíproca com espaços, coisas, práticas. Não se justificam, assim, polaridades excludentes entre sujeito e objeto, utensílios e usuários, hábitat e habitante, patrimônio material e imaterial. No entanto, a intervenção do Estado institucionalizando a esfera da preservação tem favorecido, no campo do patrimônio ambiental urbano, a concepção de cidade como essencialmente artefato. Serão apresentados, porém, alguns caminhos do conhecimento para superar uma presença apenas fantasmagórica do habitante.

A Constituição Federal de 1988, ao conceituar o patrimônio cultural brasileiro, armou uma bomba-relógio que está longe de ser desativada. Diz seu artigo 216:

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

Segue-se listagem em que encontramos, derivados da mesmíssima matriz, espaços, objetos, estruturas, práticas, saberes corporificados, mediações sensoriais e outras formas de objetivação da vida.

A redação e a estrutura dos incisos e parágrafos, assim como os artigos correlatos, apresentam certas estranhezas e alguma ambiguidade. Por exemplo, o inciso V do mesmo artigo retoma valores (históricos, artísticos, arqueológicos etc.), que parecem inerentes aos bens (conjuntos urbanos e sítios). Apesar disso, as inovações introduzidas são preciosas. Antes de mais nada, a matriz do valor cultural passa do Estado para a sociedade, substituindo o Decreto-lei nº 25/1937, segundo o qual o tombamento é que institua o patrimônio nacional; agora, instituinte é a sociedade, ou melhor, seus “grupos formadores”, cuja identidade, ação e memória são alimentados e alimentam determinados bens materiais ou imateriais, indistintamente. Deve-se reconhecer a interação de bens e sujeitos como característica do patrimônio. O poder público pode ter função declaratória e protetora – e, mesmo assim “com a colaboração da comunidade” (art. 216, parágrafo 1º).

Judiciosamente, Antônio A. Arantes (2009) tem insistido em que a atribuição de valor na esfera pública e a interveniência da proteção criam dinâmicas diferentes e especificidades consideráveis que colocariam o patrimônio cultural distante das simples mediações culturais de objetos e práticas. Quero crer, todavia, que há porosidade e interpenetrações potenciais ou efetivas e inserções que criam tanto continuidades quanto divergências.

Seja como for, ocorre que, na maioria das agências de proteção, procedeu-se a um peculiar juízo de Salomão: o patrimônio das pessoas ficou com o *caput* do artigo 216, que define o patrimônio brasileiro, **todo** o patrimônio brasileiro, sem fraturas; já no patrimônio de pedra e cal optou-se por manter a ideologia e os critérios do Decreto-lei nº 25/1937.

A tendência de base é universal, mas essa linha esquizofrênica vem provocando pesadas críticas e apelos à paz entre o tangível e o intangível, sem afetar as especificidades. A palavra de ordem, no repúdio, é a sigla AHD (*Authoritative Heritage Discourse*), que caracteriza um discurso autoritário e excludente (Ludwig, 2016). Chega-se a declarar que já é tempo de reconhecer que as pessoas e suas ações não podem mais ser consideradas uma perturbação e um perigo à conservação do patrimônio (Craith e Kockel, 2016). Também se nega que a diversidade cultural seja atributo apenas dos valores sociais, em contraposição aos valores técnicos, supostamente em harmonia com categorias universais. Por isso, muitas pesquisas demonstram, como indicam Spennemann, Lockwood e Harris (2001), a divergência entre valores professados pelas comunidades

locais e os especialistas. Os próprios organismos internacionais têm se preocupado com esse “despovoamento” do patrimônio. O International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property – Iccrom montou um projeto de formação denominado The People-Centred Approach (abordagem centrada em pessoas).

A chamada conservação integrada, surgida nos anos 1960/1970 numa Itália que ainda procurava cicatrizar suas feridas de guerra, colocou o habitante como protagonista (destinatário e agente) dos planos de urbanização e desenvolvimento. Ao mesmo tempo em que se priorizava o favorecimento das classes mais desguarnecidas, introduziu-se a necessidade de **integrar**, no planejamento urbano, todos os mais diversos componentes e atores presentes no território urbano – capitalizados pela expressão de patrimônio ambiental urbano. Sem dúvida, a difusão do imperativo de conservação integrada produziu uma verdadeira revascularização do pensamento patrimonial, internacionalmente, e abriu perspectivas para aceitação da natureza social do patrimônio e de suas funções como tal, reforçadas com a obrigação da sustentabilidade. Hoje há pouca discordância quanto à prioridade dos usos sociais do patrimônio. Todavia, como falar de usos sociais quando, mesmo que a escala permita, se desconhece ou se conhece pouquíssimo o habitante, ou quando ele é um ente estatístico em levantamentos socioeconômicos e fator abstrato nos estudos urbanos? Há tempos que, dentro da mencionada revascularização de critérios, a arquitetura vernacular ganhou *status* de cidadania; seu parente próximo, o habitante

vernacular, apenas dispõe da condição de residente permanente.

Impõe-se, portanto, repovoar o patrimônio urbano, nele reintroduzir o seu protagonista. Se examinarmos a bibliografia nacional disponível, veremos que nossos estudiosos produziram um vasto rol de dados e análises sobre o papel do Estado, da política, dos intelectuais, dos interesses econômicos, das ideologias, da trajetória dos órgãos de preservação, dos aspectos técnicos e sociais da preservação e conservação, da reabilitação urbana e temas conexos. Há também numerosos estudos de muita qualidade sobre cidade e cultura, cidade e patrimônio, cultura urbana. Conviria, agora, dar ao habitante, no universo do patrimônio cultural, uma presença menos etérea.

As referências que a seguir apresento não têm qualquer pretensão de revisão bibliográfica ou seleção de obras exemplares. Destinam-se essencialmente a atrair a atenção para temas ou abordagens com potencial de incentivar pesquisas que contemplem um perfil mais definido do habitante.

Uma oportunidade está nos estudos de impactos da consagração de cidades como **patrimônio mundial**, gerando efeitos negativos sobre a população. Há muitos trabalhos sobre tais “efeitos perversos” de uma “tragédia do patrimônio” ou a “alienação dos sujeitos” e assim por diante. Rogério Proença Leite (2004), que tem se dedicado ao tema do enobrecimento urbano (*gentrification*) em Pernambuco (2004) e alhures, também formulou um arcabouço teórico-metodológico que pode abrir caminhos para analisar o comportamento do habitante na esfera pública e na ação política.

O **turismo cultural**, tema conexo, também tem despertado vasta bibliografia, que alerta contra danos e incômodos trazidos ao habitante por essa indústria de massa. É raro, porém, que o habitante seja mais que uma atração passiva ou parceiro de interesses.

Contudo, uma categoria especial de turismo cultural oferece condições propícias à emergência do habitante concreto, nas suas singularidades e interações: refiro-me ao chamado *dark tourism* (turismo em lugares emblemáticos de pobreza, tragédias humanas ou naturais, ou sofrimento em geral), fenômeno das últimas décadas e que tem incentivado a atenção de estudiosos, sem excluir o tratamento específico do patrimônio cultural (Convey, Consane e Davis, 2014). No Brasil, a favela vem despertando um interesse cada vez maior de turistas e pesquisadores. Não por acaso, já que, nesses contextos, subjetividade e destinos humanos são componentes fortes. Aí são mais frequentes as abordagens que melhor põem em cena o visitado – e o visitante. Um bom exemplo vem da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, que conta até com um museu comunitário em que o habitante autorrepresenta. A pesquisa de Bianca Freire-Medeiros (2010) demonstra como se pode trabalhar a interação entre os habitantes e os demais agentes envolvidos, quando “as identidades são constituídas, observadas e julgadas, não apenas exibidas”. Assim,

(...) moradores, turistas, guias, pesquisadores e outros mais estamos todos constantemente negociando e renegociando uma nova gramática cuja pretensão é acomodar, no território da favela turística, lazer e pobreza, diversão e comiseração (Freire-Medeiros, 2010:49).





Uma vertente que ainda tem pouca expressão entre nós, mas grande potencial para explicar características mais ricas e diversificadas dos habitantes, é a dos **movimentos sociais**, pois enseja vê-los em ação e desvelando seus compromissos e representações. Uma amostra da viabilidade de desfazer a polaridade entre o patrimônio material e o imaterial, contribuindo para “repopoar” o patrimônio cultural, é um estudo sem maiores pretensões, mas bem encaminhado, que analisa a mobilização popular ocorrida em Belo Horizonte quando a municipalidade pretendeu esvaziar o Mercado Distrital de Santa Tereza de suas funções (Araújo e Castriota, 2007). Os ingredientes estão completos e imbricados: o bem material, na plenitude de seu funcionamento e significações, nas referências de identidade e memória, na multiplicidade de atores interagindo, nos conflitos, na ação política, com projeção de futuro e, mais ainda, na explicitação de valores, motivações e interesses.

Vale a pena também incluir como movimento social um exemplo inglês *sui generis*, pois aglutina, com caráter marcadamente político, membros da administração pública. Trata-se do “Public Value Governance”. A fim de superar a noção de público consumidor, alvo das pesquisas de mercado ou, na melhor das hipóteses, das pesquisas de opinião, gosto ou preferências, esse movimento surgiu no quadro das políticas culturais, definindo como bandeira privilegiar o **valor público**. *Public Value*, nesse contexto, pressupõe administração pública compromissada com as necessidades e demandas das

populações e com a qualidade e eficácia dos serviços que lhes são prestados. Assim, no segmento do patrimônio, aplica-se aos critérios, objetivos e procedimentos para dialogar com um interlocutor mais subjetivo e com múltiplas possibilidades de interagir. Razão técnica e razão social não são excludentes. Em 2006, em Londres, mais de quatrocentos profissionais do movimento se reuniram (Clark, 2006) para revisar critérios e instrumentos de ação: debates obrigatórios, audiências públicas, consultas e referendos (inclusive de grande escala), canais diretos de participação e comunicação, compromissos de transparência absoluta nos procedimentos administrativos, disseminação de informação, vários canais de inserção do habitante nas avaliações contínuas, preocupações educacionais etc. Como se vê, não são novidades extraordinárias, mas o que conta é a vontade política de integrar o habitante e fazê-lo participar da formação de uma filosofia das preferências do órgão, que admite, solicita, discute e incorpora criticamente aquilo que é apresentado, passo eficaz para se beneficiar do conhecimento do habitante na produção e operação de significados, valores e representações do patrimônio como experiência vivida.

Tema que, no contexto do patrimônio, parece convidar a presença do habitante é a **habitação**, já que é ele quem, ao habitar, produz empiricamente a habitação. Entretanto, ainda aqui, até mesmo em obras de bom nível e interesse (como em Lima e Maleque, 2004) essa figura costuma aparecer mais por procuração – como “usuário”, “beneficiário”, destinatário de projetos para prover “condições dignas de morar”, parceiros

com os quais se dialoga para “incentivar o cidadão a preservar a identidade cultural e artística de cada época” e assim por diante –, mas não como sujeito ativo, que tenha definido, nas suas práticas e representações, seus valores e expectativas e formas diferenciadas de se apropriar do que lhe é oferecido. De notar que certos recortes, como os usos da rua (Frehse, 2009) são sempre férteis de possibilidades, quando há interesse nas sociabilidades.

É na França que a difusão da pesquisa de campo de tipo etnográfico, para investigar o processo do habitar ao vivo, tem produzido algumas obras que definem o habitante na experiência cultural. A coletânea *La ville patrimoniale* (Saint-Pierre, 2014) põe em cena o caráter performático do patrimônio habitado. *Habiter le patrimoine* (Gravari-Barbas, 2005) tem, como denominador comum das diversificadas contribuições, a importância das apropriações de tempo e espaço, que vão interferir nos modos de habitar, salientando-se que o ato de “habitar um patrimônio” não é neutro. Os quinze ensaios de *Les monuments sont habités* (Fabre e Iuso, 2009), fruto de pesquisa franco-italiana, acentuam a historicidade dos padrões de viver em espaços patrimonializados ou nas imediações, o que torna inteligíveis as heterogeneidades, contradições e mutabilidade. A pesquisa canadense, expressa na coletânea *La patrimonialisation de l'urbain* (Bernier, Dormaels e Le Fur, 2012) demonstra a fecundidade desses estudos, ao diversificar as situações: apropriações de elite versus apropriações do habitante, mudanças de função, intervenção de agentes sociais, o banal e o excepcional, reações identitárias.

Valor histórico e valor estético são dois critérios fundamentais da prática cotidiana do profissional de patrimônio. Paradoxalmente, pouco se conhece das percepções do habitante urbano. Grande parte dos estudos do imaginário, das representações sociais, da iconografia etc. dedica-se à legibilidade da cidade e suas projeções – opção legítima –, mas tem deixado à sombra o “leitor” concreto, contextualizado e histórico dessa mesma cidade-imagem (Meneses, 1996).

A **história acadêmica** começa a esboçar caminhos para desfazer essa sombra, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. David Carr (2014) acredita numa abordagem fenomenológica, em que, em vez de perguntar o que é história ou como se conhece história – para nós: o que é histórico no patrimônio? –, procura saber como as pessoas vivem a história na dimensão de fenômeno. O que se privilegia é a experiência do histórico, como a história se apresenta, entra na vida das pessoas, quais as formas de existir que ela configura. Para tanto, trabalha com o espaço vivido, o tempo vivido, inclusive o “tempo cultural”. Carr trata tais questões como matéria de teoria da história e não se preocupa com estudos empíricos. Interesses comparáveis dominam no campo conhecido como da **história pública**, basicamente história não acadêmica, cuja ambição é socializar o mais possível o conhecimento histórico e cujo efeito constitui também objeto de pesquisa (Beck, 2012). O que mais nos interessa da história pública são os estudos de consumo da história, como ocorre na obra de Jerome de Groot (2009) apoiada em experiências no Reino Unido, EUA, França e Alemanha. Aqui, o objetivo

é examinar como a sociedade incorpora a história, possibilitando um melhor entendimento da cultura popular. Para tanto, valem todos os suportes de representações: TV, “docudramas”, cinema, mídia impressa e eletrônica, games, literatura (romances históricos ou “de época”, livros para crianças), quadrinhos, museus, etc. No bojo da história pública vem se desenvolvendo uma disciplina que tem recebido o nome de **história popular**, de que Roy Rosenzweig (2013) é referência. Para ele, o que importa, mais que a interpretação popular dos conteúdos recebidos, como fazia uma insuficiente sociologia da recepção, é a própria produção nova de sentidos, na concretude dos múltiplos contextos e nos efeitos da mútua interação, na esteira de uma sociologia da apropriação cultural.

Em relação à estética, é de notar que a expressão **estética urbana** presta-se a muitos significados mal circunscritos. Tanto pode ser a cidade como obra de arte, componente histórico da forma urbana, quanto a “ornamentação” da cidade (como nos antigos planos de “embelezamento”), ou, mais adequadamente, nos modos de qualificação ou requalificação de áreas da cidade (incluindo o paisagismo). Já a fluida categoria **arte pública** acentua conteúdos espaciais e frequentemente assume sentidos políticos como forma de apropriação do espaço urbano em modalidades, tais como o grafite, o teatro, a dança e a música de rua etc. A expressão, ainda, tem a ver com a morfologia urbana, com a paisagem urbana (categorias muitas vezes superpostas); tem a vantagem de colocar a forma como um problema crucial para a vida urbana. Todavia, a contaminação da

estética por hierarquias de cânone ou estilo restringe muito seu sentido.

Quando se faz do habitante sujeito da cidade, a estética urbana deveria incluí-lo como produtor de experiências estéticas, apto a estetizar seu ambiente. Para tanto, é a prática da cidade – antes de mais nada, a prática do espaço – que lhe fornece os insumos, através dos quais ele procura inteligibilidade e fruição no cotidiano. A estética é condição seminal para a cidade significar, gerando subjetivação. Assim, numa condição excessivamente utilitária do espaço como a nossa, em prejuízo de conteúdos perceptivos, simbólicos, axiológicos, dá-se aquela redução semântica, de que falava Lepetit (200:144), com embaçamento da possibilidade de significar fomentando a alienação ou o *stress*.

“Produzir sentido, no mundo, envolve interpretá-lo como sensível”, é ideia que percorre o livro clássico de Mary Douglas (1996:49). Mais uma vez, porém, a estética do cidadão comum não despertou interesse, embora haja exceções: uma delas, de novo, é a favela, na visão de Paola B. Jacques (2001), como ocasião de tomar a estética como um sistema perceptivo próprio, com seus traços próprios, componente do mundo real que se quer conhecer e que organiza a apropriação corporal do espaço, incluindo as múltiplas dimensões, valores e práticas do cotidiano, das contingências e das escolhas.

Uma das consequências de acreditar num cânone hierarquizado é a falta de critérios para encaminhar problemas estéticos nas intervenções urbanas. Deixo de lado os problemas da «cidade multicultural» (Macagno, 2014), embora não me furte a



assinalar a existência, em vários países, de códigos estéticos oficiais, guias, padrões normativos – em suma, instrumentos de controle estético, inclusive jurídico.

Nessa perspectiva, é preciso recuperar o sentido presente na palavra **estética** originada no grego *aísthesis*, que significa percepção. Restaurada no século XVIII, foi aos poucos se acomodando no território artístico (lembre-se que a arte é apenas **uma** das manifestações do estético). A estética concerne a mediação do eu com o mundo externo, funcionando como a ponte fundamental que os sentidos fornecem para sairmos de dentro de nós e organizarmos as múltiplas relações com o meio ambiente, com nossos semelhantes e até com o transcendente. Nesse rumo, a estética é condição de vida social, melhor dizendo, é a mediação que nos faz humanos. Correlatamente, tem-se que associar a mediação sensorial, a sensorialidade, com o corpo, já que, como dizem os fenomenologistas, mais que termos um corpo, **somos** um corpo, como modo de ser no mundo – até na superação da condição corporal. Daí a importância que o corpo vem assumindo na compreensão da cidade, muito além de uma problemática funcionalista e ergonômica (Britto, Pereira e Jacques, 2010).

Fala-se hoje que haveria uma “virada sensorial” no universo das ciências sociais, gestada no interior da história, da sociologia e, sobretudo, da antropologia, a partir da década de 1980 (Howes e Classen, 2014). Daí também a proposição de questões especificamente sensoriais no campo de estudos da arquitetura, urbanismo e patrimônio, no esforço de investigar o papel do sensorial na formação das experiências

da cidade. Duas posturas são recorrentes, além da cobrança de estudiosos e órgãos de planejamento e políticas urbanas, por serem lentos em incorporar a crítica do reducionismo e centralidade da visão (oculocentrismo), seja na espetacularização da cidade, seja na limitação dos estudos; em decorrência, ganham destaque a multissensorialidade/intersensorialidade.

Rapidamente começaram a surgir, nas áreas de arquitetura e urbanismo, estudos de diverso alcance e orientação. Poucos têm caráter abrangente, como, em 1996, o pequeno e famoso livro de Pallasmaa (2005, trad.bras.) e mais alguns, como Zardini (2005), com inclinação fenomenológica, num contexto museológico, ou outros poucos numa perspectiva histórica (Cowan & Steward 2007).

A maior parte dos estudos, porém, elegeu um sentido específico (além da visão, cuja abundância dispensa referências): o olfato, com seu poder de orientar fortemente os modos de experimentar espaço e lugar (Henshaw, 2014) ou servir às políticas de higienização social (Rago, 1987). A arquitetura aural não está ausente (Blessner e Salter, 2006), mas estranhamente – já que é um dos alvos prediletos da antropologia sensorial – o sentido do tato está mal representado, embora sejam numerosos os estudos do chamado *haptic design*, de tendência mais tecnológica, fornecedora de parâmetros para a arquitetura. Até para o paladar se encontraram algumas (poucas) pistas para iluminar os espaços urbanos (Lemasson 2006).

Do ponto de vista aqui privilegiado – o habitante –, seu peso é ainda insuficiente

nesses estudos, mas as perspectivas que se abrem são alvissareiras, sem contar os insumos teórico-metodológicos. Corpo e sensorialidade implicam experiências de seres concretos e já começa a aparecer, principalmente em estudos com compromissos metodológicos, uma presença, mais que inferida, do habitante. Pinar Yelmi (2015) cuida do projeto *Soundscape of Istanbul*, que organiza mapas sonoros e o arquivo dos sons do cotidiano e medidas de proteção, mas também desenvolve inúmeras atividades comunitárias, como oficinas com adultos e crianças dos locais. Já Alessandra Mariani (2008) examina a recriação virtual em museu de uma “imersão sensível” de habitantes (e demais visitantes) em ambientes de Montreal, como exercício de interpretação sensorial de seu viver na cidade.

CONCLUINDO

O objetivo maior destas reflexões foi ressaltar ser conveniente, para respeitar a natureza social do patrimônio ambiental urbano, transferir o excessivo e por vezes exclusivo foco de interesse nos bens (materiais ou imateriais), e no poder público, para os sujeitos – os agentes humanos, nas suas multiformes interações. Contudo, longe de qualquer inaceitável perspectiva relativista ou paternalista, o importante é evitar, na arena do patrimônio, atores ocultos. Assim, o protagonismo dos sujeitos aqui explícito deve ser considerado apenas como uma espécie de “ação afirmativa”, para compensar essa antiga marginalização e a conseqüente carência de conhecimento, principalmente em face de um quadro muitíssimo mais fornido em relação

aos suportes materiais do patrimônio e seus contextos e atores hegemônicos.

Ressalve-se, ainda, que é impróprio separar sujeitos e bens. Laurajane Smith (2006) pretende que o patrimônio é mais bem entendido como processo, ou verbo, e não substantivo. Eu acrescentaria: como verbo transitivo, que necessita de objetos diretos para se realizar. Cidade e cidadão estão unidos até mesmo pelos vínculos indissolúveis da etimologia.

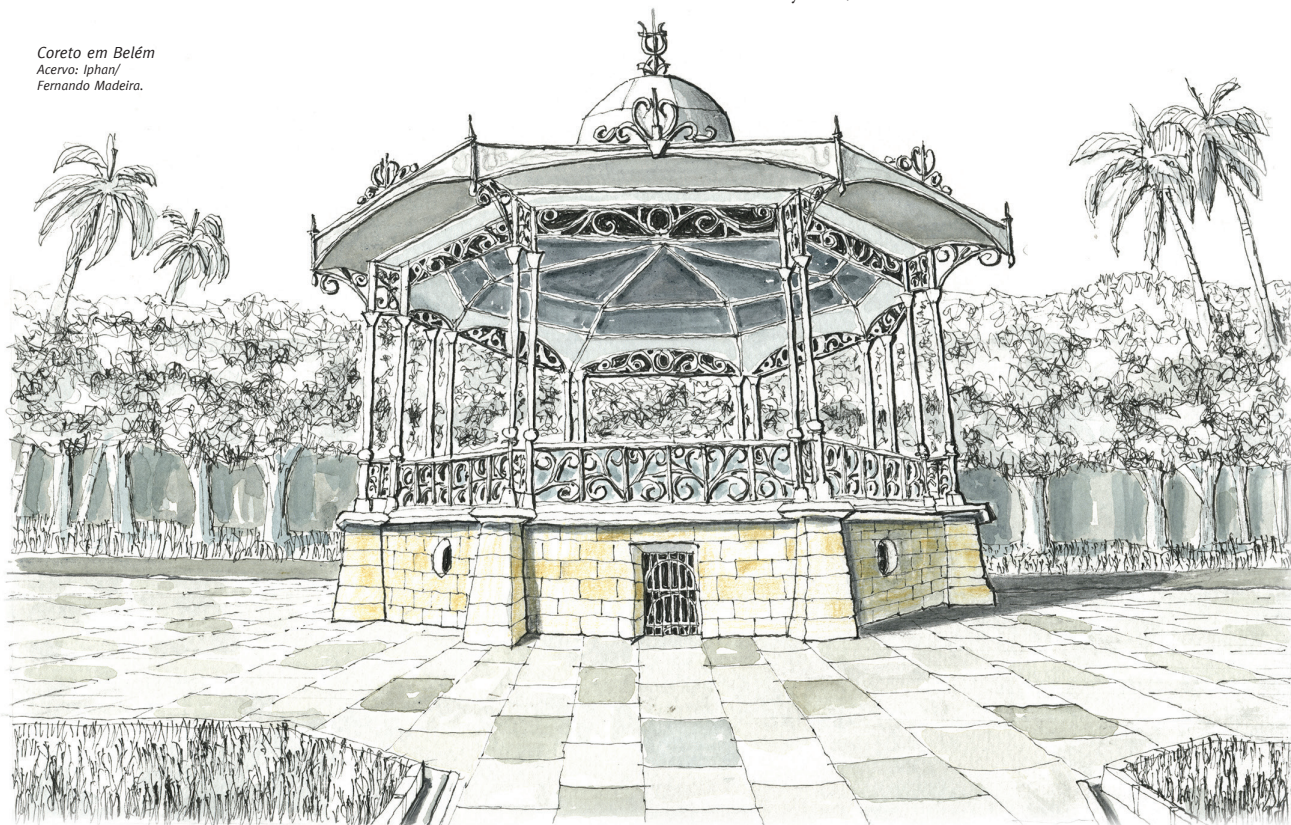
Aqui, o protagonismo estratégico, portanto, não pretende desqualificar nosso precioso acervo de saber já acumulado, nem desmobilizar doravante as atividades dos órgãos de patrimônio ou de pesquisa e sugerir outro paradigma. Fundamentalmente, desejei chamar a atenção para uma lacuna que precisa ser anulada -- o que certamente revitalizará o paradigma vigente. Por isso mesmo é que não toquei em aspectos práticos, organizacionais ou metodológicos de pesquisa. Desejo apenas salientar a responsabilidade especial da universidade e instituições semelhantes – aliás, positivamente convocadas para os registros de patrimônio imaterial, assim como nos levantamentos do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC. Por isso, o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC (Corsino et al., 2000) e demais inventários de patrimônio poderiam servir de ponto de partida para o desenvolvimento de alguns novos temas e abordagens. Última observação: seria bom introduzir entre as rotinas de pesquisa alguns dos protocolos da etnografia urbana (Magnani, 2002), mesmo que o objetivo não se limite a estudos de caso.

Políticas de patrimônio cultural urbano terão sempre um débito em aberto, se desconhecere o universo de valores, que tornam humanas aquelas imbricações de vária natureza, produzidas e produtoras, na/da vida do habitante, como um todo.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Mags; GUY, Simon. Editorial: senses and the city. *The Senses & Society*, v. 2, nº 2, p. 133-136, 2007.
- ARANTES, Antonio Augusto. "Patrimônio cultural e cidade". In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença (orgs.). *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Almedina, 2009, p.11-24.
- ARAÚJO, Guilherme M.; CASTRIOTA, Leonardo B. *Um capítulo da preservação em Belo Horizonte: o destino do Mercado de Santa Tereza*. In: FÓRUM PATRIMÔNIO, AMBIENTE CONSTRUÍDO E PATRIMÔNIO SUSTENTÁVEL, v. 1, Belo Horizonte, p. 1-15, 2007.
- BECK, Peter J. *Presenting history*. Past and present. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- BERNIER, Lyne; DORMAELS, Mathieu ; LE FUR, Yann (orgs.). *La patrimonialisation de l'urbain*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012.
- BLESSER, Barry ; SALTER, Linda-Ruth. *Spaces speak, are you listening?* Experiencing aural architecture. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BRITTO, Fabiana; PEREIRA, Margareth; JACQUES, Paola B. (orgs.). *Corpocidade. Debates em estética urbana 2. Salvador; Rio de Janeiro: UFBA/UFRJ, 2010.*
- CARR, David. *Experience and History*. Phenomenological perspectives on the historical world. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Coreto em Belém
Acervo: Iphan/
Fernando Madeira.



- CLARK, Kate (org.), *Capturing the public value of heritage*. The proceedings of the London Conference. Londres: English Heritage, 2006.
- CONVEY, Ian; CONSANE, Gerard; DAVIS, Peter. *Displaced Heritage*. Dealing with disaster and suffering. Martlesham: Boydell & Brewer, 2014.
- CORSINO, Célia; ARANTES, Antonio Augusto; LONDRES, Cecília et al. *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília: Iphan, 2000.
- COWAN, Alexander; STEWARD, Jill. *The city and the senses: urban culture since 1500*. Burlington: Ashgate, 2007.
- CRAITH, Máiréad Nic; KOCKEL, Ullrich. "(Re-) building heritage: integrating tangible and intangible". In: LOGAN, William; CRAITH, Máiréad Nic; KOCKEL, Ullrich (orgs.). *A companion to heritage studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2016, p. 426-442.
- DE GROOT, Jerome. *Consuming history*. Historians and heritage in contemporary popular culture. Londres: Routledge, 2009.
- DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *The world of goods*. Towards an anthropology of consumption. Londres: Routledge, 2. ed., 1996.
- FABRE, Daniel ; IUSO, Anna. *Les monuments sont habités*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- FREHSE, Fraya. "Usos da rua". In: FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério P. (orgs.). *Plural de cidades: novos léxicos urbanos*. Coimbra: Almedina, 2009, p. 151-170.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Entre tapas e beijos: a favela turística na perspectiva de seus moradores*. *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, nº 1, p. 33-51, jan-abr.2010.
- GRAVARI-BARBAS, Maria (org.). *Habiter le patrimoine: enjeux, approches, vécu*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- HENSHAW, Victoria. *Urban smellscape: understanding and designing city smell environments*. Nova York: Routledge, 2014.
- HOWES, David; CLASSEN, Constance. *Ways of sensing: understanding the senses in society*. Londres: Routledge, 2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética das favelas*. *Arquitextos*, 013.08, ano 2, jun.2001.
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade. Lugares e espaço geográfico na experiência urbana contemporânea*. Campinas; Aracaju: Unicamp/UFS, 2004.
- LEMASSON, Jean-Pierre. Le goût et la ville. Une difficile rencontre. *Notes de Recherche*, v. 30, nº 3, p. 153-166, 2006.
- LEPETIT, Bernard. "É possível uma hermenêutica urbana?" In: *Por uma nova história urbana (seleção de Heliana Salgueiro)*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 137-154.
- LIMA, Evelyn Furquim; MALEQUE, Miria Roseira (orgs.). *Cultura, patrimônio e habitação. Possibilidades e modelos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- LUDWIG, Carol. "From bricks and mortar to social heritage: planning space for diversities in the AHD". *International Journal of Heritage Studies*, v. 22, nº 10, p. 811-827, 2016.
- MACAGNO, Lorenzo. "Multiculturalismo e cidade". In: *O dilema multicultural*. Rio de Janeiro; Curitiba: Graphial UFPR, 2014, p. 161-172.
- MAGNANI, José Guilherme C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, nº 49, jun.2002.
- MARIANI, Alessandra. L'immersion sensible en exposition: sensations urbaines. Une approche différente à l'urbanisme au Centre Canadien d'Architecture. *Revue de la Culture Matérielle*, v. 67, p. 9-24, 2008.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. *Revista USP*, nº 30, p. 144-155, junho.1996.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2005.
- RAGO, Margareth. "A desodorização do espaço urbano". In: RAGO, M. (org.). *Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil: 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987, p. 163-203.
- ROSENZWEIG, Roy; THELEN, David. "The presence of the past: popular uses of history in american life". In: KEAN, Hilda; MARTIN, Paul (orgs.). *The public history reader*. Londres: Routledge, 2013.
- SAINT-PIERRE, Caroline de (org.). *La ville patrimoine*. Forme, logique, enjeu et stratégies. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- SMITH, Laurajane. *Uses of heritage*. Abingdon: Routledge, 2006.
- SPENNEMANN, Dirk; LOCKWOOD, Michael; HARRIS, Kellie. The eye of the professional vs opinion of the community. *Cultural Research Management*, v. 24, nº 2, p. 16-18, 2001.
- YELMI, Pinar. "Protecting contemporary soundscapes as intangible cultural heritage: sounds of Istanbul". *International Journal of Heritage Studies*, v. 22, nº 4, p. 302-311, 2015.
- ZARDINI, Mirko. *Sense of the city*. An alternate approach to urbanism. Montreal: Canadian Center for Architecture, 2005.



Antonio Augusto Arantes Neto

OPORTUNIDADES GLOBAIS PARA O PATRIMÔNIO

IMATERIAL: NOVOS DESAFIOS PARA AS VIDAS LOCAIS*

HISTÓRICO

Para discutir as oportunidades, ameaças e desafios apresentados pela globalização para o patrimônio imaterial, eu começaria do seguinte ponto de vista. O assunto desta mesa redonda deriva, por um lado, das restrições e possibilidades características de contextos etnográficos específicos e concretos. Por outro lado, deriva de processos econômicos, culturais e políticos induzidos por agências que operam em escalas sociais mais amplas do que os territórios imediatos dos grupos sociais envolvidos e que os incluem.

Em primeiro lugar, vamos considerar alguns exemplos. As finanças e os negócios, por exemplo, atualmente se tornaram uma esfera praticamente autônoma de atividade social. Cruzam fronteiras nacionais, provocados pelas flutuações do mercado monetário.

Quanto à organização e às estruturas sociais, elas tendem a ser dinamicamente

reconstruídas por meio de relações com parceiros distantes. Tais relações podem ser diretas, como no caso de viagens, ou acontecer por meio de migração espontânea ou forçada, ou da mediação de sofisticados e eficientes sistemas de comunicação, como a internet, a televisão interativa etc.

Além disso, em muitos ambientes sociais, valores e atitudes não são mais aceitos simplesmente como ecos atuais de tradições vivas. Tornam-se altamente reflexivos e, agora, sua legitimação exige sólidos e bons argumentos, de preferência validados e apoiados pelo que cada vez mais se torna uma esfera pública global efetiva – ainda que virtual. Não é de espantar que as diferenças culturais estejam sendo novamente ressaltadas pela agenda de política cultural da maior parte dos países!

Assim, as realidades globais pertencem simultaneamente ao nosso mundo comum da vida cotidiana e a âmbitos que vão além de qualquer espaço que possa ser concretamente delimitado e experimentado por agentes sociais individuais. Assim, elas pressupõem, por sua própria natureza, a construção institucional e o acesso a redes de

*. Discurso na ocasião da conferência da Unesco-UNU realizada em Tóquio, em 26 de agosto de 2004, sobre o tema "Globalização e patrimônio cultural imaterial: oportunidades, ameaças e desafios".

comunicação eficientes. Como é característico dos fenômenos culturais, as realidades globais são claramente objetos sistêmicos e, portanto, devem ser compreendidas holisticamente como tal. Entretanto, se um de seus aspectos tiver que ser ressaltado como crucial para nossa discussão, sem dúvida eu escolheria a governança, ou seja, a capacidade de gerir – em termos práticos – a conexão entre as várias escalas e nódulos da complexa teia em que todos vivemos hoje, e o interesse de cada grupo específico de pessoas envolvidas em territórios específicos.

Grupos sociais cujo patrimônio cultural ou natural é identificado pelas agências de preservação como excepcional e, por essa razão, digno de salvaguarda, muitas vezes se transformam em recursos usados para a produção de bens de consumo e serviços. Em consequência, são envolvidos e enredados pelos sistemas globais de circulação – de pessoas, signos, bens de consumo e capital –, que operam em múltiplas escalas e impõem a eles demandas quantitativas e qualitativas de uma nova espécie. O volume e o ritmo do que é produzido tende a aumentar: as pessoas tendem a produzir mais e com maior frequência. Além disso, a organização dos processos de trabalho, bem como a concepção e criação dos bens de consumo, tem que responder a demandas estabelecidas pelos vendedores, consumidores e outras agências, que são em grande parte externas às redes sociais, reais ou virtuais, construídas por qualquer membro individual do grupo local.

Mas isso não é tudo. Processos culturais, que acontecem em um nível mais profundo, devem ser identificados e levados em consideração no presente debate. De fato,

a globalização não apenas aumenta ou amplifica uma realidade anterior, mas tem por característica estimular o surgimento de novas necessidades e tendências, bem como a incorporação de novos valores éticos e estéticos pelo ambiente social anterior.

Por meio de um complexo processo de enraizamento de sentidos globais de lugar – em esferas locais –, linguagens, símbolos e significados são desenvolvidos, não necessariamente opondo as realidades sociais internas e externas como distintas uma da outra. Os chamados padrões culturais híbridos muitas vezes criam pontes entre diferenças culturais ao construir fronteiras permeáveis e flexíveis por meio da articulação de signos de diversas origens. Essa é, talvez, uma das características notáveis das fronteiras simbólicas construídas pelas culturas contemporâneas: elas não pretendem ser puras, mas de natureza híbrida. Não muros, mas pontes a serem atravessadas por aqueles que conhecem os códigos de identificação corretos.

Nesse sentido, são signos adequados para a construção de identidades que não pretendem ser exclusivas, ou excludentes. Pelo contrário, elas contribuem para colocar o mundo externo em diálogo e interação com as autoimagens, memórias e tradições próprias das comunidades locais.

Voltando à globalização, e dando sequência ao argumento anterior, pode-se dizer que, em tais casos, diferentes escalas e texturas étnicas intersectam-se de tal forma que as realidades hiperlocais, como pequenas vilas exóticas, distantes povoados rurais, ambientes domésticos, se tornam inseparáveis das demandas regionais, provinciais, nacionais ou globais e vulneráveis a elas.

Essas hipóteses, que apontam principalmente para o tema do “patrimônio como economia”, levantam questões importantes para a compreensão e monitoramento da preservação cultural hoje. Consequentemente, oferecem uma base relevante para nossa discussão: ressaltar o bem-estar de pessoas concretas; os direitos legais relacionados às atividades realizadas por elas, bem como ao conhecimento e formas de expressão que desenvolveram coletivamente; e, finalmente, a eficiência e o compromisso democrático de agências multilaterais na regulação e monitoramento dos processos por meio dos quais as realidades globais se tornam parte das vidas locais.

TERRITORIALIZANDO AS POLÍTICAS CULTURAIS

Um dos principais desafios à preservação do patrimônio cultural (material ou imaterial) é a capacidade de efetuar uma mudança de escala adequada entre as diretrizes gerais formuladas à distância, pelas instituições que elaboram as políticas, e as circunstâncias locais da vida social. Esse desafio teórico e prático que se apresenta aos especialistas em patrimônio inclui necessariamente uma crítica de seu próprio papel e posição no ambiente social onde acontecem tanto o diálogo intercultural quanto as negociações políticas¹.

Políticas sociais relacionadas à saúde, educação ou distribuição de renda, bem como

aquelas voltadas para processos culturais, frequentemente alcançam apenas parte de seus objetivos. Algumas razões importantes para essa limitação dizem respeito à dificuldade que planejadores e instituições normalmente encontram para incorporar, no desenvolvimento, implementação e avaliação de tais ações, as motivações, prioridades e projetos das populações-alvo, bem como estimular sua capacidade ativa como protagonistas dos processos sociais em que estão envolvidos.

Em outras palavras, aspectos cruciais de tais problemas derivam de seu modo de implementação, ou seja, de como ocorre a articulação real entre as agências que executam políticas sociais e os segmentos sociais envolvidos. E isso, é claro, depende dos valores e atitudes, das formas de organização e dos processos decisórios que são, implícita ou explicitamente, impostos por tais agências. Não há “imparcialidade” ou “neutralidade” no que diz respeito à agência cultural, uma vez que a dinâmica cultural é fundamentalmente um processo de “reprodução” e “re-criação” da diferença social.

Tais dificuldades podem facilmente ser compreendidas meramente em termos formais ou lógicos. Portanto, talvez elas tenham interesse limitado para a presente reunião. Entretanto, as etnografias argumentam amplamente que os processos culturais muitas vezes incluem questões inesperadas e que seus desenvolvimentos não podem ser deduzidos de seus primeiros princípios. Além disso, vale a pena olhar para a questão de forma mais próxima e em termos concretos. Esse será o próximo passo desta apresentação, em que farei breve referência

1. ARANTES, Antonio Augusto. “Reconsidering the social aspects of sustainability: integrated conservation of the urban environmental heritage”. In: ZANCHETTI, Silvio (org.). *Conservation and urban sustainable development: a theoretical framework*. Recife: UFPE, 1999, p. 41-49.

a observações etnográficas conduzidas no Brasil, para finalmente retornar a alguns princípios gerais pertinentes a esta discussão.

PATRIMÔNIO COMO RECURSO CULTURAL

No contexto do recente aumento dos investimentos em turismo e em empreendimentos imobiliários, as celebrações populares que acontecem no sul da Bahia, Brasil, tornaram-se uma significativa fonte de renda para as economias locais. Tradicionalmente, são rituais do Catolicismo popular, celebrações de santos padroeiros que têm o importante papel de reforçar a estrutura social das comunidades locais, o senso de pertencimento dos membros da sociedade e, conseqüentemente, constituem as principais arenas para a negociação de prestígio e a representação da estratificação social.

Nos últimos anos, a população dessas vilas aumentou rapidamente. Na atualidade, incluem novos residentes, principalmente jovens vindos das grandes cidades, procurando paisagens de “paraíso na terra”, além de novas formas e oportunidades, lícitas e ilícitas, de ganhar dinheiro. Visitantes regulares, como políticos, profissionais e celebridades da mídia, também voltam a cada estação.

É crucial para a inclusão dos recém-chegados na vida local que eles sejam aceitos como participantes ativos de tais celebrações. Mais recentemente, disputas religiosas também se tornaram parte do jogo. Padres católicos, que voltaram recentemente à região, tentam assumir o controle dessa atividade,

alegando que o Catolicismo popular deve ser absorvido pelas atividades oficiais da igreja. Os pastores evangélicos, mais rigorosos, argumentam que tais celebrações não deveriam acontecer porque não são expressões aceitáveis do Cristianismo.

Entretanto, a despeito dessa situação conflituosa – que é, ela mesma, parte da cena cultural local –, o rito não perdeu seu significado tradicional. Novas regras e critérios construídos na prática por “nativos” e “forasteiros” abriram a instituição a participantes de fora. Entretanto, ao mesmo tempo, tais regras e critérios a regularam como uma arena política, reforçando assim o papel dos líderes locais como protagonistas de todo o processo.

Trata-se de um bom exemplo de situação em que uma nova circunstância foi incorporada pela vida social como oportunidade de a tornar simbolicamente mais eficiente em termos das necessidades e gostos atuais e, também, como forma de fortalecer o patrimônio como signo da continuidade histórica, da identidade social e pessoal e da autoestima.

Porém, na realidade, a acomodação do costume à circunstância tem limite. Enquanto algumas áreas específicas do ritual foram abertas aos novos membros da comunidade, outras, como preparar as refeições, executar música, dançar ou pintar, foram mantidas como prerrogativa das pessoas ligadas por nascimento aos grandes grupos de parentesco que formam o núcleo sociológico da comunidade nativa.

O exemplo é bem sugestivo de várias questões relacionadas ao tema que nos reuniu na discussão desta tarde. Em primeiro lugar,



mostra que alguns aspectos de uma prática social complexa podem ser menos permeáveis à inovação que outros. Carregados de um forte senso de identidade local, eles dão à *performance* cultural sua condição de símbolo ativo da comunidade, refletindo o que o grupo considera como sua própria “tradição” e, portanto, sua propriedade legítima.

É extremamente relevante para nossa discussão que tais manifestações «tradicionais» da vida comunitária tenham um certo grau de ambiguidade. Embora consideradas um dos mais queridos e singulares símbolos da vida comunitária, tais celebrações não são totalmente exclusivas: são, na verdade, feitas de forma a serem parcialmente permeáveis a pessoas de fora. Do meu ponto de vista, essa permeabilidade parcial é atributo-chave do valor de troca do patrimônio cultural na vida contemporânea. No contexto de uma radical mudança de escala, de um evento local da vida cerimonial baseada em parentesco para um evento global, articulando pessoas e agências de várias esferas, tais rituais incorporam novos atores sociais e são abertos à inovação. No entanto, isso acontece sem que necessariamente se perca a aura de autenticidade e sacralidade de que depende sua verossimilhança.

De fato, é como se tivesse um núcleo duro protegido por uma zona de amortecimento de bordas macias e permeáveis: essa é a característica estrutural que ajuda a compreender a relativa força de algumas práticas de patrimônio que, de outra forma, poderiam ter sido devastadas nos anos recentes de mudança social intensa.

Um último aspecto que vale a pena apontar é que nós, como agentes das políticas

de salvaguarda, participamos da vida local de forma semelhante à dos recém-chegados que acabamos de mencionar. Os objetos escolhidos para salvaguarda oficial tendem a ser aqueles louvados pelas comunidades culturais como seus próprios tesouros, sagrados e frágeis, com raízes profundas na estrutura social. De forma semelhante, são também altamente valorizados pelo mercado de bens culturais, e visados por nós, os responsáveis pelas políticas culturais. Em minha opinião, os recursos que gerimos, sejam materiais ou simbólicos, entram na vida social através das fissuras abertas por essa flexibilidade ambígua. Torna-se, então, extremamente relevante enfrentar criticamente as consequências de nossa interferência na vida local. Até que ponto ela é desejável e desejada pela comunidade local? Quais são suas consequências positivas e negativas?

A TAREFA DA SALVAGUARDA

Em regiões menos desenvolvidas da Europa, vários programas relacionados ao desenvolvimento humano e social baseiam-se na valorização do conhecimento e formas de expressão tradicionais, bem como em agregar valor cultural a mercadorias. De forma geral, esses programas geraram benefícios materiais, psicossociais e políticos para suas populações-alvo. Em suma, estão fortalecendo sentimentos de autoestima, práticas de inclusão social e conscientização sobre os direitos do cidadão. Portanto, é tanto válido quanto desejável usá-los como inspiração ou adaptá-los como base para a salvaguarda do patrimônio imaterial em realidades

contextuais particulares em outras partes do mundo.

No Brasil, por exemplo, eles estão sendo levados em consideração para desenvolvimento e implementação pelo Iphan. Fazemos referência a alguns projetos experimentais de salvaguarda do patrimônio imaterial, no contexto de programas locais de preservação integrada, focados no patrimônio material e imaterial de grupos sociais específicos e seus territórios.

Com base no argumento aqui desenvolvido, para conseguir os efeitos desejáveis gerados por tais políticas é necessário observar algumas premissas básicas, entre as quais eu apontaria as seguintes ao me aproximar do fim desta apresentação:

1. Conservação das condições materiais e ambientais da produção do patrimônio, considerando a possibilidade de expansão da demanda do mercado;
2. Controle, pelas agências locais, das formas costumeiras de transmissão do conhecimento e de formas de expressão, tendo em vista o enraizamento do patrimônio na cosmologia e na organização social;
3. Monitoramento das mudanças provocadas direta ou indiretamente pelos programas de salvaguarda na vida cotidiana da comunidade, por exemplo, na organização familiar, na política local;
4. Salvaguarda dos direitos coletivos no que diz respeito à propriedade intelectual e aos direitos autorais do conhecimento e das formas de expressão tradicionais;

5. Participação ativa da comunidade nos inventários e registros que preservam e dão às gerações presentes e futuras acesso ao conhecimento acumulado.

Um último aspecto do assunto ainda deve ser mencionado. Trata-se de saber se a comunidade local se organiza ou não, e como, para interagir com as agências externas de salvaguarda e desenvolvimento. Esse problema, de natureza política, não se encerra no plano institucional. O empoderamento das comunidades locais é absolutamente central para assegurar a viabilidade e a eficácia de programas sociais como aqueles enfocados pela presente reunião. Muitas vezes, a efetividade das políticas planejadas por nossas agências depende de importantes mudanças políticas, seja no âmbito da organização social e política de nossas comunidades-alvo e/ou nas visões de mundo e nos valores colocados em prática por especialistas e outros profissionais envolvidos com o planejamento, avaliação e implementação de tais ações.

Para nós, gestores de uma nova política de patrimônio cultural, que tem como prioridade o significado dos bens culturais para as populações a que pertencem e que aproveita seu potencial de melhorar as condições de vida dessas mesmas populações, trata-se de um desafio socialmente relevante e, além disso, profissionalmente muito estimulante.

Cabe a nós enfrentá-lo!



George Yúdice

MÚSICAS PLEBEIAS*

Imaginemos uma mulher quase septuagenária que veste *collant* de bolinha ou oncinha, com decote generoso, uma juba loura e garras com as quais provoca seu público no YouTube. Imaginemos agora uma menina andina de 12 anos que canta folclore aos berros e um camponês, também indígena, que veste um traje de vaqueiro e grita “não pode ser!”. E, para desafiar a imaginação, digamos que estão cantando uma homenagem a Israel. E o que diremos quando nos contarem que eles têm mais de 40 milhões de acessos no YouTube, que se tornaram famosos, que assinaram contratos fonográficos e apresentações ao redor do mundo? Agora, visualizemos uma jovem encaixando o traseiro rebolante entre as pernas de um rapaz... em um colégio distrital de Bogotá. Uma reportagem diz: “Na Colômbia, crianças a partir de 8 anos ou menos frequentam *fiestas de choque*, o que acontece especialmente nos setores mais pobres das cidades, pois se trata de um baile caracterizado não só por seu conteúdo sexual, mas também pelo *status* social que implica” (Páez, 2011). O que explica a proliferação, hoje em dia, dessas *performances*

extravagantes, bregas e vulgares? E não apenas nesses exemplos, mas também nas músicas mais escutadas e dançadas na América Latina.

Este ensaio questiona a transformação das culturas populares em relação aos processos transnacionais e tecnológicos atuais pela análise das músicas que caracterizo como plebeias¹. Por “plebeias”, refiro-me a práticas culturais das classes de baixa renda e/ou de grupos racializados ou subordinados que *não* tenham se domesticado ao negociarem sua entrada nas esferas midiáticas nacionais ou globais. E, por “domesticação”, refiro-me à modificação ou afinação que essas práticas sofreriam para serem aceitas ou patrimonializadas como “expressão do povo” e, portanto, “cultura popular”, por públicos hegemônicos,

*. Agradeço a Sylvie Durán Salvatierra pelas longas conversas sobre os temas aqui tratados e as muitas sugestões. Este é quase um trabalho escrito a quatro mãos e, definitivamente, por duas almas comunicantes. Também gostaria de agradecer pelos comentários de Ana María Ochoa e Pablo Vila e pelas respostas de Santiago Alfaro às minhas perguntas sobre os temas deste ensaio.

1. “A articulação problemática das práticas socioculturais, políticas e artísticas das chamadas *culturas populares* na América Latina, frente aos processos globais de homogeneização, massificação, transnacionalização e tecnocracia do capitalismo global” é o tema do “Colóquio Interdisciplinar: Memórias, saberes e redes das culturas populares na América Latina em tempos de capitalismo global”, em que se apresentou uma versão preliminar deste ensaio na Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, em 14 a 16 de maio de 2013.

Festa do Guerreiro
Acervo: Copedoc/phan/
Marcel Gautherot.

ou para serem dignas de apoio financeiro da publicidade que financia o sistema midiático². Como se verá, o que está em jogo são os julgamentos de valor, provenientes de diversas posições estético-ideológicas; a elite ilustrada ou as vanguardas artísticas que reivindicam a “qualidade” ou a “ruptura” estéticas; folcloristas e gestores que adotam critérios do tipo Unesco e apadrinham práticas culturais (festas, rituais e tradições orais, musicais e de dança) de comunidades rurais, étnicas e subalternas urbanas como patrimônio local ou nacional; críticos que encontram um valor de resistência ou subversão nas práticas culturais; e comentaristas que celebram ou reprovam as preferências de massa das indústrias culturais. Pois bem, as músicas plebeias a que me refiro não são valorizadas por nenhuma dessas categorias e, mais ainda, são insultadas por todas elas. E, quando há tentativas de patrimonialização, como no caso da *champeta* de Cartagena de Índias, estas provêm de “cidadãos de bem”, ainda que as versões “bregas” ou “vulgares” dessas expressões continuem sendo as mais populares entre as dezenas de milhares de pessoas que frequentam esses bailes³.

1. AS CULTURAS POPULARES NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Consideremos primeiramente como certas expressões populares – com ênfase na música

2. Como se verá ao longo deste ensaio, nem toda expressão que provém das classes de baixa renda – sejam rurais ou, menos ainda, urbanas – é considerada “popular” no sentido de ser expressão do povo e, portanto, patrimônio nacional.

3. Embora eu não continue colocando essas palavras entre aspas, faço isso neste início do ensaio para indicar de que se trata da caracterização que se faz dessas músicas a partir das categorias mencionadas.

– foram valorizadas na primeira metade do século XX à medida que ocorriam processos de consolidação nacional na América Latina. O tango na Argentina, o samba no Brasil, o *son* em Cuba e a *ranchera* no México, que eram expressões que pouco antes haviam sido consideradas pelas elites como toscas, quando não incultas, exerceram um papel importante nessa consolidação. Em Cuba, podemos ver essa transformação entre demonização e valorização na pessoa de Fernando Ortiz. No início do século XX, o futuro defensor das práticas culturais afro-cubanas argumentava que o contato dos brancos com os rituais religiosos, musicais e de dança afro-cubanos os faria “se tornarem negros”, ou seja, regredir civilizatoriamente (Ortiz, 1973:174). Algumas décadas depois, Ortiz escandalizou as elites ao pedir a músicos afro-cubanos que tocassem os tambores rituais *batá* pela primeira vez em público no Teatro Campoamor, em 1936 (Ortiz García, s.f.:700). Nesses mesmos anos, a indústria fonográfica e de espetáculos populares já vinha matizando – Moore (1997:126) diria embranquecendo – o componente mais africano da música afro-cubana ao convertê-la em vitrine da nacionalidade cubana com relação aos processos político-culturais conjunturais (por exemplo, um anti-imperialismo apoiado na especificidade cultural do “verdadeiro povo”) e perante o olhar das vanguardas culturais europeias que cultivavam o gosto por um primitivismo modernista (ou seja, jazz, *son*, samba)⁴.

4. Considerando que Moore se interessa pelo contexto nacional e pelo som como “ponte cultural”, presta menos atenção às expressões menos “vitrinizáveis” nessa época (como a *columbia*) ou às expressões afro-cubanas “de raiz” influenciadas pela indústria da música (rádio e fonografia), que deslancha nos anos 1920, o que não quer dizer que não as mencione (Moore, 1997:91-92).

Cada uma das “elevações”, a símbolo de identidade nacional, ocorre em conjunturas bastante específicas, embora existam características comuns, como a confluência de diversas migrações para as cidades, os processos de urbanização e educação popular e o auge do rádio e do cinema, que também cumprem uma função formativa. Isso resulta em um duplo polimento: as práticas populares são profissionalizadas, polindo-se as “bordas desiguais”, um processo que, por sua vez, serve para modernizar, conformar e até disciplinar as massas. Por exemplo, sob o regime de Getúlio Vargas nos anos 1930, as classes populares e os afrodescendentes foram incorporados às escolas de samba do Carnaval, estendendo-se assim seu reconhecimento social e cultural e ampliando-se os direitos dos subalternos, mas, ao mesmo tempo, exigindo-se que registrassem essas escolas (inclusive na polícia), obedecessem a uma nova bateria de regulações, orientassem suas apresentações aos gostos das elites e se convertessem em combustível para a máquina política clientelista (Raphael, 1980:cap. 3). Em Cuba, nesse mesmo período, e segundo Moore (1997:126), “promoveu-se uma música afro-cubana “embranquecida”... que reforçaria a imagem de uma nação aceita por muitos, doméstica e internacionalmente,... assegurando que a cultura cubana mantivesse sua vitalidade e não sucumbisse a influências norte-americanas”, ou seja, ao imperialismo. Nessa época, a cultura popular era moderada pelo Estado, e a indústria cultural servia não apenas como fundamento para uma consolidação nacional interna, mas também como uma plataforma de resistência contra a penetração externa e neocolonialista. A

cultura popular, “corrigida” em um campo de forças hegemônicas, possibilitou enfrentar o eurocentrismo com uma singularidade valorizada.

A ênfase na nacionalização das culturas populares, entre os anos 1920 e 1940, dá menos destaque às expressões “rebeldes” que continuavam nos pagodes (festas) das favelas e nas rumbas dos terreiros. Por “rebeldes”, não me refiro a expressões em influências de outras formações culturais, mas àquelas que não se encaixam na estrutura ideológica estudada pelas culturas populares. Até os anos 1920, predominava a rejeição ao indígena, ao afro-americano e ao mestiço. Depois, surgiram a visão transcultural de figuras como Gilberto Freyre ou Ortiz ou a visão afrocêntrica dos movimentos de negritude. No entanto, sabe-se menos da vida cotidiana das comunidades populares no século XIX e no início do século XX. E sabe-se menos ainda das apropriações de outras formas culturais dentro de suas práticas “de raiz” para seus próprios desígnios, e não para o interesse que os intelectuais possam ter tido na nação.

Em “*Del rancho al Internet*” (Da fazenda à Internet), Carlos Monsiváis assinala que o popular, tal como se entendia na primeira metade do século XX na América Latina, é resultado da migração das experiências e tradições rurais para a cidade, um fenômeno impulsionado pela transformação capitalista e pelas guerras (por exemplo, a Revolução Mexicana) e que é captado no cinema, na música gravada e no rádio, três mídias que costumam, por assim dizer, os diversos grupos em uma identidade nacional. Monsiváis nos ensinou que os gêneros populares – quadrinhos, rádio e cinema – proporcionam

modelos de conduta e constituem a escola de comportamentos em que se determina o que é interessante e aceitável. As mídias de massa transformam os paradigmas de comportamento. “Entre 1930 e 1950, sendo uma companhia inevitável e o centro acústico do local, o rádio recompõe as dimensões familiares e destrói as impressões tradicionais do isolamento” (1999:6). Com relação aos quadrinhos, ele descreve que estes demandam a identificação com tramas, personagens, atmosferas... Identificar-se consiste em reafirmar valores, e não se distanciar, mitigar a angústia do deslocamento e da marginalização (1983:72-73). E Monsiváis caracteriza o melodrama – o gênero mais importante do cinema mexicano – como “atmosfera formativa... [que] provê às famílias o linguajar utilizável na hora da solenidade e das tormentas emocionais, ratifica as proibições da moral em uso, condiciona a psicologia conveniente na crise da alma e nas representações da honra, ensina sobre as reações convenientes aos dilemas entre o bem e o mal, oferece as fórmulas verbais adequadas no processo amoroso e na convivência familiar, além dos blocos de expressões a serem empregados em casos de paixões, tragédias, métodos de reparação, incertezas que resultam em canalhice ou sacrifício, obediência aos pais ou enfrentamentos dramáticos com estes, preocupações com a honra e heroísmos da pobreza” (2005:27).

Logicamente, nesse mesmo cinema mexicano, Monsiváis nos diz que comediantes, como Cantinflas e Tin Tan, mudam para um melodrama que confirma padrões morais por meio do transbordamento da fala popular, como em *Abí está el detalle*

(*Abí está el detalle*), em que rompe-se toda a lógica, moral, honra e pretensão social, a partir da irreverência e da ousadia da fala popular, e aponta-se o pobre – tanto de origem camponesa quanto migrante do norte – e sua fala. Monsiváis (2002) esclarece que não se trata de um virtuosismo logístico, mas de uma fala limitada e incoerente que se manifesta e, talvez, compensa com “risadinhas, meneios de cabeça, movimentos de dança... lutas ou duelos de luta livre com a sintaxe e o desenrolar audacioso da falta de vocabulário”. Porém, longe de ser uma deficiência, essa fala meio gesticulada acaba sendo “graciosa, divertida, significativa” e, mesmo assim, é “condenada... pela elite, e é persuasiva, devido a seu poder de contaminação”. Poderia ser adaptada a noção de ilusão entre fala e gestos que Martín-Barbero atribui (1987:127-128) ao parentesco do cinema com o melodrama: “a proibição da palavra nas representações populares – com a necessidade correspondente de um excesso de gestos – e a expressividade dos sentimentos em uma cultura que não teria podido ser “educada” pelo padrão burguês”. Esse excesso é a outra face do melodrama, que aponta um “universo dessacralizado” (idem:131). Lembrando que Cantinflas começou sua carreira nas lonas circenses, pode-se ecoar Martín-Barbero, para quem o “bobo”, por um lado, relaxa a tensão do melodrama “depois de um forte momento de tensão” e, por outro lado, “remete... ao *plebeu*, ao anti-herói incapaz e até grotesco, com sua linguagem deselegante e grosseira, escapando da correção e da retórica dos protagonistas, introduzindo a ironia de sua aparente incapacidade física, atuando como um

equilibrista, com sua fala repleta de ditados e jogos de palavras” (idem:130). É justamente esse aspecto plebeu que procuro destacar. Adiante, veremos como o plebeu exerce um papel importante na nova conjuntura da *internet*, global e do capitalismo afetivo em que se reconfigura a mediação equilibrada em que o melodrama operava entre o “folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano” do passado (idem:131).

2. PLURALIZAÇÃO DE IMAGINÁRIOS

Nessa nova conjuntura, a identidade coletiva ou a comunidade imaginada que se procurava com a nacionalização de certas músicas e culturas populares são cada vez menos persuasivas, pois nem a *ranchera*, nem o tango, nem o *son* definem a mexicanidade, a argentinidade ou a cubanidade, se é que alguma vez o fizeram para todos os residentes desses países. E o que entendemos por música popular – especialmente o que chamo de músicas plebeias – não “referenda as proibições da moral em uso”. E isso ocorre por muitas razões. E uma das principais é que se vem passando da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. Elaborarei mais essa observação na conclusão, mas cabe antecipar a seguinte proposta: a redução da disciplina é funcional para o novo controle social. A sociedade disciplinar pretendia “formatar” o espírito por meio de técnicas corporais, condicionando os sujeitos-cidadãos para o trabalho e a coesão social. Essa disciplina é tão mais importante ao passo que o consumismo evolui (a partir do início do século XX nos países industrializados), já

que acreditava-se que este acarretava o risco de estimular desejos contra-hegemônicos, sobretudo em mulheres e crianças, mas, ao mesmo tempo, engajava-os em um novo regime de coordenação social (Ewen, 1976). Atualmente, o consumismo cada vez mais personalizado e de conteúdo simbólico e de informação, em vez de mercadorias físicas, constitui um dispositivo central na sociedade de controle, já que são gerados dados com cada consumo, que servem não apenas para adequar a oferta ao que os consumidores desejam, mas também para obter todo tipo de informação sobre estes. A “polícia” foucaultiana se transformou: na sociedade de controle, estimula-se o cidadão a querer o que lhe der a vontade perfeita, conseguindo, assim, rastrear molecularmente toda atividade, penetrando em cada segundo da vida, sobretudo se a pessoa estiver conectada ao celular. Pareceria ser contraintuitivo, mas a redução da disciplina é fundamental para a coordenação social. Longe de induzirmos uma volta ao moralismo disciplinador, esta reflexão deveria levar à inovação de perspectivas pós-moralistas, como já vêm postulando pensadores, tais como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini.

No que tange ao audiovisual, embora cadeias televisivas que geravam um imaginário comum para todos os espectadores tenham dominado por várias décadas, a televisão se pluralizou na segunda metade do século XX com os serviços pagos de difusão por cabo e satélite. Neste novo milênio, a *internet* dá acesso a todo tipo de programação a um número crescente de cidadãos conectados, com uma penetração de 45% ou mais em 10 dos 20 países latino-americanos e uma taxa

de crescimento de mais que o dobro da média mundial (ComScore, 2013). A telefonia móvel, que conta atualmente, na América Latina, com uma penetração de 123% e que tem mais de 70% de usuários únicos, promete aumentar ainda mais a taxa de navegação *online*, já que os internautas se conectam cada vez mais por meio do celular (Statista, 2014 e 2014a). O crescimento do uso da *internet* é significativo porque personaliza mais o consumo midiático: os *blogs*, as redes sociais (Facebook, YouTube etc.) e uma multidão de programas para fazer e editar vídeos e músicas possibilitam que se consuma cada vez mais conteúdos gerados e/ou compartilhados e interagidos pelos usuários, algo que se fazia de modo limitado na época das mídias de massa. Embora o rádio continue tendo importância, pois é escutado ao longo do dia, a *internet* facilita a aproximação das gerações jovens ao princípio de consumo fundamental atualmente: “eu quero o que quero, onde e quando me der a vontade perfeita”. Com um serviço de *streaming*, já não é necessário baixar uma música da *internet* para escutá-la onde e quando quiser.

No entanto, o aspecto das músicas plebeias que mais dá prazer é o baile, que não se pode ter onde e quando se quer e que se expõe mais ao controle espacial. Os bailes plebeus são realizados em espaços periféricos, fora da visão das classes ricas, cuja fuga do “brega” e do “vulgar” se resume adicionalmente ao cultivo de corpos diferentes, refinados por uma bateria de produtos de beleza e técnicas de estilização (dieta, exercício e cirurgia plástica). O tipo de corpo que se vê nas músicas plebeias é fundamental por seu contraste com os corpos

magros, compactos e ágeis da publicidade para as classes A e B. Não é que as classes populares fiquem fora da publicidade e do consumo; pelo contrário, já que sua capacidade aquisitiva aumentou nas últimas duas décadas, e as marcas e os meios de comunicação vêm abrindo espaço para representações do popular, muitas vezes em sentido contrário ao que impera nas mídias, incorporando o “povo feio” (Fontanella, 2005:33) com “formas até então renegadas pelas elites que dominavam a produção das indústrias culturais”, retrabalhadas na linguagem persuasiva das indústrias culturais, mas também “uma adaptação dessa linguagem para que esse público possa entendê-la e aceitá-la dentro de seu próprio repertório” (idem:90). Voltarei à disputa de corpos na cultura popular/plebeia.

As músicas circulam transnacionalmente e, antes da *internet*, faziam isso muito frequentemente com pessoas que se deslocavam de um lugar para outro – como os DJ do *funk* carioca, que visitavam Nova York apenas para comprar LPs (Vianna, 1988; Yúdice, 2002) –, gerando etnopaisagens híbridas a partir de representações transculturais, que mal se caracterizariam como homogêneas. A relação entre etnopaisagens e paisagens midiáticas é complexa (Appadurai, 2001). As migrações transformam as paisagens culturais. Os migrantes buscam se apropriar das mídias, como as comunidades étnicas que migram para Lima e, em horas fora da programação de máxima audiência, incorporam músicas de suas regiões de origem, informações sobre festas, acontecimentos em seus povoados etc. (Martín-Barbero, 2002; Alfaro, 2009). E até

o rádio, que era uma mídia propícia para incorporar o rural ao urbano, mudou. Como escreve Rosalía Winocur (2005:2),

desde o seu início, o rádio, em seu afã de conquistar o gosto do público, produziu narrativas sobre a presença rural na cidade, ao mesmo tempo que aproximava a sensibilidade urbana à cultura camponesa. O imaginário, que, no início, permitia que os migrantes (futuros habitantes pobres dos bairros periféricos, operários, empregados e vendedores ambulantes) e as famílias tradicionais pensassem e concebessem uns aos outros a partir do fato de viverem e progredirem na cidade, está agora fragmentado. Viver na cidade já não constitui uma aspiração de superação pessoal ou um horizonte de progresso, mas um cenário de conflitos multiculturais, que se expressam na disputa por espaço, serviços e acesso aos canais midiáticos.

Ou seja, as mídias já não entregam *uma* audiência de massa nacional, mas apontam para diversos públicos.

Em *Del rancho a internet*, um ensaio resumido na tabela a seguir, Monsiváis (1999) elabora as diferenças entre a época das grandes comunidades imaginadas e o fracionamento de hoje:

Os fatores que conduzem a essas diferenças são múltiplos e complexos. Nessa conjuntura, contrariamente à primeira metade do século XX, os tratados de livre-comércio geram mais processos de abertura do que de isolamento em economias protegidas, e essa abertura é acompanhada por ideologias e práticas culturais que transcendem as fronteiras nacionais: consumismo e migrações. O consumismo já não é massivo, mas se sustenta em uma proliferação de identidades. O negócio de cauda longa – a venda de poucos bens para cada um dos muitos conjuntos de consumidores em vez de uma venda massiva (e, portanto, homogênea) a um único agrupamento de massa de consumidores – é concomitante com a constituição de múltiplas comunidades de consumidores contrariamente a uma massa de cidadãos. Ou seja, esse tipo de consumismo promove a diversificação. Adicionalmente, o direito já não é por reconhecimento de grupos como parte de uma comunidade nacional homogênea, mas sim por uma cidadania cultural baseada na diferença. Por outro lado, as migrações de constante ida e volta e as remessas culturais multidirecionais fazem com que estilos e gêneros transitem

Carlos Monsiváis – <i>Del rancho a internet</i>	
ANTES	DEPOIS
Homogeneidade do gosto	Construção setorial dos modos de vida
A família como segundo espaço eclesialístico	Migrações culturais
Intimidação ante as metrópoles	Uso monopolístico do tempo infantil
Homenagem contínua aos heróis nacionais	Elevação dos famosos ao nível de santos (idolatria frenética)
Analfabetismo	Multimedialismo
Sensibilidade popular ao rádio e ao cinema	Estilos múltiplos e perda do medo do que dirão ou ao fazer algo ridículo
Cultura oral	Promoção desenfreada da indústria do espetáculo
Medo da tecnologia	Geografias do consumismo
Maneiras únicas de entender o feminino e o masculino	Reconhecimento das minorias

Fonte: elaboração a partir de Gallardo Luque (2003) e, por sua vez, a partir de Monsiváis (1997).

rapidamente de um lugar para outro, o que se verifica com a transculturalização de gêneros, tais como *hip hop*, *reggaeton* e *cumbia* e sua ampla hibridização.

3. AS MÚSICAS PLEBEIAS “INGÊNUAS” E KITSCH

Observaremos que as músicas plebeias disputam o espaço público e sonoro, mas não necessariamente com relação ao reconhecimento do Estado, embora existam zonas de intermediação, sobretudo com as mídias, pois a cultura plebeia não serve aos purismos ideológicos da filosofia política ou a certo conservadorismo etnomusicológico no que se refere a mercado e comercialização, como se a qualidade artística ou o resistente *punk DIY* (faça-você-mesmo) fossem mais válidos que as músicas plebeias. Estas não têm papas na língua (ou melhor, na bateria eletrônica) com relação à opinião dos “purificadores” (Ochoa Gautier, 2006) – filósofos, acadêmicos, críticos etc. –, que decretam e patrulham, legitimados por sua educação e sua posição social. Monsiváis (1999:15) faz uma pontuação que se enquadra bem aqui. Ele diz que os “latino-americanos da primeira metade do século XX, que ainda retinham o pudor ou as inibições qualificadas como recatadas, ainda conservavam o terror não tanto pelo pecado, mas por suas consequências teológicas, e ainda mantinham algo igualmente transcendente, mesmo que não se reconheça: o medo do ridículo, que dissolve o prestígio às gargalhadas”. Monsiváis se refere aqui aos *talk shows*, que se transmutam em *reality shows*, justamente no ano em que publicou

seu ensaio: o *Big Brother* estreou em 1999. Há todo tipo de oferta cultural, inclusive muita oferta trazida pelos que antes se chamavam público, não só nos *reality shows*, mas também na *internet*, onde surgem artistas plebeus de destaque, tais como La Tigresa del Oriente e Wendy Sulca, que definitivamente não têm medo de passar ridículo, e essa falta de medo lhes têm rendido não só zombaria – de forma abundante –, mas também colaborações com artistas, tais como Dante Spinetta, Fito Páez, Dani Umpi e Gabi Kerpel, e a admiração do trio musical *Calle 13*. Os vídeos no YouTube pelos quais se tornaram conhecidas – “*Nuevo amanecer*” (O novo amanhecer) e “*La tetita*” (A tetinha) – alcançaram 9.831.286 e 12.131.983 reproduções até julho de 2014, respectivamente⁵.

La Tigresa e Wendy Sulca são dois exemplos de muitos outros cantores plebeus que buscam reconhecimento. Eles representam o lado “ingênuo” das músicas plebeias. Mais adiante, me estenderei sobre o lado “vulgar” do plebeu, que parece ser o predominante, ou que pelo menos recebe mais atenção. Porém quero começar comentando as músicas plebeias a partir do que, a princípio, pareceria ser um *kitsch* ingênuo, embora o aspecto carnavalesco que surge à medida que são zombadas combine essa ingenuidade e uma aparência desafiadora, sobretudo no caso da Tigresa, cuja voz está muito longe de ser “artística”, em qualquer acepção dessa palavra, e que,

5. Na verdade, teriam havido muito mais acessos, mas teríamos de somar a concorrência com as várias versões dessas músicas que se encontram no YouTube. Ver: “*Nuevo amanecer*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=f5UcgTuvCmU>, e “*La tetita*”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=693m7iCh-TE>.



Viola de Cocho
Acervo: Iphan/
Francisco da Costa.

com sua extravagância e “roupa de oncinha” (como diz Jaime Bayly em uma entrevista), se assemelha a uma comediante em um *show* de variedades. Ou seja, a apresentação que a Tigresa faz é complexa. Sua vontade de se apresentar como artista – considerando sua voz e sua indumentária – provoca zombaria. A primeira entrevista que ela fez com Bayly fornece algumas pistas de como lidar com o plebeu nas mídias. Para mim, como espectador, fica evidente a fascinação de Bayly pela Tigresa e uma ironia contida em relação à sua trajetória artística: ela explica que o sucesso de sua música “*Nuevo amanecer*” se deve “à letra, que tem muita mensagem muito bonita”, e ele responde que “não há dúvida” e pergunta, com leve ironia: “e qual é a mensagem oculta cifrada na música?” Ela cita uma parte da letra e

Bayly responde: “é uma grande sabedoria!”⁶ O arremate acontece quando Bayly fala para a Tigresa que gosta da estética do vídeo, fazendo referência à incongruência do surgimento abrupto de um bailarino vestido como halterofilista e de um cavalo ao lado de uma jovem seminua que faz algum tipo de dança do ventre ou rebolado exagerado. Diante disso, Bayly exclama “ótimo, muito interessante, mudei de opinião, um aplauso, por favor, para a Tigresa”⁷.

Nessa entrevista, a Tigresa parecia encarnar o que Celeste Olalquiaga caracteriza como o primeiro grau do *kitsch*, enquanto Bayly é o segundo grau. Os que produzem o

6. Ver a primeira parte (de quatro) da entrevista com Jaime Bayly, de 7’25” a 7’51”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xBKT0nT5zj0>.

7. Ver a segunda parte da entrevista com Jaime Bayly, de 6’00” a 6’33”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xBKT0nT5zj0>.

kitsch de primeiro grau têm fascinação com o poder (religioso, estético, social) de um objeto ou fenômeno que gera uma forte emoção no artista. Na verdade, o que se procura é alcançar esse poder por meio do estilo do objeto ou *performance*. Porém, a partir de uma perspectiva de cultura, o artista comum não possui as ferramentas culturais para reproduzir o estilo associado com o valor religioso, estético ou social aprovado. Nas definições tradicionais do *kitsch*, insiste-se de maneira tosca e incongruente para se aproximar do estilo “apropriado”. Essa parece ser a relação que a Tigresa mantém com o papel de artista-músico, que, na entrevista, é caracterizado em termos da popularidade do vídeo que, como diz Bayly, obteve mais acessos no YouTube do que os de Madonna ou Shakira. E o espectador “bem informado” da entrevista quase consegue ler o pensamento de Bayly: a Tigresa obtém esses acessos apesar de ser uma versão “inferior” dessas superestrelas globais⁸.

No *kitsch* de segundo grau, se está consciente da separação entre o contato desejado com o poder e a representação rebaixada com que procura estabelecer esse contato. O que prevalece é o valor de ícone do objeto ou fenômeno e a peculiaridade da aproximação empobrecida ou quimérica ao poder. Para o artista de segundo grau do *kitsch*, a constatação

8. Logicamente, poderia se falar de algumas das superestrelas que tiveram certo *glamour* ou aparência contracultural (tais como Cher ou Cindy Lauper) que, à medida que tentam manter esse encanto na velhice, a única coisa que parece se manter é a caricatura *kitschificada* do que foram. Idade e gênero, além do talento, exercem um papel no julgamento do que é “apropriado”: o extravagante parece ser aceito mais em mulheres jovens (por exemplo, Madonna, nos anos 1980, e Lady Gaga, atualmente) e em homens velhos (por exemplo, Mick Jagger, Steven Tyler). Compare Cher em um *show* em 2012, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O8aH7iLcgP0>, e Cindy Lauper em um *show* em Montreal em 2014, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_mFfBe02dUE.

dessa iconicidade produz um prazer que deriva do reconhecimento do disparate que surge quando o estilo prevalece sobre o significado que se procura (artisticidade, religiosidade, bom gosto etc.). Susan Sontag identificou esse segundo grau como “*camp*”, uma sensibilidade que aprecia a estilização por cima do conteúdo, um prazer pelo diferente, por coisas que não são exatamente o que pretendem ser. Sontag descreveu pela primeira vez a estética particular *gay*, segundo a qual se tem prazer com as características exageradas da feminilidade: vem daí o gosto pelos “filmes de mulher” dos anos 1940, protagonizados por atrizes como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Bette Davis, Tallulah Bankhead etc. O *camp* implica uma falsidade: ele precisa da inocência do *kitsch* do primeiro grau, que, a partir de uma posição “superior” (de segundo grau), se vê subvertida pela extravagância da qual não se está consciente no primeiro grau. Trata-se de um sentimento, um prazer, mas não um julgamento (Sontag, 1964). Essa parece ser a reação de Bayly ante a Tigresa, embora sua ironia condescendente se deixe ver aos poucos⁹. Uma reação que poderia ser resumida com a frase de Oscar Wilde, citada por Sontag: “A gente deveria ser uma obra de arte ou vestir uma obra de arte” (idem:277). Ou seja, a Tigresa vê a si mesma como artista, e Bayly a enxerga como trajando-se comicamente mal como tal, mas aprecia a estilização do defeito. Curiosamente, o *camp* parece passar por um processo semelhante ao “puro”, tal como define Kant (2003:62): a razão estimula a imaginação a conceber uma ideia impossível de representar (como o infinito) e a dor do

9. De fato, em uma segunda entrevista em 2009, Bayly zomba abertamente da Tigresa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oheigH1Nasw>.

fracasso é compensada por um deleite ante a intuição do suprassensível. Talvez se poderia dizer que o *camp* ou *kitsch* de segundo grau é um “puro plebeizado” – que, para Kant, teria sido impossível, já que o “puro” não admite rebaixamento ou desproporção de nenhum tipo)¹⁰.

Contudo, também existe um *kitsch* de terceiro grau. Nesse tipo, recicla-se o *kitsch* de primeiro grau em um contexto artístico aprovado. Olalquiaga se refere às obras de artistas feministas *chicanas*, que incorporam os altares tradicionais de suas avós em seus quadros ou instalações, que são exibidos em galerias e museus. Assim, valoriza-se o simples¹¹, o que se acredita a partir de estéticas domésticas, que já não são apreciadas por sua ridicularidade ou excesso (como no caso do *kitsch* de

segundo grau), mas por seu reconhecimento, valorização e manuseio e prazer nos códigos estético-sociais. Em meados dos anos 1980, Gerardo Mosquera escreveu sobre uma arte que questiona as transformações de referência pelas quais transitam os objetos ou signos. Para Mosquera (1986:58), essa arte pós-moderna não procura resgatar formas de outro sistema de significação (estilo histórico ou popular): quem se apropria de formas *kitschificadas* não pode *deskitschificá-las* ou devolvê-las ao *status* que perderam. Porém, como assinala Rubén Torres Llorca, um dos artistas dessa geração de recicladores do *kitsch*, há recursos de seus sistemas estéticos que podem ser trabalhados criticamente (Knafo y Fusco, 1986:47). Voltando aos altares *chicanos*, tudo depende da estrutura interpretativa com que se enxerga o *kitsch* ou o ridículo, para fazer alusão ao termo usado para referir-se à afetação mexicana: sua representação de uma comunidade, uma sensibilidade compartilhada, um rebaixamento paródico das referências culturais de um ou outros, uma consagração patrimonial, uma crítica da cultura dominante etc. Parece que, no momento de abordar e se referir ao *kitsch*, não podemos deixá-lo em paz¹².

10. De fato, Kant exclui um meio de acesso ao “puro”, pois o prazer estético, ainda que se dê necessariamente “na relação com o corpo”, não obstante “se fundamenta em algum princípio anterior”, que é a liberdade. No entanto, essa liberdade é o que pode levar a uma representação estética no limite do excesso, caracterizada como grotesca: “Dessa maneira, o gosto inglês pelos jardins e o gosto extraordinário pelos móveis impulsionam a liberdade da imaginação ao limite do grotesco – com a ideia sendo que, nessa ausência de qualquer restrição de regras, produz-se a instância precisa em que o gosto pode exibir sua perfeição ao máximo nos projetos da imaginação”. Porém Kant mantém a linha divisória entre o que pertence propriamente à obra e o que excede como “ornamento” ou qualquer outro material “externo” ou “estranho”, o que resulta no que Derrida chama de “lógica de parergonalidade”, que se refere ao excesso com relação ao qual se constitui o interior do sistema. Entre esses elementos “estranhos”, o mais mencionado por Kant é o *encanto* (2003:33), que se associa ao “grosseiro” (238), ao “impuro” (74), ao “grotesco” (54), ao “repugnante” (226), ao “monstruoso” e ao “extraordinário” (61), à “superstição” (69), aos “ídolos” (237), ao “delírio”, ao “fanatismo” e à “mania” (76), aos “índios caribe” e aos “índios iroqueses” (91), e aos “cumprimentos cansativos e estudados dos chineses” (237). Portanto, no início da estética moderna, encontramos a rejeição a tudo que possa ser associado ao plebeu.

11. Não é fácil encontrar um termo que não seja ideologicamente comprometido para se referir ao que o pessoal sem muita escolaridade ou conhecimento formal produz, pois “tradicional” é mais ou menos sinônimo de “popular”, um termo já apropriado para se referir ao folclore ou a outra produção reconhecida pelos especialistas por seu valor, algo que se determina a partir de uma estrutura ideológica particular. Outros possíveis termos seriam: “simples”, “ingênuo”, “humilde” ou “franco”, com cada um tendo seus inconvenientes. É por isso que se opta por usar “tradicional” em alguns casos, mas sem atribuir-lhe um sentido oficial ou institucionalizado. Certamente, “plebeu” é o termo que uso para me referir ao que ilude uma aprovação.

12. Proveniente da academia e do mundo das grandes fundações, que valorizam as práticas genuínas como fontes de saber e sensibilidade. Tomás Ybarra-Frausto resgata o “ridículo” e a diferença entre o que não é *kitsch* e o *camp*, argumentando que as artistas *chicanas* o assumem como plataforma para colocar em dúvida as sensibilidades endossadas no mundo da cultura hegemônica (ver entrevista com Ybarra-Frausto em Yúdice, Franco y Flores). Poderia dizer-se que o olhar de Ybarra-Frausto faz parte de um *zeitgeist* em que se reivindicam culturas genuínas subalternas como patrimônio. García critica essa posição porque, segundo ele, reflete mais uma perspectiva acadêmica e de classe média do que a dos *chicanos* da classe operária que, segundo García, rejeitam ver a si mesmos como pobres, bregas e carentes de bom gosto. Em todo caso, o que García valoriza é o poder crítico de uma sensibilidade limítrofe, que coloca em dúvida tanto a sensibilidade *camp gay* eurocêntrica quanto o heterossexismo predominante na comunidade *chicana*. Nenhum dos dois valoriza o *kitsch* ou o ridículo pelo prazer que isso pode produzir ou remete ao valor de uma comunidade ou da crítica.

Existem várias maneiras de trabalhar os processos que geram o *kitsch*, para além do que se entende por pós-moderno. É difícil classificar o vídeo “*En tus tierras bailaré*” (Dançarei em suas terras)¹³, protagonizado por La Tigresa del Oriente, Wendy Sulca e Delfín Quishpe. Este último, um cantor tradicional equatoriano, se tornou famoso, assim como as outras duas, com vídeos virais na *internet*, que comentam acontecimentos de relevância mundial. Por exemplo, há um vídeo em que lamenta-se a queda das Torres Gêmeas, com quase 12 milhões de acessos; outro vídeo diz respeito à contaminação ambiental; e há ainda outro mais recente dedicado à Copa do Mundo. Ele também tem feito vários comerciais em seu estilo tradicional quase inimitável¹⁴. Digo “quase” porque “*En tus tierras bailaré*” eles conseguem ser bastante fiéis ao estilo desses cantores tradicionais. No começo do vídeo, eles lamentam as representações negativas de Israel (por exemplo, o risco que seus habitantes vivem, embora não se diga nada sobre a agressividade israelense contra os palestinos) e começam a celebrar Israel, o que parece ser uma anomalia excêntrica no contexto latino-americano e, sobretudo, no contexto andino popular. O vídeo mantém as características plebeias

13. Ver “*En tus tierras bailaré. Wendy, Delfin y La Tigresa. Juntos por primera vez*”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xzMUYqmaqcw>.

14. Ver “*Torres Gemelas*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NecoBo0BhEk>; “*Que pasará en este mundo*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=51uXL6zf6W0> e <https://www.youtube.com/watch?v=jboJySFVNWA>. Entre suas publicidades, ver “*Delfin Hasta el Fin y su Aceite Sabrosón*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=z0ljQdqTkCs> e “*Don Pepe y Delfin Quishpe – Comercial*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZdvcEHIMG2g>, que o estabelecem como um Salvador Dalí ou Andy Warhol tradicional da música plebeia.

das composições dos três cantores: a exclamação “não pode ser!”, diante dos acontecimentos transcendentais, com a qual Quishpe inicia todos os seus vídeos; as referências e as paisagens andinas dele e de Wendy e as incongruências dos vídeos da Tigresa, já apontadas por Bayly. Além do tema da composição, o que mais surpreende muitos comentaristas é como esses três chegaram a criar um vídeo em homenagem a Israel a partir da cultura andina plebeia. Há muitas referências na *internet* – a maioria não confiável –, mas o que se pode compilar é que eles tiveram a ideia do vídeo como brincadeira com um “publicitário que fez campanhas para a *Asociación Solidaridad España-Israel*”, uma cantora de sinagoga e locutora argentina e outros dois publicitários, incluindo o escritor da letra (Febres, 2011). Eles contataram Gaby Kerpel, um notável compositor argentino que mistura folclore e música eletrônica e que, sob o nome de King Coya, produz *electrocumbia*, e o cineasta e fotógrafo Picky Talarico, que havia feito videoclipes para artistas como Julio Iglesias, Juanes, Paulina Rubio, Chayanne, Julieta Venegas, Gustavo Cerati e Bajofondo.

O vídeo reproduz em grande parte o estilo *naïf* dos vídeos dos três cantores plebeus, com, por exemplo, a superposição das figuras dos cantores sobre imagens de Israel ou a colocação de animais incongruentes (por exemplo, camelos em uma paisagem andina). Também assemelha-se aos vídeos andinos que descrevemos mais adiante e que, para Santiago Alfaro, seu comentarista mais assíduo, constituem uma grande indústria cultural popular

comparável a Nollywood. O contraste com os videoclipes profissionais do tipo MTV de Talarico é extremo, inclusive com aqueles que parecem ter sido filmados entre bastidores ou em um ensaio de baile, tais como “*Pa’ Bailar – Fiesta Tanguera- Electrónica*”, de Bajofondo, e outros com câmera manual trêmula e iluminação deficiente, mas em contraste com a má qualidade do cinema de Nollywood determinada pela infraestrutura pirata (Larkin, 2004) e muitos dos vídeos andinos a que faço referência adiante, os videoclipes de Talarico combinam uma vanguarda audiovisual com um ritmo pop MTV, mas com a simplicidade do andino-popular¹⁵. A música também contrasta bastante com o que Kerpel compõe geralmente. Embora folclore e música de baile jurem-se em “*En tus tierras bailar*”, a composição contrasta bastante com a música mais vanguardista de King Coya (um *alter ego* de *electrocumbia* de Kerpel) e as vozes combinadas e ágeis de cantores de folclore, como Balvina Ramos¹⁶. Mesmo com a maioria dos comentários aos mais de 10 milhões de reproduções consistindo de ataques e ofensas, há numerosos espectadores que gostam do *kitsch*, e outros (entre os quais me incluo) que se sentem contagiados pelo estilo audiovisual e musical incongruente:

electrocumbia, tecnohuayno, músicos plebeus andinos sobrepostos em cenários israelenses, camelos nos Andes e um sotaquezinho chassídico¹⁷.

Apondo este último aspecto porque vários comentaristas alegam que o vídeo foi comissionado como parte de uma campanha propagandística da *Brand Israel* para melhorar a imagem de Israel, arruinada pela apropriação de terras palestinas e pelos ataques brutais à Faixa de Gaza. No começo do vídeo, a voz do típico apresentador dos vídeos andinos anuncia: “As superestrelas da música popular reunidas para uma mensagem de amor e igualdade”; e Wendy surge cantando: “*Caminando por Israel, un amorcito encontraré, cariñito, amorcito, vamos, vamos a cantar*” (Caminando por Israel, encontrarei um amorzinho, paixãozinha, amorzinho, vamos, vamos cantar) (0’36” a 1’09”). Como observou Residente, do *Calle 13*, embora a música seja um tipo de “*We are the World*” do YouTube e “saia de um coração honesto, com disposição de melhorar as coisas”, no entanto “deve-se entender que a beleza da música pode ser a desinformação, o que não é culpa deles, mas das circunstâncias de sua vida. Afinal, a mensagem é de amor e igualdade” (Gorodischer). O articulista da

15. Alguns vídeos de Talarico são encontrados em <http://imvdb.com/video/bajofondo/pa-bailar>.

16. Pode-se ouvir as composições de *Cumbias de Villa Donde*, de King Coya, em https://www.youtube.com/watch?v=WB9YezxA-pA&index=9&list=PL97ISVilOoYAqO_Xt1a1-VOBJRwsCsFOj e o canto de Balvina Ramos no disco *Tiro Torino*, com composições de Kerpel, em <http://www.youtube.com/watch?v=ADafNRrsf0M&list=RDADafNRrsf0M#t=10>. Os “*Popular Gaby Kerpel Videos*” são encontrados em https://www.youtube.com/watch?v=73VLT-QwJOW&list=PLToO4F_H-gZWjAh24ThuKstbZrHaE28jO.

17. Posso me equivocar, mas creio que sou capaz de identificar um sotaque na música que os chassídicos dançam no refrão “*Israel, Israel, qué bonito es Israel/Israel, Israel, en tus tierras bailar*”, o que se torna explícito na seqüência entre 1’54” e 2’02”, em que se vê um grupo de chassídicos dançando na rua. O recorte dos chassídicos dançando na rua se assemelha ao que se vê e ouve no vídeo “*Jasídicos bailando en las calles de Tel Aviv*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jy1fsK38TMI> (por exemplo, 0’42” a 1’08”), e em “*Thousands of Orthodox Jews dancing with enthusiasm, amazing*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gj9Ceyo6Vug&list=RDlibQkHDEOMI&index=8> (por exemplo, 1’00” a 1’30”).

Página 12, que inclui a citação de Residente, editorializa: “os criativos tiveram a ideia de criar algo como uma “ingenuidade artificial”, encobrendo um insólito sionismo panfletário. Por que não transformar essa aposta tediosa em uma possível “campanha viral” que parecesse um ato espontâneo?” (idem).

Se formos acreditar, os publicitários disseram que não se tratava de uma propaganda pró-Israel, mas sim de um encanto com a suposta autenticidade ingênua dos vídeos dos três cantores plebeus. “Me fascinei com a candidez e a autenticidade que transmitiam”, disse um dos publicitários, e o articulista acrescenta que sentiu que as músicas e os vídeos dos plebeus eram “um gênero musical autóctone, um folclore particular que merece ser classificado como arte”. O mesmo *videomaker* Talarico disse: “Vi uma ausência absoluta de pré-julgamentos e preconceitos com relação à lente real: o que deve ser e o que não deve. Depois de ter feito duzentos vídeos musicais, eu nunca pude filmar com esse nível de ingenuidade. Já estava na hora disso acontecer” (cit. em Gorodischer, 2010). Para eles, trata-se de um tipo de grau zero estético, válido em si mesmo, e todo o contrário da maioria dos comentários, como o que se segue, em resposta a um elogio ao sincretismo audiovisual de “*Israel, Israel, en tus tierras bailaré*” e à diversão que se produz: “pobres índios, passando ridículo perante o mundo e, depois, acreditando que representam algo, mas nada que eu saiba; lamento a falta de cabeça para se deixarem manipular por gente tão perversa... haha” (Xavier, cit. em Serquén, 2010).

... porém 93,83483645% dos comentários são de zombaria. Falando sério, vamos analisar. A letra da música tem uma mensagem bastante clara, mas, por sua vez, é muito simplória e carece de criatividade, sendo pouco poética, patética e, inclusive, até divertida, e por “divertida” me refiro a zombar. Fica claro que ninguém sabe cantar!! Principalmente o decote dessa Tigresa, velha gorda sexagenária... hahahahaha. Outra coisa, musicalmente é patético, não tem arranjos musicais, não tem harmonias profundas capazes de tocar o coração ou alma de uma pessoa. Se é uma música para dançar, Celia Cruz fazia música dançante e a profundidade de seus arranjos e das letras com sentimento verdadeiro têm dado o que falar ainda depois de sua morte. Como falante de espanhol hispânico, eu me orgulho de me identificar com uma mulher como ela, e não com esses palhaços de picadeiro musicalmente incorretos em todos os sentidos. Falando sério, dizem que é uma boa produção musical, mas escutando o nível da produção musical que ouvimos, o que digo? Hein, MTV? Para dizer qualquer coisa, pois a diferença é gigantesca, inclusive intelectual, por favor, se não fosse pelo YouTube, eu acharia que a música é monofônica ou talvez é uma pista midi que transformaram em mp3. u.u. Concluindo, LIXO!! ([pudrete delfinwendytigresacollardetetas](#), cit. em Serquén).

Esses comentários comprovam a opinião do publicitário, para quem os compatriotas dos plebeus “se negam a ser representados” por eles (cit. em Gorodischer). Além da diferença dos valores sociais (tratando-se de “índios [sem] cabeça”, que a Tigresa é uma sexagenária peituda, que os três são palhaços), o contraste estético é mais interessante. Para os publicitários, tal como para Kerpel e Talarico, o que está faltando para o segundo comentarista (arranjos e harmonias profundas) é justo e valioso, algo

que tiveram de se esforçar para se aproximar. Se formos acreditar em Kerpel e Talarico, não se trata de *kitsch*. Trata-se sobretudo do que Ana María Ochoa Gautier (“*Disencounters*”) chamou de atrativo estético (“*the allure of art*”) como razão para a circulação de algo que fascina os fanáticos e que, nesse caso, pode ser o gosto pelo *kitch* ou bizarro ou pelo êxtase artístico. De fato, eles compareceram à Ciudad Cultural Konex, em Buenos Aires, para o *show* You Fest, alguns meses após o lançamento de “*Israel, Israel en tus tierras bailaré*”¹⁸. Não se trata de um espaço qualquer, pois o Konex é um dos ícones do *underground*, para “oferta alternativa, inovadora e vanguardista de qualidade”¹⁹.

Cabe apontar que Wendy Sulca e La Tigresa del Oriente também tiveram uma aparição como convidadas no videoclipe “*Pa’ tras*”, de Dante Spinetta com Calle 13 e Andrés Calamaro²⁰. Essa e outras aparições em videoclipes de artistas notáveis sugerem que o pop começava a aceitá-las, pelo menos como fenômenos ou curiosidades de celebridade. Porém Wendy Sulca tem feito esforços para se converter em uma cantora pop legítima, com *covers*, como “*Like a virgin*”, de Madonna, em 2011. No mesmo ano, ela colaborou com Dani Umpi e Fito Páez, em “*El tiempo pasar*” (O passar do tempo), do álbum *Mormazo*, de Umpi. Conhecido por suas *performances underground* e bizarras, Umpi aparece em cena meio

travestido e com uma voz que ele próprio diz ser horrível, embora diga que encanta (“O novo”). Ou seja, ele reconhece que “o mundo está cheio de vozes pessoais” e que a voz se encaixar dentro dos registros normativos não faz falta para que seja interessante. Pode-se pensar na voz de Satchmo ou Bob Dylan para reconhecer que um cantor interessante não precisa ter uma voz bonita ou treinada. Em todo caso, Umpi classifica a si mesmo como um personagem que faz *performances*, um ícone e, da mesma forma, valoriza Wendy Sulca: “Foi minha obsessão por um tempo e, toda vez que eu ia ao Peru, a visitava. Cantei com ela, conheço sua família. Me interessou como ícone” (idem). A seguir, no mesmo artigo, Umpi revela que, para ele, ser um ícone é ser um *freak*, um bufão, e que isso “dá muito poder, pois ninguém quer estar ali” (idem). Ele tende a identificar sua bizarrice com a posição subalterna de Wendy: “Wendy Sulca é uma artista que vem de uma tradição folclórica e responde a uma história antiquíssima, que vem evoluindo. Por isso, me parece que o fenômeno em torno dela fala de todos os preconceitos que as pessoas têm e como lidam com o exótico e da ignorância que elas têm de outras culturas, pois a zombaria com relação a Wendy se refere basicamente a três coisas: seu tom de voz; o aspecto racial, quando a chamam de “macaquinha”; e o último, que é o aspecto cultural, quando riam de músicas como “*La tetita*”, que fala de amamentar... Escolhe-se a zombaria e, no meu caso, uma personagem como Wendy Sulca me interessa muito, pois sempre estou adotando o personagem do bufão” (Mardones, 2012). Se, para Umpi, a bizarrice e a bufonaria são *performances*

18. Ver “*You Fest ‘los origenes’ HD oficial*”, <https://www.youtube.com/watch?v=i3WYb215w-Q&index=4&list=PL929175E-CB9911EDA>.

19. Ciudad Cultural Konex, <http://www.ciudadculturalkonex.org/?page=institucional&subpage=mision-vision-valores>. Ver “*You Fest*”.

20. Ver “*Dante Pa’ tras*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yZ-o3Bzfy0E>.

peçoais com valor político, não parece ser o caso de Wendy Sulca. Umpi a assume em um ato de solidariedade, mas a própria Wendy Sulca não compartilha essa visão. Mas sim, ela disse – em uma entrevista – que aprende com as críticas. A estética de Umpi não é pós-moderna e apolítica, como descreve Olalquiaga, mas tem dimensões políticas do pessoal (identidade sexual, racial, cultural) e, referindo-se a alguns artistas de *performance*, Muñoz (2003:121) caracterizou essa estética como sendo política, *camp* e de desidentificação.

Umpi distingue Wendy e La Tigresa: enquanto a primeira cultiva – agora seria mais correto dizer “cultivava” – um estilo tradicional arraigado na cultura popular andina, “La Tigresa del Oriente parte de um ponto mais humorístico” (Mardones). Porém talvez se engane. Wendy Sulca parece ter optado pela normalização de sua voz; ela tem treinado sua voz, assimilando-a ao estilo pop de Shakira ou Miley Cyrus, ambas objeto de seus *covers*. Na entrevista com Bayly, ela concorda com o apresentador, que sugere que ela pretende ser o “novo rosto latino-americano”²¹. No final do documentário “Wendy Sulca Nuevo Tema ‘Nadie Puede con el Amor’ 2014” (Wendy Sulca Novo Tema “Ninguém Pode com o Amor” 2014), a vemos já sem seus trajes tradicionais, no estúdio, misturando a nova música com uma nova voz pop²². Em “*Me pongo hardcore*” (Viro *hardcore*), vê-se que ela

troca os brinquedos e a roupa de sua infância por um visual mais roqueiro e sai em vários cenários da Cidade do México com dois integrantes da *boy band Los Elektropoppers*. Ela canta “Viro *hardcore*/já não sou meninal/viro *hardcore*/vou mudar minha vida/viro *hardcore*/vou me acabar no mundo/viro *hardcore*/agora é a minha vez/.../quero ser uma estrela/e vou conseguir/ser a maior dival de todo o meu país/e andar em Nova York/e conquistar Paris”, justo o que diziam, *mutatis mutandis*, poetas de vanguarda, como Vicente Huidobro²³. Além disso, o vídeo é uma propaganda para a marca da tortilha *chips Doritos*²⁴. Nessa viagem ao México, lançou sua nova música “*Explosión*” (Explosão), que é um *cover* de “*Wrecking ball*”, de Miley Cyrus, filmado no estilo audiovisual e de figurino dos videoclipes de Selena Gomez “*Come and get it*” e “*Un año sin lluvia*” (Um ano sem chuva)²⁵.

Talvez seja La Tigresa que se pareça mais com Umpi. Depois do êxito viral de “*En tus tierras bailaré*”, ela começou a cultivar um estilo mais burlesco, inclusive colaborando com um travesti, La Pocha Leiva, com quem gravou um vídeo provocador na Catedral de La Plata, onde ambas se caracterizaram como “deusas do desejo sexual” e “crentes em Nosso Senhor Jesus Cristo”, razão pela qual

21. “Wendy Sulca en ‘Sin peros en la lengua’ (America TV)”, <https://www.youtube.com/watch?v=UnLyzxbaBVM>, 2’04” a 2’11”.

22. “Wendy Sulca Nuevo Tema ‘Nadie Puede con el Amor’ 2014”, https://www.youtube.com/watch?v=bAlc-04H_Tk, 10’42” a 12’30”.

23. Wendy Sulca, “Me pongo hardcore”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bTdxjL1vZkM>.

24. Essa integração de videoclipe e publicidade já tinha se tornado rotineira em videoclipes como “*On the Dance Floor*”, de Jennifer Lopez, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EPo5wWmKEaI>, e “*Give me Everything Tonight*”, de Pitbull, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EPo5wWmKEaI>.

25. Wendy Sulca, “*Explosión*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XtuPbHTTrs> e <https://www.youtube.com/watch?v=My2FRPA3Gf8>; Selena Gomez, “*Come and Get It*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n-D1EB74Ckg>; e “*Un año sin lluvia*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=n-D1EB74Ckg>.

o arcebispo Aguer as acusou de blasfêmias e censurou La Tigresa por estimular a aceitação dos *gays*, que ele considera depravados²⁶. E, de fato, La Tigresa parece ter entrado nesse universo de estrelas pop seguidas por um público *gay* que cultiva a estética *camp*²⁷. Ela encarna a figura com que Umpi refere a si mesmo e a Wendy: um *ícone*. De fato, na cultura *gay* ou LGBTIQ, o termo “ícone *gay*” tem grande ressonância. A Wikipédia possui um verbete sobre isso:

Um ícone *gay* ou LGBT é uma figura histórica, uma celebridade ou um personagem público que serve como referência em determinados âmbitos das comunidades lésbica, *gay*, bissexual e transgênero. As qualidades de um ícone *gay* incluem frequentemente beleza, elegância e *glamour*, força frente à adversidade, androginia, exagero de trejeitos e, no caso dos artistas, que sejam intérpretes ou autores de alguma obra famosa que a comunidade *gay* tenha assumido como parte de sua cultura²⁸.

Além disso, La Tigresa se une ao ativismo *gay* (como já haviam feito Madonna, Midler, Cher, Lady Gaga), o que se verifica na entrevista que Bayly fez com ela e Wendy Sulca. Provocativamente, Bayly disse que tinha muitos amigos *gays* que “adoram” La Tigresa e ela confirma o que preocupa o arcebispo de La Plata: ela gravou uma música chamada “*Sin discriminación*” (Sem

discriminação) para um desfile *gay* e, no *show* de Bayly, ela manda “um abraço a todos os amigos *gays* em Buenos Aires”, com o que o apresentador responde que “com isso, se encham dez boates” (2’24” a 3’06”). “O exagero dos trejeitos” já era evidente nas *performances* de La Tigresa, mas, no videoclipe “*Dáte placer con mi cuerpo*” (Você lhe dar prazer com meu corpo), *cover* de “*Do what u want*”, de Lady Gaga, ela multiplica à enésima potência o aspecto burlesco evidente na *performance* da norte-americana²⁹. Vemos a quase septuagenária Tigresa e a obesa Berta Rodas assumindo poses de *femmes fatales*, imitando Lady Gaga e Christina Aguilera; a primeira com um vestido de noite rosa sem oncinha, e a segunda – com longa trajetória na *gayzíssima* Fiesta Plop, para a qual fizeram o clipe – com um traje idêntico. Cabe citar o que um comentarista *gay* escreve sobre o videoclipe: “E o resultado, apesar de elas cantarem como se estivessem atropelando quinze caminhões carregados de concreto enquanto macacos oligofrênicos arrancam todos os pelos de seus corpos, é francamente surpreendente, por causa dessa base cumbia-reggeatonera do Do What You Want nos ENLOUQUECE” (Hidroboy). E La Tigresa consolida seu *status* de ícone ao participar de outros vídeos burlescos³⁰. Poderíamos dizer, junto com Martín-Barbero (1987:251), que La Tigresa encarna a lógica circense de “transações... entre credos e cultos incompatíveis”.

26. “*La Tigresa del Oriente & La Pocha Leiva - 'El Cuerpo de Cristo' - Fiesta Yummy*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fv-JX89O4wA>, e “*El arzobispo de La Plata contra los gays y la Tigresa del Oriente*”, disponível em <http://www.diarioregistrado.com/sociedad/95692-el-arzobispo-de-la-plata-contra-los-gays-y-la-tigresa-del-orient.html>.

27. As referências dos EUA são Judy Garland, Cher, Cindy Lauper, Bette Midler, Madonna, Lady Gaga, entre muitas outras.

28. Ver “ícone *gay*” em https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dcone_gay.

29. “*La Tigresa del Oriente & Berta - Dáte placer con mi cuerpo*”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UWj70gloOtA>.

30. Aparece rebolando em <https://www.youtube.com/watch?v=o3joEfo1FsY>; e aparece em fio dental, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NY0LTF0_98E.





*Samba de Roda do
Recôncavo Baiano
Acervo: Iphan/
Luiz Santos.*

4. PERUWOOD³¹

A *internet* possibilita obter visibilidade, mas, depois, negocia-se com as plataformas que se tornam disponíveis para um ou outro artista: os *shows* de variedades e os festivais *gay* carnavalescos para La Tigresa e a música pop para Wendy Sulca. Embora Wendy venha deixando para trás o folclore em que seguia os passos de seu pai músico e sua mãe letrista, a música tradicional tropicalizada e eletrificada segue sendo muito popular nos contextos andinos. Seus vídeos iniciais compartilham muito do estilo dos vídeos andinos que Santiago Alfaro estuda, nos quais se protagoniza a música folclórica andina, tanto para as comunidades de migrantes na costa do Peru como na cordilheira. Trata-se de uma indústria que vende centenas de milhares de CD, VCD e DVD em um “mercado de produção formal e circulação informal de vídeos com conteúdos criados por setores sociais populares até agora marginalizados na história da indústria audiovisual nacional. Videoclipes de *cumbia* peruana e música andina, filmes de baixo custo feitos em regiões onde não existem salas de cinema, documentários de festas e rituais tradicionais, assim como esquetes de comediantes, inundam hoje as ruas (por meio do comércio ambulante) e a *internet* (por meio do YouTube), onde são normalmente postados” (Alfaro, 2013:70).

Cada vídeo leva o nome da produtora e seu número telefônico e/ou endereço

31. Este é o título de um ensaio recente de Santiago Alfaro Rotondo (“*Peruwood*”) sobre os vídeos andinos.

de *e-mail* para que quem quiser possa encomendar produções de sua música ou festa tradicional. É o que vemos nos videoclipes “*La tetita*” (2008), “*Cerveza*” (Cerveja) (2009) e “*Papito*” (Papaizinho) (2009), em que o apresentador anuncia “a pequena Wendy” e é possível ver o logotipo de “*Producciones Musicales Danny*”, com endereço em Mesa Redonda³², região das produtoras dos vídeos andinos e da venda informal de CD e DVD. Os apresentadores também fazem referência à família, comunidade e comarcas. A produção musical é dirigida por unidades econômicas familiares, com divisão de trabalho pobre, movimentadas por pessoas envolvidas na indústria da música ou que, depois de tocar em batismos, casamentos e festas locais, decidiram entrar no negócio, considerando o baixo custo dos equipamentos digitais e da generalização dos aparelhos de DVD na população peruana. Os escritórios dessas pequenas empresas se encontram onde os vídeos piratas são vendidos. As cópias máster são entregues aos copiadores piratas, que distribuem os vídeos entre os vendedores ambulantes espalhados pelo país (Alfaro, 2009 e 2013). Como se verá mais adiante, existem outros modelos de músicas e audiovisuais plebeus.

Como no caso do cinema nigeriano, trata-se, *mutatis mutandis*, de representações

32. Em 0’25” a 0’25” de “*La Tetita*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZO8R1kjpoo0>; em 0’12” a 0’34” de “*Cerveza*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hyOG7y5K1LE>; e em 0’28” a 0’37” de “*Papito*”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-vA9jbClW4>.

inspiradas nas tradições locais³³, conferindo aos vídeos formas que contrastam com o cânone euro-norte-americano (Alfaro, 2013:71), embora se fundam com outros gêneros e estilos. Talvez pudéssemos falar de tradições translocalizadas entre comunidades serranas e costeira ou com a diáspora, que se comunicam por meio da circulação desses vídeos. Também surgem estrelas do folclore pop que se tornam tão populares que são requisitadas por programas de rádio e até de TV. É o caso de Dina Páucar, a “bela deusa do amor [que era] muito venerada pelo público em massa antes de ser filmada em uma minissérie de TV de grande sucesso” (Alfaro, 2009:7). A popularidade de Páucar e outras estrelas dessa música tem a ver justamente com o observado por Fontanella, citado mais acima, sobre a incorporação pelas mídias de formas renegadas pelas elites. É justo o que reconhece Alfaro com relação a Páucar: “tem a ver com sua personificação dos fenótipos, etnias e classes de seus públicos, algo que estava ausente na grande mídia, em uma sociedade em que as elites brancas tratam as populações indígenas e mestiças com condescendência ou desprezo”³⁴. E a abertura para as músicas plebeias não se limita a corporalidades raciais. As mulheres exercem um papel protagonista no *tecnobuayno*, assim como no *tecnobrega* (observado mais adiante), e, no *funk* carioca, vem-se

33. Segundo o produtor Charles Igwe, o fato de não existir fora da Nigéria uma expressão audiovisual que tenha a ver com as peculiaridades nigerianas deixa um hiato no mercado, que o cinema nigeriano preencheu. Ele acrescenta que esse cinema não enfatiza o sexo e a violência gratuitos e se arraiga nas narrativas de interesse local. Ver “*Good Copy Bad Copy*”, 26’12” a 26’42”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZKILI7XFB9k>.

34. Alfaro, comunicação pessoal, 12 de novembro de 2009.

abrindo espaço para outras sexualidades, como é o caso dos MCs travestis, como MC Transnitta, que, segundo uma reportagem de televisão, “brilham em um reduto machista e homofóbico”³⁵.

As músicas plebeias são empreendimentos, com suas próprias formas de circulação, que são cada vez mais demandadas por atores sociais (tais como os travestis do *funk* carioca) ou atores estatais e do terceiro setor. Em conjunturas específicas, ocorrem transformações empresariais e institucionais, o que quer dizer que isso também ocorre nos processos de gestão e intermediação. Não há casos em que “a própria população” toma as rédeas dos processos institucionais e os altera a seu gosto. A “atuação” popular não acontece de forma direta, mas em uma estrutura complexa de forças, entre as quais se encontram os intermediários e os gestores (Yúdice, 2012a e 2014:230-234). O escritor, linguista e etnólogo peruano José María Arguedas, a quem Alfaro se refere em suas reflexões sobre a música popular andina híbrida na indústria cultural no final do século XX, foi justamente um dos intermediários mais interessantes no processo de reconversão dessa música. Ele foi Chefe do Setor de Folclore do Ministério da Educação no final dos anos 1940 e nos anos 1950. Javier García Liendo dedica grande parte de sua tese ao papel de Arguedas como

35. Ver o programa “A Liga”, dedicado aos “Travestis do *Funk*”, de 19 de agosto de 2014, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JPpsTQDAs24>. Logicamente, nem tudo é paradisíaco para outras sexualidades em qualquer cenário plebeu. Por exemplo, no *dancehall* jamaicano, vários músicos têm se destacado por sua agressividade e hostilidade para com homossexuais, razão pela qual grupos de direitos LGBTQI estrangeiros (sobretudo ingleses e norte-americanos) têm boicotado *shows* desses músicos. Ver Henry (2012).

intermediário. Ele escreve que Arguedas “não trata de congelar a cultura tradicional dentro da tecnologia, mas estimula sua metamorfose e reconhece as possibilidades que a cultura de massas oferece... Arguesas nota que a nova tensão em suas práticas intelectuais tem a ver não apenas com a cultura nacional antiga, mas também com a cultura de massas, no estilo americano, que está se expandindo rapidamente a partir de sua base em Lima. A influência dessa cultura de massas não se limita à capital, pois a migração alimenta um maior intercâmbio entre esta e as províncias, entre os migrantes e seus locais de origem (“*Cultura*” 395). Segundo García Liendo, Arguedas não rejeitou a cultura de massas em favor de uma cultura popular idealizada; por outro lado, enxergou nela a possibilidade de utilizar o potencial comunicativo das então novas tecnologias para que a cultura peruana se desenvolvesse, minimizando os conteúdos incluídos com a tecnologia norte-americana (idem).

Arguedas não pretendia desalienar as classes populares – pois não as enxergava como alienadas –, mas sim ajudar e servir de intermediário em sua ocupação do espaço contra-hegemônico cultural. Santiago Alfaro vinha fazendo algo parecido, primeiramente em seus estudos do *tecnohuayno* e, agora, em seu novo cargo de Subgerente de Artes Cênicas e Indústrias Culturais de Lima. Recentemente, em maio, organizou um espetáculo da música popular de Túpac Amaru, na Plazuela de las Artes del Teatro Municipal. Também tem convidado grupos de *cumbia* e convidou um grupo de *punk rock*. É a primeira vez que se apresentam

músicas desse tipo no âmbito da Plazuela de las Artes. E, no Seminário de Indústrias Culturais de Lima, ele se juntou a artistas e desenhistas de materiais gráficos para a *cumbia* e a música folclórica para um diálogo com aqueles que estabelecem políticas culturais³⁶. Esses artistas e empreendedores têm conseguido protagonismo no mercado das indústrias culturais para as classes populares, já que se trata de um mercado bastante grande. Na verdade, como mostra Alfaro em seu estudo, elas não precisam das classes médias e altas para obter sucesso; elas têm conseguido tudo sem ajuda do Estado e com seus próprios gestores e intermediários no mercado.

5. AS MÚSICAS PLEBEIAS VULGARES

O processo de reconhecimento das expressões das comunidades étnicas é muito diferente, sobretudo a partir dos anos 1980, em que se reconhecem diversos componentes das nações pluriculturais, principalmente indígenas e afrodescendentes. Por exemplo, no Brasil, a Constituição de 1988 assegurou os direitos das comunidades etnorraciais (e das mulheres), algo que vem se repetindo à medida que outros países reescrevem ou reformam suas Cartas Magnas, nas quais se declaram multiétnicos e pluriculturais, como aconteceu na Colômbia em 1991 e

36. No Peru e na Argentina, usa-se o termo *folclore* para músicas populares, inclusive as que entram na indústria cultural (como o *tecnohuayno*) ou que se tecnicizam (como as que cantam Balvina Ramos e Gaby Kerpel).

em outros países³⁷. Menciono esse entorno jurídico porque isso ajuda a avaliar a complexidade da valorização dos elementos étnicos e raciais nas músicas populares. O interesse na patrimonialização imaterial surge mais ou menos na mesma época em que se procura reconhecer a composição multiétnica ou racial e a pluriculturalidade de cada nação. De fato, existe um vínculo entre esse reconhecimento e a necessidade de apontar apropriadamente as tradições correspondentes. Para a Unesco, o patrimônio imaterial se refere a “tradições ou expressões vivas herdadas de nossos antepassados e transmitidas a nossos descendentes, tais como tradições orais, artes de espetáculo, usos sociais, rituais, atos festivos, conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo e saberes e técnicas vinculados ao artesanato tradicional” (Unesco, 2003). Em seguida, o texto da Unesco explica que o patrimônio cultural imaterial é integrador e representativo e se baseia na comunidade. Portanto, esse processo de transmissão entre antepassados e descendentes define linhagens, nas quais se distinguem os grupos sociais. O tipo de hibridização proposto por García Canclini e as mediações referidas por Martín-Barbero requerem uma flexibilização da compreensão das interações sociais que são formuladas a partir de depósitos patrimoniais. E, de fato, os estudos mais recentes sobre a *champeta*

37. O único país com reconhecimento jurídico anterior aos anos 1980 é o Panamá (1971). Depois, instituíram-se a multiétnicidade e a pluriculturalidade na Nicarágua (1986), no Paraguai (1992), no Peru (1993), na Argentina (1994), na Bolívia (1994, 2009), no Equador (1994, 1998, 2008), na Venezuela (1999) e no México (2001) (Carrasco *et al.*). Esta não é uma lista completa, e nem se supõe que as leis tenham sido respeitadas. Entretanto, os instrumentos jurídicos servem como plataforma para que se possam reclamar os direitos especificados.

ênfaticamente sua hibridização de ritmos e outros elementos africanos, caribenhos hispânicos e não hispânicos e colombianos locais.

Tem surgido recentemente um desejo em declarar algumas músicas plebeias de raiz afro (como a *champeta* e o *reggaeton*) como patrimônio cultural imaterial, considerando-se que derivam de comunidades subalternas com visões de mundo baseadas em parte nessa subalternidade e também nos *habitus* formados nos cruzamentos dessa subalternidade com as tradições étnicas e as indústrias culturais. Por um lado, o patrimônio deve transmitir valores estimáveis de comunidades étnicas; por outro lado, essas duas músicas/danças se associam com condutas “vulgares”. Logicamente, tanto o estimável quanto o vulgar remetem a julgamentos de valor ancorados em complexos de estilos de vida, vontades e expectativas associados à classe social, gênero e etnicidade, ou seja, esquemas generativos ou *habitus* a partir dos quais se percebe a vida (Martín Criado, 2009). A pergunta a ser feita é: a partir de quais posições sociais e em quais campos de força vão sendo construídos os discursos que celebram e ofendem essas expressões plebeias?

Entretanto, antes de abordar essa pergunta, cabe dizer alguma coisa sobre as músicas plebeias “vulgares”. Em primeiro lugar, elas são “vulgares” por causa da letra (que se refere explicitamente a órgãos e atos sexuais), da atitude (muitas vezes subordinadora da mulher) e do modo de dançar (rebolando e simulando o ato sexual ou, como dizem alguns comentaristas, fazendo “sexo com roupa”). As músicas plebeias contemporâneas (como o *dub*

jamaicano, o *hip hop*, a *champeta* e o *funk* carioca) se originam do disco físico (da manipulação de discos de vinil e fitas eletromagnéticas) e, depois, da extração e mistura (sampleamento) de pistas digitais. O sampleamento digital intensifica a prática histórica e consuetudinária da intertextualidade transnacional³⁸, e é aproveitado pelas músicas plebeias: o *funk* carioca é alimentado pelo *funk* afro-americano, pelo *hip hop* e pelo samba, entre outras músicas; a *champeta* combina pistas de discos africanos com ritmos caribenhos (*rap*, *raggaereggae*, *zouk*, *soca* e *calipso*) e colombianos (*bullerengue*, *mapalé*, *zambapalo* e *barco*); o tecnobrega sampleia um amplo espectro do pop internacional, de ritmos caribenhos, de danças regionais (como o forró) e do enorme acervo de música brega³⁹. Além disso, essa prática atenta contra o direito de autor, tal como formulado no século XX, no contexto de uma economia industrial, embora, como argumentam Botero, Ochoa e Pardo (2011) com relação à *champeta*, se respeite o direito no que se refere à distribuição e ao consumo, mas

38. É possível afirmar que a história da literatura é a história da intertextualidade: por exemplo, a epopeia suméria *Gilgamesh* na Bíblia hebraica; lendas populares nas *jarchas* e *muwaxajas* na Hispânia muçulmana; os romances de cavalaria em *Dom Quixote*. E ocorre um processo parecido na música: a *country dance* inglesa influi na *countredanse* francesa, que chega a Cuba com os produtores de açúcar franceses expulsos do Haiti, gerando a *contradanza* e a *danza*, que, por sua vez, cede lugar ao *danzón* (Carpentier, 1946); milhões de outras composições poderiam ser citados.

39. “Brega” se traduz no espanhol como “*cursi*” e “*de mal gusto*” (de mau gosto) e, na música brasileira, se refere a gêneros sentimentais e românticos protagonizados por artistas, como Reginaldo Rossi e Paulo Sérgio. Não existe um ritmo específico que defina o brega, pois este inclui boleros, sambas, rock e os estilos indicados mais acima. Roberto Carlos, uma referência reconhecível para os hispano-americanos, é um dos poucos que cultivou esse estilo e conseguiu escapar dessa caracterização depreciativa, embora exista quem o classifique como tal. Em todo caso, cantores do brega, como Reginaldo Rossi, assumiram esse rótulo com orgulho.

não de autoria, o que requer uma correção ou flexibilização do direito para abarcar a variedade de novas práticas nos setores formal (*streaming*) e informal – neste último caso, cabe esclarecer que nem todas as músicas plebeias seguem o mesmo padrão. Isso se deve ao fato de que a maior ganância acontece nas casas de *show* ou *picós*, que pagam os compositores e músicos por obras que devem gerar demanda, ou seja, atrair o público que gosta de dançar. Botero, Ochoa e Pardo apontam que esse setor industrial se baseia na competitividade por contratos exclusivos, já que as melhores composições geram demanda entre os que gostam de dançar.

Como a dança é erótica no caso da maioria dessas músicas, o corpo exerce um papel crucial. Como explica Muñoz Vélez (2003:22), “Na dança da *champeta*, o afrodescendente expõe corporalmente os sinais eróticos, sem nenhum tipo de mascaramento, os comunica diretamente, ignora simples e despreziosamente o obsceno e torna o prazer do corpo visualmente perceptível, tornando-o explícito para os demais e o exibindo desavergonhadamente, pois, para si, o erótico faz parte de sua ritmicidade”. Por sua vez, Contreras Hernández (2003:36) se refere aos “corpos abraçados com os dois braços e com sexo contra sexo, como representação de cópula” e a “cenas de dança em que o dançarino abraça apertadamente a parceira que está de costas para ele e se esfrega sobre ele e é roçada com os genitais”, condutas que o autor atribui à televisão e ao cinema, que têm criado uma atmosfera indecente que tem “erodido pouco a pouco a censura ao erotismo”. A reportagem “La

champeta sigue viva” (A *champeta* continua viva) apresenta quatro elementos que caracterizam a *champeta*: o ritmo africano (que é “mais saboroso” e uma “diversão [que excita ou desinibe] a gente, 3’31” a 3’51”); o espírito comunitário (um dos entrevistados, Wilson Muñoz, cantor e apresentador de *champeta*, diz: “A *champeta* é, para mim, a expressão musical dos bairros populares de Cartagena”, 1’51” a 2’09”, “é um símbolo de identidade cultural”, 4’31”); um gerador de participação que produz sustentabilidade para fortalecer a identidade dos habitantes (5’38” a 5’50”); e é uma dança erótica “desavergonhada”, que se vê nas imagens, mas da qual não se fala nada⁴⁰.

Semelhantemente, no caso do *reggaeton*, o rebolado simula o ato sexual, uma dança que talvez derive do *dancehall* jamaicano que, por sua vez, deriva do *reggae* do fim dos anos 1970. No filme *Dancehall Queen* (1997), pode-se verificar o balanço dos quadris e das nádegas e o impulso do púbis com que as dançarinas competem⁴¹. Semelhantemente, no tecnobrega, os bailarinos executam coreografias que ilustram as letras das músicas (Fontanella, 2005:25).

Uma mudança de direção importante em todas essas músicas é o crescente protagonismo das mulheres. No brega, destaca-se a figura da *piriguete* (vocábulo provavelmente derivado de *pretty girl*), uma mulher exibicionista que procura seduzir os homens. Ela se veste provocativamente

e rebola para produzir a máxima tensão sexual nos *cafuçus*, homens brutos de origem popular que se comportam vulgarmente (xingam, falam em voz alta, mexem nos genitais, cospem etc.). As *piriguetes* e os *cafuçus* vão ao baile brega para se sentirem hipermulheres e hiper-homens (Soares, 2012:62-63). Na *champeta*, moças chamadas de “*extremas*” ou “*boletas*” “dançam com os membros de um grupo específico de fãs ou do pessoal do *picó*, mas com uma tendência a sentir a ereção de seu parceiro – como uma exploração corporal do outro”. De fato, essas moças não dançam a menos que sintam a ereção de seu parceiro de dança (Muñoz Vélez, 2003:42). Mas isso não quer dizer que elas transem com esses parceiros de dança. Da mesma forma, no *reggaeton*, as mulheres rebolam de forma provocativa, mesmo quando as letras das músicas parecem degradantes⁴². Em “*El jaleo del perreo*” (O motim do rebolado), a escritora portorriquenha Ana Lydia Vega argumenta que o hipermacho acaba sendo uma caricatura, enquanto a mulher se impõe: “Por sua parte, as mulheres se entregam sem pudor ao frenesi corporal. Alheias ao estardalhaço do macho da espécie, elas praticam um tipo de terrorismo sexual autossuficiente. Enquanto eles fazem *rap*, elas rebolam. A paródia inconsciente da masculinidade e da feminilidade sabota, em alguma medida, a glorificação dos papéis convencionais” (Vega, 2002).

Embora o *dancehall*, que talvez tenha a exibição mais extrema da sexualidade

40. Héctor Crespo Salcedo, “*La champeta sigue viva*” (Cartagena de Indias, 2007). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uk11-HZLHtw>.

41. *Dancehall Queen*, dirigido por Rick Elwood e Don Letts. Hawk’s Nest Productions, Jamaica, 1997. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4vBVBCGBEVg>.

42. “*Mujeres bailando reggaeton locamente 2014 HD*”. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qm_Wq4yx8QM.

aberta e “vulgar” da mulher, receba muitos ataques, também possui seus defensores. Citando Bakare-Yusuf, Walker (2013) considera que as dançarinas são o aspecto cultural mais importante do *dancehall*, sendo mais importantes que os DJ e as próprias músicas. Por meio de seus corpos, elas manifestam sua “atuação”, um sentido de autoempoderamento, que muitas vezes não é aceito fora do círculo de pessoas com ideais afins. Segundo Walker, as mulheres têm a opção de formar uniões temporárias baseadas no atrativo físico do homem. “Na pista de baile, as mulheres têm a vantagem, e seu parceiro de dança só vai tão longe quanto elas permitirem. A epígrafe de Bakare-Yusuf (“Eu amo a mim mesma enquanto estou dançando e me excitando”) propõe que as mulheres se sintam atuantes na suposta objetificação na dança” (Walker, 2013:18). Semán e Vila (2013:193), que analisam as relações de gênero na *cumbia* das comunidades pobres, concordam. Citam várias feministas de terceira geração que propõem que “as mulheres se empoderam não só por optarem pela feminilidade, mas também pelo sexo propriamente dito. Poderia parecer que assumem a feminilidade a partir de indicadores femininos tradicionais, mas a preferência [dessas mulheres] se associa ao empoderamento e ao desejo de independência e à sexualidade para si mesmas em vez de fazer sexo apenas para o prazer do homem”⁴³.

43. O *dancehall* tem sido criticado por suas letras homofóbicas, a tal ponto que grupos de direitos LGBTQI no Reino Unido e nos Estados Unidos têm boicotado artistas jamaicanos que não tenham “limpado” suas músicas. Os boicotes tiveram efeito, pois os músicos criaram duas versões de suas músicas: uma para o rádio e outra, homofóbica e/ou vulgar, para os clubes (Henry, 2012; Walker, 2013).

Outra reviravolta desse tipo de empoderamento é a liberação do corpo com relação aos corpos “perfeitos” (aerodinâmicos, lipoaspirados e malhados pelo exercício) aos quais a publicidade e toda a parafernália do consumismo nos têm acostumado. No brega, existem muitas cantoras que se apresentam em vestidos mínimos, justos e provocantes, debaixo dos quais palpitam corpos generosos. Artistas como Michelle Melo e Gaby Amarantos “não aceitam os padrões corporais de beleza que são vistos na TV” (Fontanella, 2005:13). Vários autores associam essa resistência à “perfeição” consumista: Judith Butler disse que se trata de uma *performance* em que não se repetem fielmente as normas em vigor, tais como o carnavalesco bajtniano ou o dionisíaco nietzscheano (Fontanella, 2005; Sodré e Paiva, 2002). Seria uma resistência ao consumismo possibilitada por esse mesmo consumismo, tal como acontece nos *reality shows*, como, por exemplo, o *Britain's Got Talent*, em que o apresentador Simon Cowell “descobre” cantores talentosos “gordos e feios” (segundo os gostos hegemônicos), como Susan Boyle e Jonathan Antoine.

6. CONCLUSÃO: O QUE É PATRIMÔNIO E PARA QUE SERVE?

Como cidadãos em uma época de reconhecimento dos direitos culturais, os músicos plebeus têm todo o direito de utilizar os espaços públicos até hoje em dia monopolizados pela alta cultura e pelas representações folclóricas autorizadas. É justamente esse o tipo de argumento usado pelos Novos Estudos Críticos



Bonecas Karajá
Acervo: Iphan/
Telma Camargo da Silva.

do Patrimônio (*New Critical Heritage Studies*), pois reconhecem que as políticas patrimoniais têm sido atos políticos e, em uma época democratizante e reconhecedora da diversidade, esses atos políticos devem ser expostos ao questionamento. Seu manifesto diz: “O nacionalismo, o imperialismo, o colonialismo, o elitismo cultural ocidental triunfalista, a exclusão social por motivos de classe e etnia e a fetichização do conhecimento especializado têm exercido forte influência sobre como se utiliza, define e administra o patrimônio”⁴⁴. É possível estabelecer que a patrimonialização é um tipo de disciplinamento e, em uma época de desdisciplinamento relativo, é válido perguntarmos para que serve o próprio conceito de patrimônio, sobretudo quando os processos de gestão e intermediação se pluralizam cada vez mais.

O conceito de patrimônio imaterial (que, em grande medida, inclui tudo o que antes se conhecia como folclore) surge justamente quando os países do mundo entram em um processo de reconhecimento de sua pluriculturalidade na América Latina. Trata-se de um novo processo de governança, em alguns casos, e de uma ampliação das formas de consumo, em outros. Mas o que é o patrimônio, sobretudo o patrimônio imaterial, que se pretende salvar? Segundo a Unesco (2003), o patrimônio imaterial consiste de:

... os usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas (junto com os

instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes são inerentes) que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. [Esse patrimônio inclui...] tradições orais, artes performáticas, práticas sociais, rituais, eventos festivos, conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo ou conhecimentos e habilidades para a produção de ofícios tradicionais.

Várias críticas têm sido feitas ao conceito e à sua aplicação: porque o conceito é muito amplo, não havendo nada que não se encaixe nele; por exigir especialistas – mais que os “próprios portadores da cultura” – que determinem a designação e a catalogação do que será incluído; por uma noção de resgate que tende a essencializar bens e práticas; pela quase inevitável hierarquização de expressões “de destaque”, relegando outras a *status* menores; por enfatizar produtos e ofícios acima dos processos e relações que os originam; por tratar esses produtos e ofícios como propriedade dos Estados-Nação; por fomentar a comercialização do patrimônio no turismo e sua estereotipagem nos meios de comunicação; e por entender a cultura mais como um processo de consenso do que como uma disputa de poder (Villaseñor e Zolla, 2012). Com relação ao último ponto, cabe esclarecer que não se trata apenas de uma disputa de poder com relação ao Estado, mas sim no interior da sociedade, na cultura e em suas associações. Para que e para quem serve o conceito de patrimônio? A resposta não é simples, mas sim confusa, devido à entrada e saída de intermediários, incluindo as novas mídias, que, como vimos nos casos das músicas plebeias *kitsch*, chegaram a ocupar espaços

44. *Association of Critical Heritage Studies*, “Manifesto”. Disponível em <http://archanth.anu.edu.au/heritage-museum-studies/association-critical-heritage-studies>.

antes reservados para artistas sancionados pelas instituições culturais e para celebridades formadas nas mídias e indústrias culturais.

O que quer dizer o Conselho Distrital de Cartagena ao propor a *champeta* como candidata a patrimônio cultural imaterial? Será que se superou a estigmatização da *champeta* e da cultura afrodescendente da qual ela emerge? Quer dizer que já não se rejeita (o que a “gente de bem” considera ser) o que é baixo e vulgar? Logicamente, continuarão existindo vozes que rejeitam essas músicas plebeias. Por exemplo, a *champeta* continua sendo estigmatizada como vulgar, violenta, desprovida de qualidade e coisa de negro: “incita ao sexo desenfreado, ao vício em drogas e à violência e não é cultural” é um comentário típico de um artigo do jornal *El Universal* de Cartagena, no qual se informa que o prefeito propõe incluir a *champeta* nos espetáculos patrocinados pela prefeitura (Mejía Mesa, 2012)⁴⁵. Semelhantemente, o *reggaeton* tem sido contestado – e até mesmo restringido nas transmissões radiofônicas em Cuba, República Dominicana, Guatemala e Venezuela – por ser “vulgar”, “medíocre” e [...] conter “textos agressivos, sexualmente explícitos e obscenos, que tergiversam sobre a sensualidade como parte integrante da mulher... projetando-a como um objeto sexual grotesco em um entorno gestual ainda mais grotesco”. Críticas semelhantes são feitas com relação ao tecnobrega, o *funk* carioca e a *cumbia* das comunidades pobres.

45. Um comentarista que condena a *champeta* a partir de sua condição de “negro fino” se transforma em objeto de zombaria de outros comentaristas: por exemplo, um que escreve: “Amigo, não sei o que é negro fino, pois, até onde sei, são os cachorros que têm raça fina”. Esse comentário expõe o racismo por trás da aversão de muita “gente de bem” à *champeta* (Mejía Mesa, 2012).

Todavia, como as músicas “ingênuas” da cada vez mais burlesca Tigresa del Oriente e da *popificada* Wendy Sulca, essas músicas “vulgares” ganham força, tanto na *internet* como nas mídias. Como propus no início, me parece que se vem produzindo um desdisciplinamento e que os critérios de valor (que, por sua vez, se sustentam na distinção e, portanto, na hierarquização social) vêm deixando de ser necessários. Logicamente, me refiro ao nível geral de uma sociedade ou nação: se o patrimônio é direito de todos, então a tendência já é não subordinar práticas simbólicas. Mas, se nos posicionarmos no nível das instituições particulares e da sociedade civil (por exemplo, as igrejas), fica evidente que continua-se advogando contra os direitos de certos grupos, principalmente os LGBTQI. Ou seja, existem tentativas de disciplinamento a partir de valores específicos. Além disso, em um nível geral, continua-se disciplinando no sentido de conduzir os atores segundo as oportunidades de trabalho, os lugares em que se pode tocar, o acesso às mídias e ao público, a visibilidade etc. Porém as músicas (e não necessariamente os músicos) a que se faz referência neste ensaio prosperam nos mercados informais e, até certo ponto, também nos formais (sobretudo em *shows* e bailes), apesar dos pavores morais, que são muitas vezes hipócritas. As músicas plebeias vêm conquistando espaço e, senão sempre, aprovação. A proliferação de opções de consumo apoia essa observação. Existe alguma coisa para todos os gostos. Mas, se é assim, isso também quer dizer que o que já foi rebelde e subversivo (o burlesco, o grotesco, o antinormativo) perde agora

um pouco de seu poder. O plebeu pode continuar a ser o que é sem necessidade de se purificar e se transformar em uma cultura popular patrimonizável. Existem outros mecanismos para estabelecer o controle nas sociedades contemporâneas.

Tenho que esclarecer que, ao constatar um relaxamento relativo da disciplina comportamental, no sentido foucaultiano, não há nenhum argumento que continue dominando as pessoas que compõem a sociedade. O disciplinamento surge no final do século XVIII, ao mesmo tempo que a emergente sociedade burguesa tem de legislar a si mesma. Trata-se de uma internalização da lei, que era exercida externamente no período do soberano absoluto. O consumismo que surge no início do século XX é uma espada de dois gumes: por um lado, contribui para que diversos setores da população vão se destacando e que, por meio do consumo, vão reclamando direitos, sobretudo no período pós-fordista; por outro lado, o consumo é uma maneira de exercer controle, pois chega-se a conhecer a fundo as preferências dos consumistas, sobretudo no novo milênio, com a análise dos megadados.

Segundo Deleuze (1991):

... as conquistas do mercado acontecem com a tomada de controle e já não mais pelo disciplinamento, mas sim fixando-se a taxa de câmbio em vez de baixar os custos, transformando o produto em vez de especializar a produção. Nesse contexto, a corrupção obtém maior poder. O *marketing* é agora o centro ou a alma da corporação. Somos ensinados que as corporações têm alma, o que é a notícia mais terrível do mundo. A operação dos mercados é, atualmente, um instrumento de controle social e corresponde

à estirpe desavergonhada de nossos senhores. O controle é de curto prazo e de mudança rápida, mas também é contínuo e ilimitado, enquanto a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem já não está isolado, mas está, sim, endividado. É verdade que o capitalismo tem mantido a extrema pobreza de 75% da humanidade como constante, com estes sendo demasiadamente pobres para se endividarem, mas demasiadamente numerosos para serem isolados. O controle não só terá de se preocupar com a erosão das fronteiras, mas também com as explosões nas comunidades pobres ou nos guetos.

O consumo de mercadorias de mensagens audiovisuais é parte fundamental desse controle, mas também se abrem brechas importantes.

Logicamente, existem sociedades em que o consumo é anátema, sobretudo onde há governos teocráticos. Além disso, nessas sociedades, associa-se o consumismo ao imperialismo ocidentalizante. Na América Latina, há poucos lugares onde se adota essa perspectiva e, em todo caso, até o folclore de raiz indígena e afrodescendente entra nas vias consumistas de reconhecimento das diferenças culturais. A pluralização ocorre lado a lado com o consumismo, de modo que a ampliação do que é patrimonizável não resolve os dilemas do controle social, embora satisfaça (até certo ponto) as demandas de reconhecimento. Tampouco se resolve a distribuição de riqueza deficiente por meio do reconhecimento cultural e do consumismo. É por isso que qualquer política cultural tem de se articular transversalmente com políticas de outros setores, tais como educação, emprego, moradia, serviços, urbanismo etc. Porém esse já é um assunto para outro ensaio.

REFERÊNCIAS

Alfaro Rotondo, Santiago. “Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana”. Dissertação de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Ciencias Sociales, 2009. Sociología.

_____. “Peruwood: La industria del video digital en el Perú”, em *Latin American Research Review*, 48, número especial dedicado a las políticas culturales latinoamericanas, 2013, pp. 69-99.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Bakare-Yusuf, Bibi. “‘T Love Myself When T am Dancing and Carrying On’: Refiguring the Agency of Black Women’s Creative Expression in Jamaican Dancehall Culture”, in *International Journal of Media and Cultural Politics* 1.3, 2005, pp. 263-276.

Botero, Carolina; Ochoa, Ana María; e Pardo, Mauricio. *Economías informales en la música de las ciudades de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta en Colombia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Bogotá: Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2011. Disponível em <http://idlbnc.idrc.ca/dspace/handle/10625/49902>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Carrasco H., Noelia et al. “Los derechos indígenas en el ámbito constitucional”, em *Informe de la comisión verdad histórica y nuevo trato*, vol. III, tomo III, cap. VII. Santiago: República de Chile, 2003, pp. 1.628-1.630. Disponível em http://biblioteca.serindigena.org/libros_digitales/cvhynt/v_iii/t_iii/v3_t3_c7-VIII_.html. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Christensen, Ralf; Johnsen, Andreas & Moltke, Henrik. *Good Copy Bad Copy*. 2007. Rosforth Producciones. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ZKiLI7XFB9k>. Consultado em 14 de junho de 2014. A parte do tecnobrega vai de 40’00” a 52’30”.

ComScore. “Futuro Digital Latinoamericano: El Estado Actual de la Industria Digital y las Tendencias que Están Modelando el Futuro”. Maio de 2013. Disponível em <http://www.slideshare.net/MercadoNegroAD/futuro-digitallatinoamerica-2013>. Consultado em 28 de junho de 2014.

Contreras Hernández, Nicolás Ramón. “Champeta/ terapia: más que música y moda, folclor urbanizado del Caribe colombiano”, em *Huellas* (Universidad del Norte, Barranquilla), 2003, pp. 67-68, 33-45.

Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control”, em Christian Ferrer (comp.). *El lenguaje literario*. Tomo 2. Montevideo: Editorial Nordan. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/199731815/Delleuze-Guilles-Sobre-las-sociedades-de-control-pdf>. Consultado em 2 de junho de 2014.

Derrida, Jaques. *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós, 2001

Ewen, Stuart. *Captains of Consciousness: Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. New York: McGraw Hill, 1976

Febres, Eduardo. “Dos preguntas para un interné meme”, em *Plomo 2* (maio de 2011), p. 19. Disponível em http://issuu.com/revistaplomo/docs/plomo_02. Consultado em 14 de junho de 2014. Também se encontra em: <http://pasapor-misvidrios.blogspot.com/2011/10/dos-preguntas-para-un-internememe.html>. Consultado em 14 de junho de 2014.

Fontanella, Fernando Israel. “A Estética do Brega: Cultura de Consumo e o Corpo nas Periferias do Recife”. Tese de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, CAC, Comunicação. Abril de 2005. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/213856054/A-estetica-do-brega-cultura-de-consumo-eo-corpo-nas-periferias-do-Recife>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

García, Ramón. “Against Rasquache: Chicano identity and the politics of popular culture in Los Angeles”. In: *Critica: A Journal of Critical Essays*. San Diego, CA: Primavera, 1998, pp. 1-26.

García Canlini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo/CONACULTA, 1990

_____. “Introducción a la nueva edición. Las culturas híbridas en tiempos globalizados”, em *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nova edição. Buenos Aires: Paidós, 2001, pp. 13-33.

García Liendo, Javier. “Cultura de masas alternativas: Intelectuales, tecnología y comunicación en Angel Rama y José María Arguedas”. Tese de doutorado. 2011. Princeton University, Princeton, NJ. Proquest/UMI. Disponível em <http://search.proquest.com/docview/854862310>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Gorodischer, Violeta. “Que la inocencia te valga”, em *Radar, Suplemento de Página 12*. 17 de outubro de 2010. Disponível em <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6544-2002-02-15.html>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Henry, Davina. “J-Flag Stands Behind Dancehall-Gay-Rights Group Bats for Reformed Dancehall Artistes”. In: *The Gleaner*. 16 de dezembro de 2012. Disponível em <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20121216/ent/ent1.html>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Hidroboy. “La Tigresa y Berta versionando Do What You Want para la Fiesta PLOP!” 30 de abril de 2014. Disponível em <http://estoybailando.com/la-tigresa-yberta-versionando-do-what-you-want-para-la-fiesta-plop/>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Infobae. “Lo nuevo de Dani Umpi, electropop uruguayo”. 11 de janeiro de 2012. Disponível em <http://www.infobae.com/2012/01/11/1041938-lo-nuevo-dani-umpi-electropopuruguayo>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Kant, Manuel. *Crítica del juicio*. S/L: Biblioteca Virtual Universal, 2003. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Knafo, Robert; Fusco, Coco. “Interviews with Cuban Artists”. In: *Social Text* 15. Outono de 1986, pp. 41-53.

Larkin, Brian. “Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy”. In: *Public Culture* 16.2, 2004, pp. 289-314.

Mardones, Felipe. “Dani Umpi, un aprendiz en la frontera”. Paniko, novembro de 2012. Disponível em <http://www.paniko.cl/2012/11/dani-umpi-unaprendiz-en-la-frontera/>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili, 1987

_____. “Culturas populares”, em *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ed. Carlos Altamirano. Paidós, 2002

Martín Criado, Enrique. “Habitus”, em Román Reyes (dir.). *Diccionario de las ciencias sociales*. 4 tomos. Madrid; México: Editorial Plaza y Valdés, 2009. Disponível em <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/H/habitus.htm>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

McCormack, Kirsty. “It was like Susan all over again: Simon Cowell finds another unlikely star at BGT auditions”, in *Daily Mail*, 8 de fevereiro de 2012. Disponível em <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2098063/Britains-Got-Talent-2012-Simon-Cowell-finds-unlikely-star-London-auditions.html>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Mejía Mesa, José Rafael. “Que resurja la champeta”, em *El Universal*, 21 de julho de 2012. Disponível em <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/local/queresurja-la-champeta-84834>. Consultado em 28 de junho de 2014.

Monsiváis, Carlos. “Cultura Popular: Reír llorando”, em *Política Cultural del Estado Mexicano*. México: Centro de Estudios Educativos-SEP, 1983.

_____. *Del rancho al Internet*. México:

Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999. Disponível em http://nomadasyrebeldes.files.wordpress.com/2010/03/del_rancho_al_internetmonsivais.pdf. Consultado em 20 de agosto de 2014.

_____. “Ahí está el detalle”: *El habla y el cine de México*. 18 agosto de 2002. Disponível em <http://www.voltairenet.org/article120422.html>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

_____. “Se sufre porque se aprende. De las variedades del melodrama en América Latina”. Artigo apresentado em “Educar la mirada: Seminario Internacional. Buenos Aires: FLACSO-Argentina, 2005.

Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

Mosquera, Gerardo. “Bad Taste in Good Form”, in *Social Text* 15 (Outono de 1986), pp. 54-64. El original es: “La buena forma de las formas malas”, em *Unión: Revista de UNEAC* 2 (1984), pp. 35-48.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Muñoz Vélez, Enrique Luis. “La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo”, em *Huellas* (Universidad del Norte, Barranquilla), 67-68, 2003, pp. 18-32.

_____. “Disencounters Between Music’s Allure and The Expediency Of Culture In Colombia”, in *Latin American Research Review* 48 (Número especial sobre Políticas y mercados culturales en América Latina, 2013, pp. 1229.

Ochoa Gautier, Ana María. “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, in *Social Identities* 12.6 (novembro de 2006), pp. 803-825.

Olalquiaga, Celeste. “Holy Kitschen: Collecting Religious Junk from the Street 1995”, in *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, pp. 36-55.

Ortiz, Fernando. *Hampa afro-cubana: Los negros brujos (Apuntes para un estudio de etnología criminal)*. Miami: Ediciones Universal, (1906) 1973.

Ortiz García, Carmen (s.f.). “Cultura popular y construcción nacional: La institucionalización de los estudios de folklore en Cuba”, em *Revista de Indias*, 43.229: pp. 695-736.

Páez, David. “Choque. Depravación, pornografía ¿o el baile de moda?” 21 de janeiro de 2011. Disponível em <http://blogs.elespectador>.

com/melomaniacos/2011/01/21/choque-depravacionpornografia-o-el-baile-de-modala. Consultado em 20 de agosto de 2014.

“Por ‘vulgar’, Cuba analiza prohibir el reggaeton”. 5 de dezembro 2012. Disponível em http://www.clarin.com/sociedad/vulgar-Cuba-analiza-prohibir-reggaeton_0_823117733.html.

Raphael, Alison. “Samba and Social Control: Popular Culture and Racial Democracy in Rio de Janeiro”. Tese de doutorado. 1980. Columbia University.

Semán, Pablo; Vila, Pablo. “Gender tensions in *cumbia villera’s* lyrics”, in *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Héctor Fernández L’Hoeste & Pablo Vila (eds). Durham, NC: Duke University Press, 2013, pp. 188-212.

Serquén, Beto. “En tus tierras bailare de la Tigresa del Oriente, Wendy Sulca y Delfin hasta el fin: sincretismo puro”. Blog: La Voz del Edén. 23 de abril de 2010. Disponível em <http://blog.pucp.edu.pe/item/96000/entus-tierras-bailare-dela-tigresa-del-oriente-wendy-sulca-y-delfin-hasta-el-fin-sincretismo-puro>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Soares, Thiago. “Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos desiluzantes de *piriquetes* e *cafuçus*”, em *LOGOS 36 Comunicação e Entretenimento: Práticas Sociais, Indústrias e Linguagens*. 19.1 (1º semestre de 2012), pp. 55-67. Disponível em http://www.logos.uerj.br/PDFS/36/04_logos36_soares_conveniencias_performaticas.pdf. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Sodré, Muniz; Paiva, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

Sontag, Susan. “Notes on ‘Camp’”, in *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1964, pp. 275-292.

Statista. *Mobile penetration rate in Latin America from 2007 to 2015*. 2014. Disponível em <http://www.statista.com/statistics/218141/mobile-penetration-rate-inlatin-america-since-2007/>. Consultado em 10 de junho de 2014.

_____. *Mobile phone user penetration in Latin America from 2009 to 2015*. 2014a. Disponível em <http://www.statista.com/statistics/183586/mobile-phone-userpenetration-in-latin-america-since-2009/>. Consultado em 10 de junho de 2014.

Unesco. *Convencion para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Ratificada na sessão 32 da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em Paris, de 29 de setembro a 17 de outubro de

2003. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Vega, Ana Lydia. “El jaleo del perreo”, em *El nuevo día*. 23 de maio de 2002. Disponível em <http://www.adendi.com/archivo.asp?num=503531&year=2002&month=%205&keyword>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Vianna, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Villaseñor Alonzo, Isabel y Zolla Márquez, Emiliano. “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”, em *Cultura y Patrimonio* 6.12 (março de 2012), pp. 75-101. Disponível em https://www.academia.edu/1452889/Del_patrimonio_cultural_inmaterial_o_la_patrimonializacion_de_la_cultura. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Walker, Aleia. “Art imitating life: how heteronormative values shape and encourage the censorship of Jamaican dancehall music”. Dissertação de mestrado. 2013. Universidade de Miami.

Winocur, Rosalía. “¿Y, qué hicimos con los medios de comunicación? Problemas y desafíos afrontados por el Grupo de Cultura Urbana”. Trabajo presentado en el Laboratorio de cultura urbana: Los conflictos culturales en el futuro de las ciudades. Ciudad de México, 11-13 de maio de 2005.

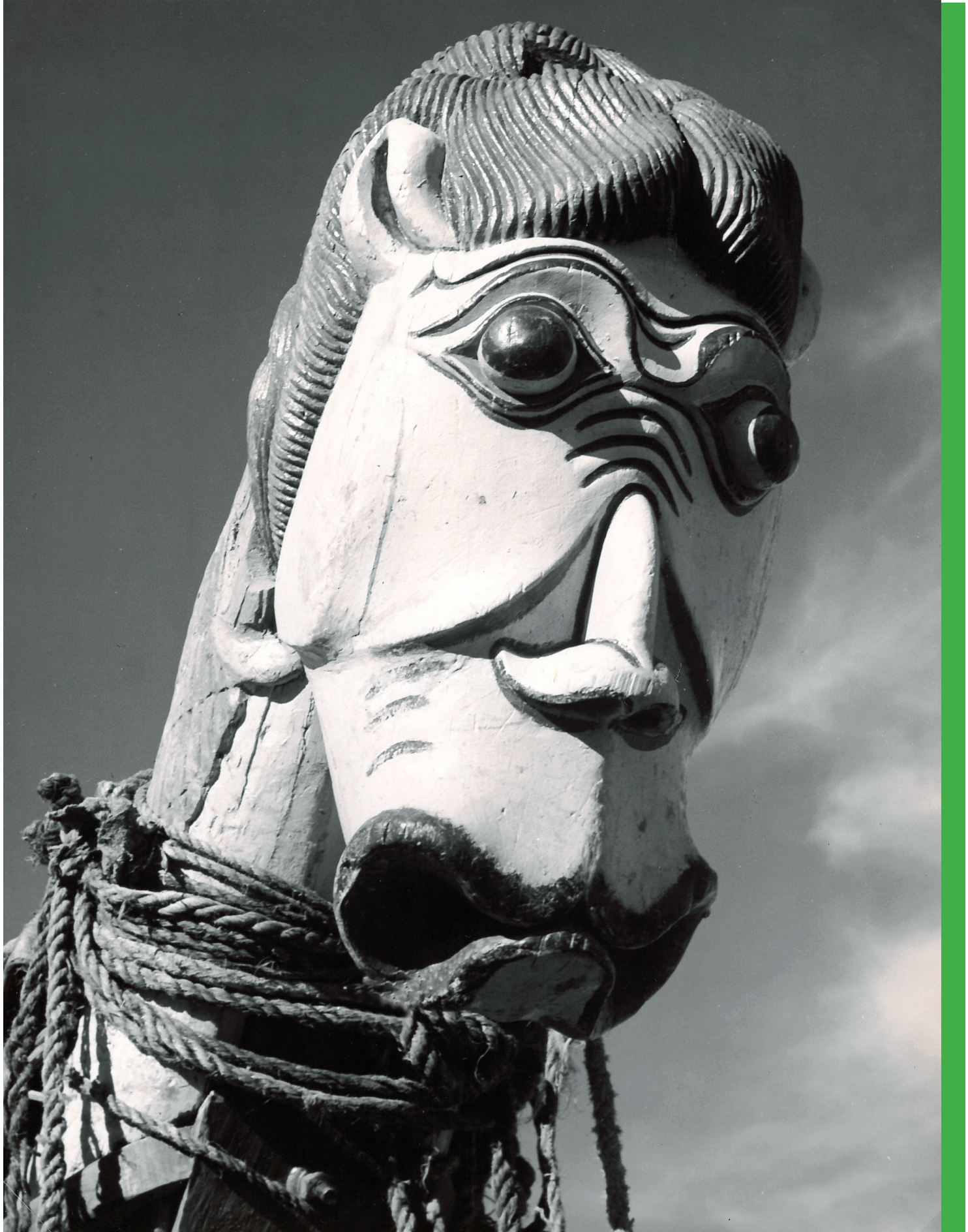
“You Fest, You Fest, en tus tierras bailaré”, in *Rolling Stone* 23 de outubro de 2010. <http://www.rollingstone.com.ar/1317897>. Consultado em 20 de agosto de 2014.

Yúdice, George. “La funkificación de Río”, em *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002, pp. 137-165.

_____. “De la Sociedad sin relato a la gestión de la sociedad”, em *Voces híbridas: Ciudad, Juventud e Interculturalidad*. Eduardo Nivón Bolán (ed.). México: Siglo XXI & Universidad Autónoma Mexicana-Iztapalapa, 2012a.

_____. “Translator’s Introduction”, em Néstor García Canclini. *Imagined Globalization*. Trad. George Yúdice. Durham: Duke University Press, 2014. vii – xxxiii.

Yúdice, George, Jean Franco & Juan Flores (comps.). “Interview with Tomás Ybarra-Frausto: The Chicano Movement in a Multicultural/Multinational Society”. In: *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 207-215.



Marcia Sant'Anna

DESAFIOS E PERSPECTIVAS DA POLÍTICA FEDERAL DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL

INTRODUÇÃO

Com uma história que tem mais de 80 anos e que, portanto, antecede a própria fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), as propostas e ações do Brasil em torno da salvaguarda do que denominamos hoje de patrimônio cultural imaterial ganharam, nos últimos 15 anos, importância nacional e o respeito internacional. Sob diversas denominações, entre as quais se destaca a noção de patrimônio artístico de Mário de Andrade, e com diversas perspectivas, entre as quais se destacam a dos folcloristas, nos anos 1950, e a do Centro Nacional de Referências Culturais, nos anos 1970, o poder público no país se ocupa dessa salvaguarda desde os anos 1930, ainda que com distintas intensidades e muitos altos e baixos. Mas, a partir de discussões que foram retomadas no final dos anos 1990, e, principalmente, com a criação de instrumentos legais e técnicos específicos, além de espaço institucional próprio, na década de 2000, uma política federal de salvaguarda desse patrimônio foi formulada e vem sendo implementada de modo sistemático e bem-sucedido.

Embora inserida em um contexto internacional e em diálogo com esse contexto, que, capitaneado pela Unesco, também se voltou para a matéria, essa política teve, desde o início, contornos muito próprios e mesmo descolados das formas como essa questão vinha sendo conduzida no plano internacional. Com base numa bagagem conceitual e numa prática própria, o Brasil construiu seu caminho de modo independente, mas, ao mesmo tempo, influente, uma vez que a participação de especialistas brasileiros nas discussões e tratativas que culminaram na Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003 foi reconhecidamente decisiva.¹

Mas, em que exatamente consiste essa abordagem própria, e no que ela se diferencia daquela preconizada em nível internacional?

Mesmo antes da aprovação da Convenção de 2003, a Unesco propunha como modelo, para os países membros, a política de salvaguarda de origem japonesa que ficou mundialmente conhecida como

1. Participaram dessas discussões, como especialistas convidados, Maria Cecília Londres Fonseca e Antônio Augusto Arantes.

Tesouros Humanos Vivos. Uma política, em suma, centrada no reconhecimento de indivíduos e grupos produtores/praticantes de manifestações culturais como “patrimônios vivos” e no fortalecimento dos processos de transmissão de seus saberes e habilidades para novas gerações. Além de promover uma personalização do patrimônio cultural imaterial, essa política não inclui os contextos territoriais, ambientais e sociais de produção desses bens culturais, tendendo a ressaltar o virtuosismo e a performance de determinados detentores. Nada mais estranho à trajetória histórica do Brasil.

Uma rápida pesquisa no conteúdo da Lista Representativa da Convenção de 2003, de fato, mostra a influência asiática na abertura dessa nova vertente de patrimonialização e na definição dos focos da salvaguarda. Os países dessa região respondem por 122 (36,3%) das 336 inscrições nacionais nesta lista, portanto muito à frente dos outros.² Entre as inscrições asiáticas – embora um mesmo bem possa estar registrado em mais de uma categoria –, a maioria diz respeito a artes performáticas (59 bens), nas quais a habilidade individual se destaca, e os países mais contemplados são China, Japão e República da Coreia. Não por acaso, Japão e Coreia estão entre os países que, muito antes da Convenção da Unesco, já praticavam a política dos Tesouros Humanos Vivos.³

A tradição brasileira de valorização de bens culturais imateriais foi construída em

outra direção e com outros objetivos. Se nos reportarmos às iniciativas pioneiras de Mário de Andrade, expressas nas suas expedições ao Nordeste para registro de manifestações culturais no final dos anos 1920 (Andrade, 2015, pp. 206-246), já se percebe não somente uma abordagem etnográfica, que focaliza os contextos sociais e territoriais, mas que traz para o centro a expressão cultural, seus atores no dia a dia, sua vida, seu trabalho. Em suma, uma visão ampla e compreensiva da produção e reprodução da manifestação cultural. Ainda que com especificidades, é possível verificar que essa abordagem foi adotada por folcloristas nos anos 1940, 50 e 60, como Edison Carneiro e, mais tarde, pelos projetos da antiga Fundação Nacional Pró-memória, nos quais essa visão de conjunto foi praticada. Mas os mestres mais destacados dessas expressões culturais não foram descuidados. Constantemente, eles foram distinguidos e registrados, mas sempre inseridos nos contextos territoriais, ambientais, sociais e econômicos em que atuavam. É possível, então, afirmar que se deve a esse tipo de abordagem a opção do governo brasileiro de patrimonializar o bem cultural, e não as pessoas que o produzem, reconhecendo-se, desse modo, que a salvaguarda não depende somente delas, nem apenas da sua vontade e participação, mas também de certas condições materiais, ambientais, sociais, de circulação e consumo que possibilitam a existência, transmissão e reprodução desse bem. Em suma, possibilitam sua permanência e continuidade.

A partir da década de 2000, com a promulgação do Decreto nº 3.551 e a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial

2. O Grupo II, correspondente aos países eslavos e do leste europeu, fica em segundo lugar com 60 inscrições (17,9%), e o Grupo III, dos países da América Latina, em quarto lugar com 48 inscrições (14,3%). Fonte: <https://ich.unesco.org/en/lists>, acesso em 30/6/2017.

3. O Japão criou esta política em 1950, sendo seguido por Coreia e Filipinas.

(DPI) do Iphan, uma política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial começou a ser estruturada nessas bases. A despeito do seu sucesso e do reconhecimento da sua importância, muitos estados brasileiros optaram pelo caminho apontado pelo sistema Tesouros Humanos Vivos. Esse sistema, contudo, não foi implementado aqui de modo completo e com a necessária vinculação dos mestres patrimonializados a programas de transmissão dos seus saberes e habilidades (Castro & Fonseca, 2008). Tem funcionado muito mais como uma política afirmativa e de reparação, de forte cunho assistencialista, do que como política de salvaguarda capaz de fortalecer a prática e a continuidade dos bens culturais a ela relacionados. Com isso, o Brasil acabou abrigando duas formas e entendimentos de salvaguarda que, até o momento, não se integraram, e este é, sem dúvida, entre outros, um dos grandes desafios que se coloca para o Iphan no futuro.

CONQUISTAS, PROBLEMAS E DESAFIOS

Nos últimos 15 anos, a política federal de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial logrou importantes conquistas. Para além da abertura e consolidação de um espaço institucional e da aplicação, teste e aperfeiçoamento do instrumental conceitual, técnico e normativo que a ampara, o Iphan, por meio do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), tem demonstrado uma grande capacidade de flexibilidade e de adaptação, aprendendo com erros, revendo e regulamentando procedimentos (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,

2016). Sem dúvida, entre as principais conquistas, deve ser ressaltada a boa recepção social e o grande interesse despertado pela salvaguarda de bens culturais imateriais, o que pode ser confirmado não somente pela significativa atuação de setores da sociedade e instituições não governamentais neste campo, mas, principalmente, pelo grande número de solicitações de registro e inventário que chegaram ao Iphan a partir do ano 2000. A mobilização social em torno da salvaguarda de bens, como o Modo de Fazer Viola de Cocho, o Frevo e a Roda e o Ofício dos Mestres de Capoeira, dá uma boa medida do apreço e do acolhimento devotados a essa política junto a amplos setores da sociedade. Como expressão desse interesse, têm-se os 41 bens culturais registrados entre 2002 e 2017, 35 processos em instrução, 58 arquivados, 38 em análise preliminar e, aproximadamente, 160 inventários concluídos em todas as regiões do país.⁴

O Iphan, por meio do DPI e da sua Unidade Especial, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), tem também investido sistematicamente no treinamento e formação de pessoas, dentro e fora da instituição, para lidar com a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial em todas as etapas e dimensões desse processo. Essas unidades têm cumprido, ainda, de modo sistemático e constante, o princípio basilar dessa política que diz respeito ao seu caráter necessariamente

4. Fonte: Inventários concluídos - <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/681/>; registros - [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20estado%202017%20\(3\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20estado%202017%20(3).pdf). Há ainda 20 inventários em andamento em todo o Brasil. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/680/>





Cavalo Marinho, PE
Acervo: Iphan/
Glauco Fernandes.

participativo e à busca incessante do fortalecimento da autonomia dos produtores e detentores de bens culturais ao longo do processo de salvaguarda. O cumprimento desses princípios tem permitido que, após 15 anos, seja possível identificar alguns processos de salvaguarda que já podem ser considerados sustentáveis ou que estão se desenvolvendo claramente no sentido de conseguir essa condição, como os relativos à Arte Kusiwa Wajãpi, ao Samba de Roda do Recôncavo Baiano e ao Carimbó. O cumprimento da determinação do Decreto nº 3.551/2000 de que, após dez anos, o processo de salvaguarda do bem registrado seja avaliado para efeito de revalidação do seu título de Patrimônio Cultural do Brasil, tem sido uma esplêndida oportunidade de conhecimento desses sucessos e também dos problemas e dilemas que têm pontilhado esse caminho.

Num sentido muito amplo, é possível apontar como um dos principais problemas, com os quais se depara atualmente a política federal, a dificuldade de compreensão por parte de setores e agentes fundamentais da sociedade, como os poderes executivo e legislativo, nas esferas municipais, estaduais e federal, das sutilezas que envolvem a noção de patrimônio cultural imaterial e da natureza complexa de sua salvaguarda. A despeito dos esforços do Iphan em demonstrar o contrário, o entendimento equivocado do registro e da salvaguarda como um mero título que se outorga a uma prática cultural, sem qualquer participação ou envolvimento dos segmentos ou grupos sociais a ela relacionados, tem sido constante e crescente nos últimos anos. A noção de patrimônio cultural imaterial e a ideia de salvaguarda

têm sido, nesses casos, apropriadas com fins meramente político-partidários e imagéticos, sem qualquer compreensão dessas noções e dos fundamentos da política implementada pelo Iphan.

Tomemos como exemplos, desse tipo de apropriação oportunista e inconsequente, as recentes declarações, por parte do Estado e da Prefeitura do Rio de Janeiro, da Torcida do Flamengo como patrimônio imaterial municipal, do Biscoito Globo, dos táxis amarelinhos e da Caminhada com Maria, de Fortaleza, como patrimônio nacional, por iniciativa do Poder Legislativo Federal. Cabe registrar que, nesses casos, o título de patrimônio cultural foi outorgado mediante instrumentos legais específicos que contêm unicamente essa disposição.⁵ Independentemente de se discutir se essas práticas constituem ou não referências culturais, o seu reconhecimento institucional como bens culturais imateriais depende diretamente da existência de grupo social, ou grupos, que concebam essas práticas como elementos importantes dos seus patrimônios e estejam dispostos e comprometidos a continuar reproduzindo-as, mantendo-as e transmitindo-as. Assim, os bens culturais imateriais não são passíveis de salvaguarda por si mesmos, mas somente por meio da atribuição a eles de um valor especial por parte daqueles que os detêm ou praticam, e do sentimento de pertencimento e de enraizamento na vida que promovem junto a indivíduos e grupos sociais. Portanto,

5. Como ilustram o Decreto Municipal do Rio de Janeiro, nº 28.787, de 04/12/2007, e a Lei Federal 13.330, de 2015, referentes, respectivamente, à Torcida do Flamengo e à Caminhada com Maria.

um instrumento legal que simplesmente institua – a partir da visão ou da opinião isolada de quem quer que seja – que tal ou qual manifestação cultural é patrimônio não significa nada. Além disso, uma declaração dessa natureza não pode ter qualquer consequência em termos de salvaguarda – aqui entendida como processo de fortalecimento da existência e continuidade do bem cultural – já que lhe falta algo essencial, ou seja, uma base social ativa e comprometida com esse processo. Mesmo assim, diversos governos estaduais e municipais, além de câmaras legislativas das várias esferas, têm trilhado esse caminho. Um caminho, mais do que inócuo, que esvazia o conteúdo e, mesmo, compromete a política exemplar que vem sendo implementada pelo Iphan nessas quase duas décadas.

O DPI vem tentando contornar esse problema não apenas mediante investida junto às instâncias de poder, seminários, congressos, oficinas, mas também por meio da publicação da série *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais* (2012, 2017a, 2017b), na qual, com linguagem acessível ao grande público e também aos detentores de bens culturais, e mediante fartas ilustrações, a delicadeza, a complexidade e o trabalho sério e constante exigidos na salvaguarda de referências culturais são explicitados. Mas é preciso ir mais além nessa cruzada de bem informar. Instrumentos de comunicação, como redes sociais e outros, devem ser também utilizados por meio da produção, por exemplo, de vídeos ou outras formas de comunicação da era digital, que auxiliem a atingir mais amplamente esse objetivo. Não há dúvida de que as pessoas sabem o que é

e conhecem bem suas referências culturais. O que é necessário é alertá-las para as manipulações oportunistas e inconsequentes do seu patrimônio e informá-las das ações de identificação, documentação, apoio e fomento, disponíveis para ajudar a salvaguardá-lo.

Embora sério, o problema acima mencionado, infelizmente, não é o único a colocar em risco os resultados da política de salvaguarda que o Iphan vem realizando. Mesmo “dentro de casa”, ou seja, no próprio Iphan, tem havido muita dificuldade de integrar as políticas relativas às dimensões material e imaterial do patrimônio cultural e mesmo de dividir equilibradamente, entre elas, os recursos financeiros da instituição. Essa dificuldade decorre, em grande parte, da persistência de uma cultura interna, longamente sedimentada, que privilegia o patrimônio construído e concentra muitos recursos – financeiros e humanos – em obras de conservação e restauração, em detrimento de ações sistemáticas de promoção da preservação do patrimônio cultural pela sociedade e demais esferas de governo. Decorre ainda da dificuldade de se transformar uma prática institucional ainda muito centrada no especialista e no seu saber técnico, em outra, de cunho mais aberto e participativo, a exemplo do que já é feito na área do patrimônio cultural imaterial. Essa diferença de abordagem constitui um entrave importante para a integração das políticas relativas às dimensões imaterial e material do patrimônio e contribui para separar as duas áreas. A salvaguarda do patrimônio imaterial sofre as consequências mais danosas dessa situação, já que sua exemplaridade e eficiência

não têm sido suficientes para que recursos humanos e financeiros mais adequados lhe sejam destinados, diante da eterna urgência de salvar edifícios e obras de arte da destruição.

Esforços recentes no sentido dessa necessária integração, contudo, devem também ser registrados. O projeto *Gestão e salvaguarda do patrimônio cultural integrado dos terreiros tombados*, que integrou os departamentos do Patrimônio Material e Imaterial do Iphan e foi realizado em parceria com a Universidade Federal da Bahia (UFBA),⁶ produziu planos integrados de gestão e salvaguarda desse patrimônio com a participação ativa das comunidades de culto (Gestão e salvaguarda de terreiros, s/d).⁷ Esses planos, ainda que apresentem distintos níveis de elaboração e detalhamento, constituem um exemplo importante de ação conjunta a ser sistematicamente estimulada e fomentada. Mas os terreiros de candomblé não são, certamente, os únicos espaços patrimonializados em que as dimensões material e imaterial se encontram e interagem. Isso ocorre também, e em particular, nas cidades e sítios urbanos tombados. A estrutura institucional dividida em departamentos que cuidam de uma ou de outra dimensão do patrimônio, embora tenha sido fundamental para garantir o espaço institucional necessário para a formulação e implantação da política de salvaguarda do patrimônio imaterial, talvez deva ser, a

partir de agora, objeto de reflexão e revisão. Há mais de 30 anos reivindica-se que a preservação do patrimônio cultural seja uma atividade interdisciplinar. Não seria este, então, o momento de se começar a praticar institucionalmente essa ideia?

Nos primeiros anos de implementação da política federal de reconhecimento e valorização do patrimônio cultural imaterial, foi listado como um princípio fundamental para a sustentabilidade dos processos de salvaguarda a articulação dessa política com outras das áreas de educação, saúde, meio ambiente, desenvolvimento social, trabalho, justiça, indústria e comércio, entre outras. Diversas tentativas de promoção dessas articulações foram feitas, como nas ações de reconhecimento e valorização da diversidade linguística do Brasil e na montagem do antigo Programa Nacional de Salvaguarda e Incentivo à Capoeira (Pró-Capoeira), mas a dificuldade de fazê-las prosseguir e prosperar tem sido muito grande, dependente de conjunturas políticas específicas e mesmo da dedicação pessoal de determinados servidores públicos. Mas, embora essas tentativas não tenham logrado ainda a devida continuidade e sustentabilidade institucional, quando se realizam, demonstram cabalmente o seu enorme potencial.

No serviço público, as dificuldades de integração e articulação são, de fato, enormes. Entretanto, não se deve desistir disso, pois é a maneira mais segura para se atingir objetivos essenciais para a salvaguarda – objetivos, que, muitas vezes, por limitações institucionais, não estão ao alcance do Iphan e dos demais organismos de preservação. Como garantir, por exemplo, que detentores de saberes, como

6. Projeto coordenado pelos Profs. Drs. Tânia Fisher e André Santos, no âmbito do Centro Interdisciplinar de Gestão Social da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

7. Os terreiros tombados da Casa Branca do Engenho Velho, Gantois, Axé Opô Afonjá, Bate Folha, Alaketu e Omo Ilé Agboulá; e os então em vias de tombamento, Tumba Junsara, São Jorge Filho da Gomeia, Tumbenci, Pilão de Prata e Mokambo.



os vinculados às produções de violas de cocho ou de panelas de barro, continuem tendo acesso às matérias-primas que necessitam, se o acesso às fontes desses materiais é muitas vezes impedido por leis ambientais? Como contribuir para a continuidade de línguas reconhecidas como referências culturais do Brasil, se as comunidades falantes não puderem ter acesso a escolas bilíngues? Como propiciar a construção de mais segurança previdenciária para os mestres de capoeira que dedicaram suas vidas à transmissão dessa prática e se encontram sem qualquer amparo? Como garantir que as cerca de 1.400 edificações arruinadas no Centro Histórico de Salvador sejam reabilitadas e utilizadas, sem articulação com políticas vinculadas ao planejamento e ao desenvolvimento urbano e à produção habitacional? São inúmeras as situações que demonstram a impossibilidade de que uma ação isolada do Iphan, mesmo que dedicada e constante, seja suficiente para uma efetiva salvaguarda das dimensões material e imaterial do patrimônio.

Como comentado anteriormente, a necessidade de revalidar os títulos de Patrimônio Cultural do Brasil recebidos pelos primeiros bens culturais registrados tem sido uma oportunidade preciosa, não somente de avaliar ações de salvaguarda bem-sucedidas, mas também de identificar os problemas que surgem ao longo desses processos. O sistema de monitoramento e avaliação que foi desenvolvido pelo DPI nos últimos anos mostra-se ferramenta importante nessa avaliação e aponta dificuldades como as relativas à manutenção de uma efetiva mobilização social além do momento do registro, à consolidação dos canais de gestão e

de participação, entre outras. Essas avaliações vêm demonstrando, ainda, que o período de 10 anos após o registro do bem cultural é insuficiente para lograr a consolidação de processos de salvaguarda sólidos e autônomos. Embora não exista qualquer determinação legal de que uma década seja o prazo final para o fim da participação do Iphan em processos de salvaguarda,⁸ a meta de tornar esses processos autônomos, e relativamente independentes da ação do Estado, não deve ser esquecida para o próprio bem da política de salvaguarda. O abandono dessa meta terá, no mínimo, como consequência, a limitação da própria ação do Iphan. Lidando com meios continuamente muito limitados, o comprometimento dos recursos da instituição sempre com os mesmos processos impedirá, obviamente, o atendimento de novas demandas e a ampliação da ação institucional. Assim, um dos grandes desafios colocados para o futuro é o de fortalecer e ampliar as ações de salvaguarda que buscam diretamente a sustentabilidade social e o crescimento da autonomia desses processos. Isso não significa, naturalmente, o abandono do apoio dispensado pelo Iphan aos bens culturais já registrados, mas deve implicar que, para que um processo de salvaguarda possa ser considerado bem-sucedido, uma progressiva diminuição de dispêndio ocorra. Em suma, o processo de salvaguarda deve, acima de tudo, perseguir uma progressiva diminuição da intervenção estatal.

8. Cabe observar que o sentido inicial da revalidação do título de Patrimônio Cultural do Brasil a cada dez anos não era avaliar a consolidação da autonomia do processo de salvaguarda, e sim avaliar a permanência e continuidade do bem, assim como as transformações ocorridas no período. O sentido de avaliar o próprio processo de salvaguarda surgiu depois.



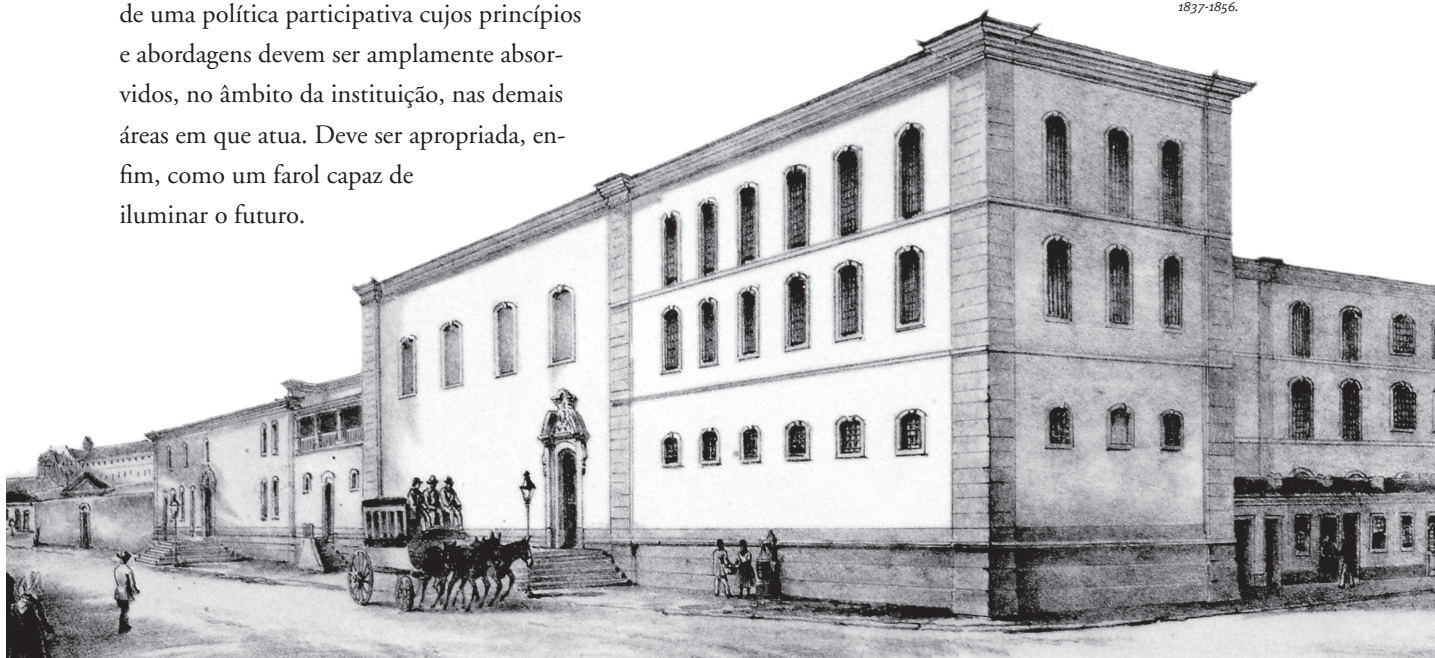
Uma das grandes virtudes do DPI tem sido a manutenção de um olhar crítico e, como já apontado, de uma postura flexível que tem possibilitado a não mecanização da implementação da política, de seus conceitos e abordagens, bem como o permanente aperfeiçoamento de seus instrumentos e procedimentos. Essa postura deve ser defendida de modo intransigente no futuro, e, para tanto, é preciso permitir que a realidade e as necessidades, em última análise, conduzam a ação, pois são as normas e os procedimentos institucionais que devem se adaptar a elas, e não o contrário. Não se permitir, sobretudo, que um excesso de burocracia administrativa obscureça a percepção da realidade e das ações efetivamente necessárias para que o sucesso dessa política continue.

O fortalecimento de uma concepção de patrimônio cultural plural, democrática e inclusiva, nas últimas décadas, deve muito à atuação do Iphan no campo da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Neste momento em que a instituição completa 80 anos, essa conquista deve ser reconhecida e louvada, mas, principalmente, deve ser compreendida como resultado da implementação de uma política participativa cujos princípios e abordagens devem ser amplamente absorvidos, no âmbito da instituição, nas demais áreas em que atua. Deve ser apropriada, enfim, como um farol capaz de iluminar o futuro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*; edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes – colaborador. Brasília: Iphan, 2015.
- CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: Unesco: Educarte, 2008.
- GESTÃO E SALVAGUARDA DE TERREIROS – *Gestão e salvaguarda do patrimônio cultural dos povos e comunidades de terreiros*. Salvador: CIAGS/UFBA; Brasília: Iphan, s/d.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Documentos de referência da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Brasília: Iphan/DPI, outubro/2016.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Texto e revisão de Natália Brayner – 3ª ed. Brasília: Iphan, 2012.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento*. Coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: Iphan, 2017a.
- INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Salvaguarda da Roda de Capoeira e do Ofício dos Mestres de Capoeira: apoio e fomento*. Coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília: Iphan, 2017b.

Convento da Ajuda
 Acervo: P.G. Bertchem,
 1837-1856.





Dominique Poulot

A COMPREENSÃO DO PATRIMÔNIO CONTEMPORÂNEO E SEUS LIMITES

A compreensão do Patrimônio deve refletir sobre uma questão recentemente levantada pelo antropólogo Igor Kopytoff: “é possível falar em valor de uso para coisas que ficaram obsoletas?”¹. Um caso extremo é o dos objetos identificados precisamente com a vanguarda da história, como instrumentos ou como fatores de progresso. Este é o caso das ferramentas da pesquisa científica ou, mais ainda, das obras de arte contemporânea.

Com o passar do tempo, e com sua obsolescência, os instrumentos técnicos ou científicos que se multiplicam pelos laboratórios são descartados. Alguns, no entanto, permanecem em consequência de usos específicos. Na França, a maioria dos objetos identificados ou caracterizados como técnico-científicos recentes são patrimonializados por meio dos museus

criados durante os anos 1990². A presença de objetos desse tipo nos museus pode assumir uma legitimidade científica, tanto quanto apela-se para o que podemos chamar de “melancolia cultural”. Eles ressaltam uma antropologia de restos ou resíduos. Sabemos que, desde os anos 1930, Marcel Mauss estimulava os etnólogos considerá-la mais uma “lata de conserva” do que uma joia, afirmando que “ao pesquisarmos um monte de lixo, podemos entender toda a vida de uma sociedade”³.

De fato, a lata de conserva em uma exposição de Jacques Hainard não é aquela da seção dedicada ao talento de Nicolas Appert no museu de *Châlons-sur-Marne*, nem é aquela de um museu dedicado à história das embalagens⁴. Pelo menos, a lata abandonada pode ser consumida *post-*

1. Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, in Arjun Appadurai, ed., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press: 1986, pp. 64-94, aqui p. 67. Kate Hill ed. *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Boydell Press, 2012. No original: «How does the thing's use change with its age and what happens to it when it reaches the end of usefulness?»

2. Ver o colóquio “Musées et sociétés” de Mulhouse-Ungersheim, em junho de 1991, editado por Eliane Barroso e Emília Vaillant. Paris: Direção dos museus da França, 1993.

3. Uma fórmula de Michel Leiris, inspirada por Mauss, Michel Leiris, “Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques.” *Paris, museu de etnografia do Trocadéro e missão Dakar-Djibouti* (1931), e ver Jean Bazin, “N'importe quoi”, Gonseth M.-O., Hainard L., Kaehr R. (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Museu de etnografia, 2002, pp. 282-283.

4. Catherine Roth. “Etude sur le patrimoine scientifique: les enjeux culturels de la mémoire scientifique.” *Missão do Patrimônio Etnológico—Ciências Recursos* (2000): 1-65.

*festum*⁵. Seguramente, a mediação é mais difícil, para dizer o mínimo, no caso de um bem patrimonial marcado pelo *éthos* do progresso, pelo culto à instrumentação expressamente escrita em linguagem matemática. O interesse por objetos científicos ultrapassados não foi alimentado por essa melancolia democrática tão intimamente ligada ao prazer dos museus desde o século passado, nem pela exaltação de uma continuidade consentida pela academia nem pelas metamorfoses próprias do campo artístico.

OS AMIGOS DOS OBJETOS CIENTÍFICOS E TÉCNICOS

A cultura material da ciência contemporânea tem sido quase completamente desprezada pela política de memória francesa. Sua ausência é notável no volumoso conjunto de Locais de Memória, assim como na maioria das histórias gerais acerca do Patrimônio⁶. Primeiramente, os historiadores consideravam exclusivamente a documentação e se desinteressavam pelos objetos – com a exceção notável de Maurice Daumas. Em seguida, a patrimonialização dos objetos passou a funcionar, logicamente, em conexão com o trabalho dos pesquisadores e arquivistas sobre os documentos técnicos ou as revistas de laboratórios, vestígios e

provas de práticas científicas. Atualmente, estudos sobre conservação (tais como aqueles evocados por Françoise Waquet ou Peter Burke em suas respectivas histórias⁷) consideram como lógico o desejo de preservar os objetos, que vão de máquinas de escrever a computadores. O risco é que a documentação pura cause o esquecimento dos objetos, e que estes, portanto, fiquem de fora de todo o interesse da conservação: nisso, o patrimônio científico e técnico compartilha o destino de parte do patrimônio artístico, quando também privilegia a documentação das obras de arte contemporâneas.

Contudo, a noção de patrimônio científico e técnico no Ocidente tem uma incontestável profundidade histórica. Nesse sentido, materiais didáticos foram conservados, nos termos cunhados por Robert Halleux, no interior dos “observatórios, laboratórios e armários”, das instituições de ensino e pesquisa. No interior das universidades, os instrumentos de observação, as ferramentas de medida e os dispositivos experimentais mantiveram-se estáveis, por muito tempo, no que diz respeito à sua construção, seus materiais e princípios ou mecanismos de seu funcionamento.

A especificidade francesa, como em outros locais, decorre da década revolucionária e de diversas formas de nacionalização dos bens aos quais ela deu origem. Isso que não chamamos mais de patrimônio científico e técnico tem seu lugar nos projetos inspirados no mito do Museu de Alexandria:

5. Françoise Waquet, *L'ordre matériel du savoir: comment les savants travaillent*. Paris, Editions du CNRS, 2015; Peter Burke, *A social history of knowledge II: From the encyclopaedia to Wikipedia*. Vol. 2. Londres, Polity, 2012.

6. [nota do tradutor: (em francês, *Trente Glorieuses*) são os 30 anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial, de 1945 a 1975, um período de forte crescimento econômico na grande maioria dos países desenvolvidos.

7. Françoise Waquet, *L'ordre matériel du savoir: comment les savants travaillent*. Paris, Editions du CNRS, 2015; Peter Burke, *A social history of knowledge II: From the encyclopaedia to Wikipedia*. Vol. 2. Londres, Polity, 2012.

o matemático Bossut estava presente, por exemplo, na equipe encarregada de inaugurar o Museu Central da República no Louvre. Como um estabelecimento consagrado às “artes mecânicas”, o Conservatório de Artes e Ofícios nasceu em 1794 como um depósito de aparelhos científicos, modelos de máquinas e invenções, graças ao abade Grégoire. Em seguida, após 1819, ele exerceu um papel de ensino formal, particularmente de química industrial, mecânica e economia política, como demonstrou Jacques Payen.

Grégoire, tão importante para o posicionamento sobre a política patrimonial francesa, estigmatiza os mais diversos tipos de destruição em seus diferentes *Rapports sur le vandalisme* (Relatórios de Vandalismo). Pois o vandalismo que ele queria eliminar não se resume apenas ao ataque ou ao desprezo de obras de arte, mas também compreende as perseguições praticadas contra os homens da ciência e os obstáculos colocados contra o progresso do saber e das práticas. Nesse sentido, reúne-se o patrimônio imaterial da ciência aos patrimônios materiais das “artes”, como já dissemos antes, liberais e mecânicas. Por fim, as espoliações cometidas em detrimento dos diferentes príncipes europeus, em favor dos sucessos militares republicanos, ocorreram igualmente com as ciências e as tecnologias. Mais tarde, a reorganização das exposições e dos museus executada pelo ministro Chaptal ou, adicionalmente, a configuração das coleções das Escolas Centrais se inspiraram sempre nos modelos enciclopédicos.

O século XIX viu o estabelecimento de ligações estreitas e frequentemente determinantes entre as exposições temporárias

da indústria e a fundação de museus especializados – do Museu Industrial (em torno de 1840) aos Museus Tecnológicos do Fim do Século – de modo a recuperar as categorias propostas pouco tempo depois por Françoise Hamon. O surgimento da III República incluiu, graças ao *Tour de France* (Circuito da França) de Madame Bruno, a importância do martelo-pilão de Creusot para a indústria francesa e, mais amplamente, para o orgulho nacional. Essa tradição de diferentes *Tours* nacionais se manifestou em toda a Europa. Até os anos 1950, muitos livros escolares elogiavam uma ou outra proeza, tecnológica ou humana (tal como é o caso, notadamente, das descobertas científicas). Pasteur, cuja residência foi transformada em museu, precedeu Marie Curie no perfil legendário nacional.

As “virtudes e os vícios” do patrimônio científico e técnico vão desta primeira era até os Gloriosos Anos 1930 – talvez o episódio do Concorde seja o último a ter mobilizado tal rede de representações coletivas, de patriotismo científico e empresarial para hábitos populares. As obras-primas tecnológicas povoam ainda mais a iconografia de marca – por exemplo, La Rance ou Pleumer-Bodou. Qualquer que seja a razão, temos visto se instalar então certa negligência, mais ou menos assumida, com relação aos testemunhos materiais da ciência e da tecnologia. O relatório oficial de Françoise Héritier, produzido em 1991, sobre a penúria dos museus de educação nacionais marca uma tomada de consciência quanto aos investimentos a serem dados e aos ajustes a serem feitos. A elaboração da grande Galeria da Evolução no Museu

Nacional de História Natural ou, após muitos debates, a restauração do Conservatório no Museu Patrimonial, em vez de uma nova configuração para a seção Exploratória de um Palácio da Descoberta ou de uma Cidade das Ciências, indicam as etapas da patrimonialização contemporânea.

A originalidade atual da Missão do Patrimônio Científico e Técnico relaciona-se inicialmente ao seu lema “fora do museu”: semelhante situação explica em grande parte uma série de singularidades com relação às normas clássicas do patrimônio e também responde por certa fragilidade, como no caso dos ecomuseus. Elas têm se baseado na complexidade das mudanças ocorridas na organização administrativa da cultura científica e tecnológica.

Da mesma forma, surge a questão dos “interesses”: quais são os grupos que compartilham afinidades em relação a tais objetos? Como mostram os registros, os colecionadores particulares e suas associações são parte envolvida no processo de triagem de objetos, na elaboração de procedimentos e nos julgamentos de valor (científico, histórico e quase patriótico). Um orgulho regional se expressa efetivamente quando se trata de conservar e, se for o caso, de expor os elementos mais notáveis de um patrimônio científico e técnico. Essa abordagem não tem, então, nada a dever aos processos descritos em outros lugares sobre inventário⁸, ou museus, quanto à escolha dos objetos contemporâneos⁹. Por fim, a

documentação dos dispositivos e objetos através das histórias de vida dos cientistas e dos assistentes de laboratório faz parte de uma “era do testemunho”. Essa patrimonialização relaciona-se de fato com o que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, que proporciona um estímulo a uma estrutura – graças à condução regulada de uma entrevista e à inscrição de uma obra legítima – em um retorno individual, frequentemente afastado da vida profissional, de seu contexto e de suas ferramentas de pesquisa.

Por isso o papel de uma patrimonialização institucional é a superação da anedota, de modo a permitir a comunidade relacionar-se com objetos, antes testemunhos obsoletos da evolução tecnológica e científica, bastante específicos. Todos esses objetos foram condenados, pois foram ultrapassados por novos modos de trabalho e dispositivos valorados como melhores e mais eficazes. Neste caso, se utilizarmos a escala de Aloïs Riegl, o valor do que é novo parece ter de ser exclusivamente superior a tudo que o precede. Dessa forma, a destruição e a reciclagem constituem o primeiro destino de objetos científicos e técnicos obsoletos. A obsolescência de tais objetos não pode se tornar um item social ou culturalmente nostálgico social ou cultural – exceto marginalmente, para o caso de alguns especialistas de procedimentos antigos e sob formas senão sempre paradoxais ou irônicas, ao menos superficialmente sofisticadas.

Certamente, no caso de determinados cientistas, a conservação desses dispositivos e, sobretudo, seu uso eventual ou ocasional poderiam permitir a reaprendizagem de habilidades esquecidas e, portanto, sempre

8. www.patstec.fr/

9. Catherine Cuenca, “La sauvegarde du patrimoine scientifique et technique contemporain”, In: *Que reste-t-il du présent? Collecter le Contemporain dans les musées de Société*, Bodeaux, Editions Le Festin, 2013, pp. 256-263.

prolíficas no cenário da vida laboratorial atual e futura. Algumas pessoas não gostam do caráter mais elaborado de algumas de suas novas ferramentas, que apresentam uma construção teórica que já está integrada à medida. Contudo, à exceção dos artistas, o uso de uma instrumentação antiga é uma excentricidade – da mesma forma que o uso nostálgico de ferramentas ultrapassadas por um profissional é uma vaidade sem grande importância coletiva se não estiver dentro do cenário de uma dramatização.

O novo patrimônio da ciência obsoleta

Durante a primeira modernidade científica, os dispositivos antigos de várias gerações podiam ser utilizados para usos pedagógicos ou mercantis: entre esses estão as máquinas de vácuo, os dispositivos elétricos ou o planetário *físico* ou de demonstração cujas telas de Joseph Wright of Derby nos legaram um testemunho. Porém, atualmente, os dispositivos de ontem são muito sofisticados para serem usados dessa forma em um processo de mediação científica e tecnológica, que exige dispositivos operados *ad hoc*¹⁰.

Certamente, não é difícil pensar que, no meio de tantos dispositivos com funções obscuras e aparências insignificantes para o profano, podem-se encontrar alguns dignos de uma museografia. Instrumentos ligados à vida de um cientista notável podem ser reunidos, enquanto relíquias, em um museu dedicado às glórias contemporâneas ou

a algum outro aspecto da vida cultural.

Dispositivos e ferramentas podem ser aceitos no Museu Nobel de Estocolmo como fetichização de objetos ligados a um ou outro pesquisador. O museu de ciências tradicional conserva, de fato, materiais de seus grandes vultos – com efeito, esses instrumentos puderam se parecer rapidamente com relíquias, bem antes de sua musealização, assim como foi o caso de Galileu, em Florença. Além disso, o objeto de Galileu tem tido uma carreira notável, sob a forma autêntica e como réplicas, até como seus usos nas representações de *Galilée* de Brecht, no *Piccolo Teatro* de Milão, no passado. Nos dois casos (museu e teatro), os dispositivos valem evidentemente como símbolos do avanço do espírito humano. A proposta museográfica do historiador Raoul Hilberg, que queria colocar uma lata de *zyklon B* sobre um pedestal, como obra-prima representativa do nazismo, no Museu do Holocausto, responde precisamente a esse tipo de destaque nas exposições¹¹. Porém a polêmica de 1995 sobre o local do bombardeiro de Hiroshima, o Enola Gay, exposto no Museu da História do Ar e do Espaço do Smithsonian, demonstrou as ambiguidades da mediação de um objeto tratado, ora em nome do progresso científico e técnico, ora em nome de seus usos históricos¹².

O cuidado de uma interatividade é atualmente constante nos museus de ciência e está ligado à necessidade de preencher um abismo entre a cultura cotidiana e

10. Duas apresentações recentes foram objeto dessa consideração: Bernard Schiele, "Science museums and centres". *Routledge Handbook of Public Communication of Science and Technology* (2014):40, e Serge Chaumier, "Le musée de science: agent de socialisation aux sciences ou acteur de changement? Du musée temple aux sciences citoyennes". *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* 2 (2015):10-22.

11. Raoul Hilberg, *La Politique de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1996.

12. Vera L. Zolberg, "Museums as contested sites of remembrance: the Enola Gay affair." *The Sociological Review* 43, nº 1 (1995): 69-82.

o mundo dos cientistas. Supomos que a interatividade deve desenvolver a capacidade de todos de modo criativo. Por outro lado, ela constitui uma aposta teórica, na reflexão contemporânea, sobre as relações entre humanos e não humanos. Por fim, ela realça-se sobre o corpo do visitante no momento em que o corpo do cientista tem se afastado da experiência, momento este registrado por meio de diversas próteses¹³. O resultado de tais investimentos tem sido o de produzir dispositivos orientados a diversos destinos, que, algumas vezes, operam ao contrário de seus pressupostos democráticos, uma fascinação prejudicial com um reflexo sobre as coleções, como sublinha Andrew Barry.

Porém a exposição dos aparelhos é em vão se não for realizada concomitantemente à conservação dos dispositivos, ou seja, se não houver a sua recuperação orientada para o público e, se for o caso para os atores, o conjunto de modalidades que governam sua utilização. Afinal, os dispositivos, aparelhos e outros materiais dos laboratórios das últimas gerações não foram vistos, tais como as experiências e descobertas para as quais eles serviram. Isso foi constatado no Palácio da Descoberta na Exposição Internacional de 1937. Jean Perrin e Paul Langevin queriam proporcionar “uma exposição vívida, onde seriam reproduzidas, de modo espetacular e com os recursos mais modernos, as descobertas fundamentais que ampliaram nosso conhecimento e asseguraram nossa influência sobre a matéria, ou aumentaram

nossa segurança fisiológica”¹⁴, ao contrário dos museus que apresentavam “objetos de grande valor, aparelhos e dioramas que ilustram e identificam a história das grandes descobertas”¹⁵.

Portanto, a experiência da espetacularização é uma tentação. Pode-se aplicar a noção da sala histórica (ou *period room*) a conjuntos que conservam instrumentos e/ou ferramentas de laboratórios. Imaginamos o que um cenógrafo poderia extrair de uma instalação de máquina de escrever (para uma peça de Michel Vinaver!), de um posto de controle de uma central nuclear ou de um laboratório biológico. Por fim, em certos casos, os museus de tecnologia ou ciência podem sacrificar reconstituições de época – *re-enactments* – mais ou menos singulares, ao produzir operações técnicas ou de experiências configuradas em modalidades ultrapassadas, convocando cirurgiões aposentados para atuarem ao redor de mesas cirúrgicas ultrapassadas ou pilotos para atuarem em painéis de instrumentos desatualizados. Ou também podemos fazer isso na apresentação de unidades ecológicas, características da “museologia analógica” (Raymond Montpetit) e do intercâmbio sintagmático. Isso é o inverso da constituição paradigmática de séries e de variantes tecnológicas e geográficas (em função de fabricantes de materiais ou de particularidades de uso nas indústrias e nos laboratórios de um dado lugar) que a Mission Patstec desenha por meio de seus diferentes depósitos e da criação de um banco de dados.

13. Essas três reflexões organizam o capítulo de Andrew Barry: “Om interactivity. Consumers, citizens and culture”, in Sharon Macdonald ed. *The Politics of Display: Museums, science, culture*, London – New York, Routledge, 1998, dedicado principalmente à la Cité des sciences et de l’industrie de La Villette.

14. Ver A.J. Rose, “*Les musées au service de l’éducation. Le Palais de la Découverte. Conception moderne d’une éducation scientifique pour tous*”, 1980.

15. A.J. Rose, op. cit.

Ao contrário dessas valorizações respeitadas da “ressonância” do objeto, resta a apresentação em uma perspectiva eventual, como uma maravilha: uma tentativa que realça o desvio e consiste em uma variante um pouco heterodoxa, mas que hoje está relativamente banalizada com a multiplicação de muitas coleções de curiosidades¹⁶. Por isso os museus de tecnologia e ciência, tal como os de ciências naturais, montam cada vez mais exposições dedicadas à estética ou à apropriação indevida das peças. O prazer da mudança de cenário ou da desorientação, e até de uma fascinação verdadeira, parece, então, preponderar sobre o (re)conhecimento dos contextos e dos significados primários dos objetos. O Museu de Artes e Ofícios tem, assim, se sobreposto à arte contemporânea, mobilizando objetos de cientistas ou tecnológicos, ora a capricho da inspiração de um artista convidado¹⁷, ora para evocar (como a suíte de Lautréamont, de 1869) a “beleza como (...) o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

OS PODERES DO MUSEU DE ARTE

Se os objetos científicos colocam a questão dos interesses e das mediações ao patrimônio de uma maneira nova e, muitas vezes, inesperada, os museus de arte contemporânea têm de fazê-lo frente a uma

crítica institucional que era parte integrante de seus mundos.

Após uma crise de confiança com relação a isso, que assumiu diversas formas, de acordo com países e instituições, esses estabelecimentos entenderam mais uma vez, no fim do século XX, que suas coleções tinham alimentado continuamente a “criação” e que continuavam a fazê-lo. Exposições como *Museum as Muse* foram igualmente afirmações da responsabilidade do museu pela arte atual¹⁸. Simultaneamente, dentro da história da arte, a “maneira de ver”¹⁹ particular do museu tem sido objeto de um reconhecimento amplamente reafirmado, realizada enquanto fundadora da disciplina.

Tais proposições podem ser consideradas como uma das respostas às descobertas feitas pelos próprios artistas, a partir da década de 1970, acerca dos poderes do museu²⁰. Em seu artigo fundamental “Função do Museu”, Daniel Buren reconheceu um papel triplo para a instituição: estético, econômico e místico (“o museu/galeria confere imediatamente o *status* de “arte” a tudo que se expõe com credibilidade (...) O museu (galeria) é o corpo místico da arte”)²¹. No caso de outros autores, a história do museu é a de um controle social: trata-se de uma aparência de prisão, sugerida por Krzysztof Wodiczko, quando este faz considerações

16. Stephen Greenblatt, “Resonance and wonder.” *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* (1990): 11-34.

17. *Mécanhumainimal – Enki Bilal No Museu de artes e ofícios* – exposição de 4 de junho de 2013 em 5 de janeiro de 2014; Michael D. Picone, “Comic Art in Museums and Museums in Comic Art.” *European Comic Art* 6, nº 2 (2013): 40-68.

18. *The museum as muse, artists reflect*, MoMA, 1999.

19. Svetlana Alpers, ‘Ways of Seeing’, in Ivan Karp and Steven D. Levine, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1991, pp. 25-32.

20. *Museums by Artists*, ed. AA Bronson and Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983.

21 “Fonction du Musée”, (New York, oct. 1970), in cat. *Function of the Museum*, Oxford: Museum of Modern Art, mars 1973, reimpresso em Daniel Buren, *Les Écrits, (1965-1990)*, tome I: 1965-1976, pp. 169-173.



Museu de Arte Sacra-BA
Acervo: Iphan/
Nelson Kon.

sobre os museus, observando a grande escala das imagens que se transformam em monumentos de agressão ou repressão²².

Para Douglas Crimp²³, a crítica da colocação do helicóptero Bell D47 no MoMA, um objeto de *design*, mas também uma ferramenta de guerra usada contra guerrilhas na América Latina, iniciou, a partir de então, um registro bem conhecido de protestos, um princípio de várias intervenções artísticas. Estes podem se apoiar na natureza das peças expostas ou, ainda, se apoderar do dispositivo do museu como tal. A denúncia acerca da ligação dos museus com os poderes políticos, industriais, financeiros, e até militares-industriais, tomou depois a aparência de lugar-comum²⁴. A crítica institucional²⁵ quis, de fato, pensar o museu dentro do que os sociólogos da arte (junto com Howard Becker) chamam de “mundos da arte”, e que compreendem, junto com o mercado, o colecionismo e o espaço público da crítica²⁶. Nesse cenário, o catálogo de exposição se torna o objeto por excelência dos estudos críticos por parte dos semiólogos, historiadores da arte ou filósofos, e, ainda, no caso de Louis Marin, a partir de um exemplo

de Bordéus²⁷, ou, no caso de Kwame Anthony Appiah, diante das considerações de David Rockefeller sobre arte africana²⁸.

OS USOS DA CONSERVAÇÃO

O trabalho de naturalização da experiência do museu nos últimos séculos tem levado a um triunfo da visualidade e das tendências que lhe são associadas – é isso que Jonathan Crary tem chamado de diferentes imperativos de controle de si próprio e da retenção social, da atenção, do silêncio e da imobilidade, que quase não eram despertados nos primeiros estabelecimentos e são manifestados pelo ideal da conversação²⁹. Encontramos uma ilustração notável no caso de Marcel Proust, em que a celebração do museu passa por uma negação de sua materialidade: uma “sala de museu [...] simboliza (...) por sua nudez e seu despojamento de todas as particularidades, os espaços internos onde o artista se abstrai para criar”. Como observa Antoine Compagnon, o propósito, que parece se referir ao triunfo do cubo branco descrito por Brian O’Doherty em meados dos anos 1970, quase não tem relação com “as paredes dos museus com que Proust estava familiarizado” ou com “as telas que eram apresentadas nos salões artificiais”³⁰.

22. Assim como no Museu Whitney, em 1989 “Image World: Art and Media Culture”.

23. Douglas Crimp, *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

24. O movimento dos indignados de Wall Street, de 20 de outubro de 2011, criou, junto com o artista Noah Fischer, um movimento Occupy Museums! para combater “a intensa comercialização e cooptação da arte”.

25. Benjamin Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art 1962-1969)”, *L’art conceptuel: une perspective*, edited by C. Gintz. Paris: Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 41-54. Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,” in John C. Welchman, ed., *Institutional Critique and After*, Zurich: JPR/Ringier, 2006, pp. 123-136.

26. Howard S. Becker, *Les mondes de l’art*. Paris, Flammarion, 1988.

27. “La célébration des œuvres d’art: notes de travail sur un catalogue d’exposition”, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 1975, n° 5-6: La critique du discours lettré, pp. 50-65.

28. Kwame Anthony Appiah, “Is the Post- in Postmodernism the Post - in Postcolonial?”, *Critical Inquiry*, 17:2 (1991:Winter) p. 336.

29. Jonathan Crary, “Géricault, the panorama, and sites of reality in the early nineteenth Century”. *Grey Room* Fall 2002, N° 9, pp. 5-25.

30. Antoine Compagnon “Proust au musée”, *Marcel Proust, l’écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard-BnF, RMN, 1999, p. 71.

Pelo contrário, a materialidade da instituição se tornou evidente depois de algumas décadas: *La Jeunesse des musées* (A Juventude dos Museus), em Orsay, expôs pouco tempo depois esses museus como que tornados por estrangeiros, povoados por bancos repletos de pelos e vitrines obscuras, enquanto a moda das coleções de curiosidades começava a tornar essa acumulação uma referência obrigatória da museografia³¹. Uma preocupação semelhante quanto aos dispositivos materiais dos museus antigos está ligada a debates arquitetônicos atuais e à atualidade das construções e instalações³², mas sobretudo com o cuidado de afirmar ou revisar as práticas de exposição de arte contemporânea³³. Além disso, para certos profissionais, o museu deverá, nos próximos anos, conservar e expor certo número de novos fatos artísticos, “do teatro verbal de instalação ou teoria até práticas parateatrais de artista-historiador”³⁴.

Os novos museus, tal como o museu consagrado a Magritte, em Bruxelas, reúnem um material real – comprovado com *marchands* ou colecionadores, com planilhas contábeis e excertos de imprensa, que vão bem além das coleções mais características do culto a si mesmo e das lembranças familiares que alimentam as exposições, tais como as *Hammershoiana* expostas em um museu

31. *La jeunesse des musées: les musées de France au XIXe siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

32. Victoria Newhouse, *Art and the Power of Placement*, Monacelli Press, 2005; Judith Rugg, Michèle Sedgwick ed. *Issues in curating contemporary art and performance*, Bristol: Intellect Books, 2007.

33. Ariane Lemieux, “Les collections permanentes du Louvre et l’exposition de l’art contemporain.” *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d’Objets d’Art*. Nº 9, 2014.

34. Matthew Jesse Jackson, “Para-performative Practices and Late Modernism: on contemporary art and the museum” *Museum*, Nº 235 (Vol. 59, Nº 3, 2007).

de Copenhague³⁵. Além disso, a revisão documental mais notória trazia uma confusão provinda dos sistemas de informação ligados a novas tecnologias e pelo uso dos museus como fontes para interrogar, *in situ* ou não. A coleta de dados diz respeito não apenas às obras expostas ou conservadas, mas também ao conhecimento de seus contextos históricos e à sucessão de suas interpretações. Ela impõe mais que uma simples atualização dos conhecimentos elaborados ou difundidos pelos museus: ela usa sua legitimidade científica e até política. A nova ambição de um atlas de obras dos estabelecimentos deixa, no final, as antigas classificações ultrapassadas para o benefício de um cenário global a partir das coleções reexaminadas, virtualmente completas ou reconfiguradas. No contexto desse patrimônio generalizado, desenha-se uma memória cultural coletiva e também artificial, que propicia formas de comercialização.

Fica claro que o ponto de apoio das classificações de museu é, a partir de então, o acompanhamento das reconfigurações da geografia da história da arte³⁶. O surgimento recente de uma categoria de “museu universal” – expressão nova e polêmica, que defende um ideal de cosmopolitismo e se opõe aos museus de identidade – combate assim as reivindicações de restituições pós-coloniais ou, ainda, de processos de

35. *Hammershoiana: Drawings, photographs and other memories*: cette exposition de memorabilia de l’artiste, tels que la mère de Vilhelm Hammershøi (1864-1916), les avait, pour l’essentiel, collectionnés, est destinée, de manière remarquable, à célébrer le centenaire de Den Hirschsprungske Samling, 2011.

36. Robert S. Nelson, “The Map of Art History”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, Nº. 1 (Mar., 1997), pp. 28-40.

reconhecimento de múltiplas implicações³⁷. Ela recusa superficialmente a invenção das artes – e dos patrimônios – autóctones, ligadas ao reconhecimento de especificidades culturais e processos políticos. Porém, na verdade, as ligações entre os museus e os poderes nesse novo cenário “global” ressaltam “uma etnografia da produção e do movimento dos objetos”, dentro de um “comércio” cultural inédito nessa escala e dentro desta “forma”³⁸. Nesse sentido, as configurações locais de apresentação de obras (se fossem mundializadas) permanecem determinantes.

O museu de arte, que quase não tem proposto ou conhecido outras classificações além do sistema de escolas elaborado entre o final do século XVIII e o início do século XIX, tem visto surgir outros modelos na segunda metade do século XX³⁹, cuja proposta temática de Nicolas Serota para a Tate Modern constitui uma ilustração. Tal reinvenção do modo do século passado, ou do que se chama de “coleção de curiosidades”, também tem servido como classificações alternativas⁴⁰. Ao ligarem-se às tradições “históricas”, certos museus de arte têm pretendido demonstrar os erros cometidos

– ao se perguntarem sobre a reputação injustificada de uma obra ou assumindo escândalos do passado⁴¹, a propósito, assim como os falsos Vermeer e o verdadeiro Van Meegeren⁴². Quando o museu começa a manifestar sua responsabilidade artística, escolhe a partir de agora a forma de se dirigir diretamente ao público.

O museu Boijmans, de Roterdã, consagrou uma sala às telas “rejeitadas” da coleção permanente, que explica as razões que fizeram com que fossem descartadas. Aprendemos que uma coleção permanente deve excluir telas por razões de espaço ou de qualidade tanto material quanto artística ou, ainda, devido a conveniências para com a sua amarração e suspensão. Porém, além das opiniões de um especialista, há o gosto do conservador, que assume sozinho sua escolha de exposição. Um dos aspectos problemáticos nessa ocorrência é que ele se parece com um colecionador particular, por meio de uma série de negativas e identificações paradoxais. Em uma sala do museu, a 27, lemos, de fato, com relação a uma seleção de obras “pequenas, íntimas e modestas” de Redon, Vuillard ou Ensor, doadas por colecionadores, este panegírico paradoxal: “Aqueles que usam fundos públicos para comprar em nome de uma instituição tendem a comprar de maneira diferente (dos colecionadores). Querem com frequência saber previamente por que uma obra deverá ser comprada e se incomodam com a política seguida pelo estabelecimento. As autoridades adoram

37. “Déclaration sur l’importance et la valeur des musées universels”, décembre 2002 *Les Nouvelles de l’Icom*, 1, 2004, p. 4.

38. Fred Myers explicou as apostas a serem percebidas na exposição do MAAO de arte australiana em 1993 (*La Peinture des aborigènes d’Australie*) (A Pintura dos Aborígenes da Austrália) – no contexto de outros museus, franceses e estrangeiros: “o recente destaque colocado na apropriação e nas representações primitivas não é suficiente para entender o que acontece quando tais objetos circulam (...), como são produzidos, influenciados e citados nos dispositivos institucionais concretos, que possuem histórias distintas, mas objetivos e estruturas próprios.” (“Uncertain regard: an exhibition of aboriginal art in France”, *Ethnos*, vol. 63:1, 1998, pp. 7-47).

39. Ver Christine Peltre et Philippe Lorentz éd. *La notion d’école*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

40. “Assim, lembramos constantemente ao visitante que vemos o passado através da moldura do presente”, Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 1996, p. 5.

41. Mark Jones, *Fake?: the art of deception*, London, The British Museum Press, 1990.

42. Friso Lammertse et alii, *Van Meegeren’s Vermeers. The Connoisseur’s Eye and the Forger’s Art*, Museum Boijmans, 2011.

relatórios, o colecionador ama a arte”. Essas afirmações, de um aparente senso comum, são evidentemente ideológicas: não será difícil comparar a semelhança do heroísmo ideal do colecionador e do investimento museográfico público, entre outras semelhanças.

Porém o estabelecimento da narrativa dos poderes do museu nas paredes responde, de certo modo, à generalização da reprodutibilidade técnica das obras, que tem transformado a visita ao museu, que pode se desenvolver a partir de então no interior das salas dispostas em rede, cheias de informações que alimentam canais heteróclitos. Como o historiador da cultura americana Neil Harris tem comentado, a partir de agora, cada experiência deve ser renegociada constantemente em termos de significado e valor, levando a uma “necessidade de reconstrução fenomenológica de cada aspecto do saber no museu”⁴³.

AS ATENÇÕES DO PÚBLICO

Os museus têm colocado os interesses do público em primeiro plano nas últimas décadas. Contrariamente aos modos de acesso regulados ao conhecimento especializado, sempre exigentes, ou mesmo intimidatórios, a possibilidade de uma visita ao museu, livre de todo constrangimento devido à falta de aprendizado, tem parecido ser o novo ideal. Entre outros elementos, o sucesso de livrarias de David Finn, lançado em 1985, com o título *How to visit a museum*,

43. Neil Harris, ‘Polling for Opinions’, *Museums News*, 69, 5, 1990, pp. 48-53. Ver também Julia D. Harrison, “Ideas of Museums in the 1990s”, *Museum Management and Curatorship* (1993), 13, pp. 160-176.

afirmava assim: “Não existe maneira boa ou ruim de visitar um museu” e “a regra mais importante que você deve ter em mente quando passa pela porta consiste em seguir seu próprio instinto”⁴⁴. Se essa fórmula não vale necessariamente para todos os museus, ela aparece como a base de várias recomendações e está absolutamente de acordo com a quantidade de afirmações do mesmo nível com relação a práticas culturais. Não evocaremos aqui os “direitos de leitor” listados ao mesmo tempo pelo romancista Daniel Pennac, que deseja permitir uma leitura prazerosa, e também tão casual quanto possível, em nome do verdadeiro amor pela literatura e da recusa de constrangimentos escolares.

Alguns dos debates recentes evocam uma identificação dos interiores dos museus com o espaço público, no qual galerias de exposição ocupam ruas – o que se observa desde o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Estrasburgo até o Tate Modern – para o grande desgosto dos que defendem o fechamento dos espaços de contemplação e criticam a abertura das portas de vidro para o percurso de escultura do Louvre. Em todos esses casos, a promoção de um museu concebido como lugar de deambulação urbana queria acabar com a limitação tradicional à arte e ao conhecimento. As intenções nos estabelecimentos buscaram o convite aos seus visitantes por meio de práticas de apropriação e caça ilegal. No lugar da autoridade exclusiva do conservador

44. David Finn, *How to visit a museum*, New York, 1985, pp. 10-11, citado por Donald Preziosi, “Palpable and Mute as a Globed Fruit: Art and/as Embodiment”, *Tate Papers*, 15, 1, abril de 2011.

sobre as coleções, surgiu, mais ou menos timidamente, um reconhecimento das experiências do visitante – evidente quando “objetos de família” se tornam objetos de museu no Museu de Etnologia, como escreveu recentemente Chantal Georgel, porém, a partir de agora, ampliado para muitas coleções⁴⁵. Assim, o museu se torna algumas vezes um teatro de lembranças e saberes dos visitantes.

Em certos casos, principalmente, trata-se de um museu em que se simula a discussão pública da memória e da história, de suas apostas e seus méritos respectivos nos debates cívicos e políticos. Nos museus do holocausto, do terror ou de genocídios, o passado é conjugado ao presente dentro do ritmo de exposições comemorativas. Sarah Gensburger e Marie-Claire Lavabre são interrogadas, junto a outras pessoas, sobre “o fato de se imputar uma eficácia à memória, à evocação do passado ou, mais ainda, a uma narrativa histórica”, entre a instrumentação e a instrumentalização. O desafio consiste em “compreender essa crença na capacidade da memória em atuar nas representações coletivas e nas ligações constituídas em um contexto paradoxal, não obstante ainda permeado por uma razão ritualizada; a afirmação de uma crise das afiliações, das representações coletivas e da centralidade das instituições”⁴⁶.

É assim que, em outros locais, de fato, o ângulo crítico sobre as coleções esquecidas

passa por uma apropriação singular do conhecimento e da *expertise* desviados. Assim o *Le Monde* pôde saudar, em 1989, a apresentação de uma relíquia no museu de Caen – era o sapato perdido por Maria Antonieta quando subiu no cadafalso, tendo sido comprado pelo conde de Guernon-Ranville, ministro de Charles X. Presenciamos a apresentação de um objeto em três locais de descanso, segundo os diferentes momentos do processo, sob a forma de um culto fetichista, ao qual os visitantes foram levados, de fato, a transformar em zombaria.

Mais geralmente, uma geração de artistas (de Warhol a Fred Wilson) tem começado a explorar as reservas dos museus ao atualizar certas peças e testemunhar passados difíceis ou contestáveis. Esse é especialmente o caso de Hans Haacke, quando, depois de atacar a biografia cultural de objetos, descobriu a sucessão de proprietários da *Botte d'asperges* de Manet, por meio de uma instalação, *Project 74*, concebida para o Museu Wallraf-Richartz, que fora finalmente exposta em uma galeria



45. Chantal Martinet, “Objets de famille/Objets de musée: Ethnologie ou muséologie?,” *Etnologia francesa* (1982): 61-72.

46. “Un point de vue sur la controverse”, Jean-Pierre Babelon et alii, *Quel musée d'histoire pour la France?* Armand Colin, 2011, pp. 85-94, p. 92; “Entre devoir de mémoire et abus de mémoire: la sociologie de la mémoire comme tierce position”, Bertrand Muller éd. *Histoire, mémoire et épistémologie. A propos de Paul Ricoeur*, Lausanne, Payot, 2005, pp. 76-105.

de Colônia⁴⁷. A questão da propriedade das obras, antigas e modernas, é particularmente central nessa perspectiva. Ela liga os destinos anteriores a expectativas depositadas em novos locais. Trata-se de um conhecimento acerca não só das transferências e espoliações, mas também das devoluções e, enfim, de horizontes inéditos com os quais os dispositivos contribuíram.

Certas iniciativas dos museus, como os do Vaticano, que, depois do verão de 2012, colocaram dois sacerdotes no interior de seus espaços para satisfazer as demandas eventuais dos visitantes, de modo a assegurar a pastoral⁴⁸, parecem escolher, no sentido oposto, uma tradição da destinação das obras em vez daquela da lógica do museu, que é, contudo, estrangeira. A situação pós-colonial impõe, paralelamente, e de modo um pouco geral, a constatação de que muitos objetos são tornados como impróprios nos museus. Portanto, é possível pensar que a contestação dos museus se dará cada vez mais em nome das culturas dos visitantes – das novas culturas da visita, ou então de perspectivas do “nativo”⁴⁹.

47. Hans Haacke, *Framing and Being Framed: 7 Works 1970-75*, New York, New York University, 1975, pp. 9-10.

48. “Com os museus constituindo um elemento dentro das instituições culturais do Vaticano e sendo um tipo de espelho refletindo o interesse dos papas pela mais alta expressão da arte das diferentes épocas, parece ser útil sublinhar que também podem ser um instrumento de difusão das Boas Novas. Em uma instituição que recebe todo o mundo, qualquer que seja a religião ou a origem dos visitantes, o importante para todos está frequentemente em uma obra de arte que indica para o que somos chamados. A presença de sacerdotes nesse contexto pode enriquecer essa abordagem.” Citação do Vaticano de 26 de julho de 2012. *VA. The Vatican Today*, <http://www.news.va/fr/news/musees-du-vatican>

49. Susan Sleeper-Smith, ed. *Contesting Knowledge: Museums and Indigenous Perspectives*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.

A MUTAÇÃO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

A assinatura da Convenção da Unesco⁵⁰ sobre o patrimônio cultural imaterial pela França, em 2006, marcou uma mudança na relação nacional com objetos do patrimônio. Ela coincidiu com a abertura do museu do Cais Branly, dedicado às “culturas do mundo”, cujo movimento arquitetônico leva a crer que seu responsável (Jean Nouvel) também reivindicava uma sensibilidade inédita ao imaterial. Daniel Fabre, grande testemunha da etnologia francesa, comenta então que “pela primeira vez, uma inflexão significativa na instituição da cultura não se refere à experiência histórica e à jurisprudência ocidental, particularmente a francesa”. De fato, “em nenhum momento de sua história a nação francesa não é reconhecida – quer dizer, não está encarnada – em seus saberes orais, bem como não deixa jamais de ser reconhecida em seus museus de etnografia nacional”. Para Jean Guibal, o autor de um dos textos sobre o futuro do Museu das Artes e Tradições Populares, trata-se do fim de um monopólio de seus bens culturais “maiores” (entenda-se: artísticos e monumentais), que é designado pela história da arte ocidental e pelo reconhecimento da diversidade das culturas humanas⁵¹.

50. A proteção do patrimônio cultural imaterial, formulada pela Unesco em sua Convenção de 2003, foi adotada por uma lei em 5 de julho de 2006 (Lei n° 2006-791), acarretando sua aprovação pela França; e houve o decreto *ad hoc* no 2006-1402, datado de 17 de novembro de 2006.

51. Jean Guibal, “La diversité des cultures au Musée dauphinois de Grenoble”, Emilia Vaillant et Germain Viatte (dir.). *Le musée et les cultures du monde*, Paris: École nationale du patrimoine, 1999, pp. 257-259 ; e “Patrimoines, diversité culturelle et dynamique territoriale”, *L’Observatoire*, Observatoire des politiques culturelles, n° 29, Grenoble, 2006.

Esses dois atores do patrimônio etnológico francês enxergam assim a ratificação de “uma decisão que rompe com dois séculos de hierarquização estética dos bens culturais”.

De fato, a definição do patrimônio francês permanece em grande parte dominada pelos interesses tradicionais. Ela é mais estrita do que aquela imaginada pelo Conselho da Europa, a propósito da herança cultural europeia, “constituída por criações da natureza e do homem, por riquezas materiais, mas também por valores morais e religiosos, por convicções e conhecimentos, por temores e esperanças e por visões de mundo e modos de vida, cuja diversidade é a origem da riqueza da cultura comum sobre a qual se funda a construção europeia”. Para os juristas franceses, certas atividades ou práticas, tais como os costumes, as tradições e as habilidades, não têm “necessidade de um enquadramento jurídico para poder se manifestar. Nesse sentido, o patrimônio no aspecto jurídico não cobre mais que um subgrupo do patrimônio no aspecto amplo. O legislador seleciona certo número de elementos para organizar seu regime de proteção. A direita francesa está hoje concentrada na proteção dos elementos materiais do patrimônio, em uma abordagem bem mais restritiva”⁵². As críticas endereçadas ao Museu do Cais Branly revelam uma situação marcada continuamente pelo “culto exclusivo do objeto tridimensional, desprezando todas as outras expressões de culturas” e pela “ausência das comunidades

criadoras dos bens expostos na própria concepção do museu.”⁵³

Contudo, além do projeto presidencial do Museu do Cais Branly, a construção pluridisciplinar do Museu das Confluências de Lyon⁵⁴, a construção do Museu de Artes e Civilizações Mediterrâneas em Marselha assim como a reorganização do Museu do Homem⁵⁵ têm marcado a década de 2010⁵⁶. O fenômeno merece ser notado, pois a divulgação da etnografia francesa vulgarizada por meio de certas narrativas de sucesso nos anos 1970-1980, ligadas à nostalgia de um mundo perdido⁵⁷, não resultou em uma renovação das exposições ou museus.

Muito pelo contrário, Jean Jamin notou, em 1991, que “*museus, coleções e objetos quase não parecem interessar à antropologia. Por causa de uma deserção tanto física quanto intelectual*

53. A segunda reprimenda é desenvolvida particularmente em Sally Price, *Paris primitive. Jacques Chinac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, capítulo 5, “*An anti-palace on the Seine*”, que enxerga um dispositivo de purificação de eventuais comunitarismos no museu, em nome do princípio da laicidade. O texto de Daniel Fabre (“O patrimônio cultural imaterial. Notas sobre a conjuntura francesa”) acompanha a apresentação do relato do estudo de Gaetano Ciarcia, *O prejuízo permanente. Relatório de um estudo sobre a noção de “patrimônio imaterial”*, Ministério da Cultura e Comunicação, 2006.

54. A apresentação do projeto no *site* na *internet* evoca: “sete exposições de declínio, por exemplo: conflitos e exclusões, diversidade cultural e mestiçagem, biodiversidade e todas as questões ligadas ao domínio do moderno”. Michel Côté, seu diretor, publicou, durante o ano de 2008, uma série de trabalhos sobre a aposta do projeto (*A paixão da coleção: as origens do Museu das Confluências, séculos XVII-XIX*, maio; *Práticas de exposição e mediação e atividades culturais*, setembro; *Coleções, política e práticas*, dezembro; todos editados pelo Departamento do Rhône).

55. Isso após um primeiro relatório de Jean-Pierre Mohen, *O Novo Museu do Homem*, Paris, Odile Jacob-Muséum nacional de história natural, 2004. Sobre sua história Claude Blanckaert, éd. *Le Musée de l'Homme. Histoire d'un musée laboratoire*, Paris, Musée de l'Homme, 2015.

56. Em 16 de fevereiro de 2009, a Ministra da Cultura divulgou um relatório sobre os “diferentes sítios prováveis de acolher o futuro Museu da História da França”, entre os quais Fontainebleau, Mansão de Soubise, Invalides, Versalhes e Vincennes. Com relação a esse fenômeno paralelo da museologia francesa, eu me permito reenviar a D. Poulot a referência “Gloires et opprobres politiques au musée”, *Sociétés & Représentations*, n° 26, nov. 2008, pp. 197-217.

57. Assinala Philippe Joutard em *Ces voix qui nous viennent du passé*, Hachette, 1983.

52. Marie Cornu, *Droit des biens culturels et des archives*, *Legamedia*, novembro de 2003.



Ladrilho hidráulico de Belém
Acervo: Iphan.



por parte da comunidade profissional, estes foram quase abandonados ou reduzidos a uma função comemorativa⁵⁸. O comentário, por mais que valorize a evolução geral da etnologia, é particularmente pertinente no caso francês, em que as etnologias do pós-guerra foram paralisadas devido à lembrança de Vichy. Os sucessivos colóquios ligados à crise do Museu das Artes e Tradições Populares durante a década de 1990 oscilaram regularmente entre o retorno enraivecido de certas lembranças e a seleção do patrimônio após um inventário. Por fim, as exposições retrospectivas mostradas no interior de diversos estabelecimentos se parecem com homenagens devotadas aos fundadores da etnologia francesa, respeitando uma liberdade às vezes suavizante. Nesse contexto, não deixa de ser interessante que uma evolução aparentemente terminológica – de que o patrimônio imaterial substituiu o patrimônio etnológico – consiste em uma mudança dentro do âmbito disciplinar e político⁵⁹.

A ENERGIA DO PRIMITIVO E A POLÍTICA FOLCLORISTA

Em longo prazo, a tentativa da etnologia parece se confundir com a busca por objetos, em número sempre crescente, suscetíveis de também se tornarem materiais de exposição. Daniel Fabre evocou, em seu propósito, um “paradigma dos últimos”: o etnólogo seria “o último a poder dizer: *tal prática, tal crença, tal objeto ou tal conhecimento existiu; tal palavra*

foi proferida... nenhum daqueles arquivos oficiais conservará vestígios. [...] Do ponto de vista do conhecimento, a justificativa é sempre a mesma: deve-se empenhar em *coletar na fonte*, com esta talvez se tornando a *fonte* para os pesquisadores do futuro (...). Porém essa opção unânime causa uma seleção tácita e insidiosa dos sujeitos de estudo: nós penderemos preferencialmente para uma etnografia de obras, conferindo a esse último termo seu sentido mais amplo. Os objetos da vida cotidiana, os saberes, as ferramentas e os produtos de trabalho, os *habitats* e lugares, as artes *populares*, a música e a literatura oral... são sempre os primeiros eleitos e, por isso, sua descrição externa, sua numeração e, portanto, sua capitalização patrimonial são imediatamente concebíveis⁶⁰”. Entretanto, esse paradigma tem ele próprio uma história, e os “últimos” puderam conhecer certas épocas de ressurreições.

Como demonstrou David L. Hoyt, “ao contrário da imagem de relíquias ou fósseis de uma cultura desaparecida, cultivada pelos estudos das últimas décadas do século XIX, os etnógrafos do século XX têm seus objetos vivos. Eles não têm mais necessidade de restaurar a vida nas coleções⁶¹”. A afirmação de um sujeito vivo se opera no reconhecimento de um “primitivo” sempre ativo, atuante no presente, e não no passado. Não se trata mais de coletar restos de uma cultura desaparecida ou dos últimos exemplos de tal costume ou prática: abandonamos

58. Jean Jamin, “Les musées d’anthropologie sont-ils dépassés?”, *Le futur antérieur des musées*, Ed. du Renard, maio de 1991, p. 113.

59. Gérard Derèze demonstrou isso para o francófono belga em “De la culture populaire au patrimoine immatériel”, *Hermès*, 42, 2005, pp. 47-53.

60. Daniel Fabre, “L’ethnologue et ses sources”, *Ternain*, n° 7, Paris, 1986, pp. 3-12; “D’une ethnologie romantique”, Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l’ethnologie*, Presses universitaires de Nancy, 2010.

61. David L. Hoyt, “The Reanimation of the Primitive: Fin-de-Siècle Ethnographic Discourse in Western Europe”, *History of Science*, vol. 39, pp. 331-354.

a perspectiva histórica e positivista para o benefício de uma abordagem sincronizada que coloca um fim na tese das sobrevivências. Uma mudança semelhante de pontos de referência temporais resulta em uma articulação do regionalismo e da etnologia, que se transformam em ferramentas políticas⁶².

No final do século XIX, diversos museus nasceram após a organização de uma sala da França no Museu de Etnografia do Trocadéro, em 1884 (que fechou em 1928). Esses museus eram o *Museu Basco*, de Bayonne, o *Museu Bretão*, de Quimper, ou o *Museon Arlaten*, de Arles, concebido em 1898 por Frédéric Mistral. Em 1904, inaugura-se um *Museu de Dauphine*, em Grenoble, concebido por Hippolyte Müller, destinado para “recriar o pensamento que criou o objeto”. Todavia, a França não conhecia o importante museu ao ar livre, ao contrário dos “*Museus das casas*”, que se multiplicavam no início do século XX nos países escandinavos, na Holanda, na Alemanha e também na Romênia, no Reino Unido e nos Estados Unidos.

Porém os neotradicionalistas do movimento organizado por Charles-Brun colocaram a defesa das diferenças regionais e das especificidades culturais no primeiro plano de suas preocupações⁶³. Eles acusaram os antiquários das gerações anteriores de terem embalsamado a cultura,

que apresentaram um olhar erudito sobre seus objetos de estudo: assim, os pioneiros do folclore, da *Méhusine* ou da *Revue des traditions populaires*, aparecem como cientistas inúteis para a recuperação francesa. Maurice Barrès também condena a salvaguarda das igrejas da França, que assumiram a forma de museus ou pontos culturais, sem, portanto, defenderem similarmente o catolicismo, fato este dado após a separação da Igreja e do Estado em 1905. Este é o nome da *energia* nacional, da força de suas paisagens e dos modos de vida imbuídos nos monumentos, bem como das tradições, que não devem ser conservadas para fins de estudo ou arquivamento, mas sim mobilizadas a fim de alimentar um projeto efetivo. Nada é pior que o embalsamento dos museus ou a restauração segundo os procedimentos científicos como os de Viollet-Le-Duc.

Basta citar Arnold Van Gennep, fundador da etnologia francesa, para compreender a diferença assim declarada: “quem se interessa por folclore, escreve ele, o torna vivo e direto; é isso que queremos, na biologia sociológica, tal como feito na etnografia. É muito bom reunir objetos em uso nas diversas províncias nos museus; mas isso não é mais que um acessório do folclore: é sua parte morta. O que nos interessa é o emprego desses objetos para se tornarem seres realmente vivos, com os costumes sendo realmente vivenciados diante de nossos olhos, com uma pesquisa das condições complexas, sobretudo psíquicas, acerca desses costumes. Ora, a vida social se altera sem parar e, em consequência disso, as investigações folclóricas não podem parar”⁶⁴.

62. David L. Hoyt, “Dialects of modernization in France and Italy, 1865-1900”, in Karen Oslun, *The Study of Language and the Politics of Community in Global Context*, Lexington Books, 2006, p. 85 sq.

63. Jean Charles-Brun, *Le régionalisme*, Paris, 1911. Maurice Barrès, *La grande patrie des églises de France*, Paris, 1913, e seus comentários por Michel Leymarie e Michela Passini em *La grande patrie des églises de France*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

64. Arnold Van Gennep, *La culture moderne*, Paris, Stock, 1924.

Van Gennep rejeitou a condição de se identificar o folclore com a cultura material e sua museografia, colocando em primeiro plano os “mecanismos da produção e da fabricação tecnológica e as condições físicas e sociais subjacentes, cujos objetos não são mais que testemunhas”, como escreveu em 1931.

O programa ao mesmo tempo erudito e político do folclore francês resultou, paralelamente, na instalação do Museu do Homem em 1937, consistindo numa primeira versão do *Museu Nacional de Artes e Tradições Populares* encomendada por Georges-Henri Rivière. O folclorismo estava aí bem presente, mas esses empreendimentos foram todos interrompidos pela guerra. O princípio da legítima “aplicação” da disciplina desapareceu irremediavelmente com o fim de Vichy⁶⁵.

A nova invenção da etnologia francesa após 1945 fez parte de um movimento de retorno à identidade própria, do longínquo ao próximo, que substituiu de alguma forma a antropologia do outro pela antropologia de si mesmo⁶⁶. As causas são complexas, misturando o processo de descolonização, a reconversão da antropologia universitária e, mais tarde, a elaboração de um questionamento público, graças à Missão do Patrimônio Etnológico, que interveio entre a pesquisa e os museus, sem jamais ter

65. Gérard Lenclud, “La question de l’application dans la tradition anthropologique française” in: Jean-François Bare (éd.), *Les applications de l’anthropologie. Un essai de réflexion collective depuis la France*, Paris, Karthala, 1995, pp. 65-84, ici pp. 79-80.

66. Florence Weber, “Politiques du folklore en France 1930-1960”, *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, Paris, Comité d’histoire du ministère de la culture, 2003, pp. 269-300.

analisado plenamente essa relação⁶⁷. Além disso, atualmente, a importação e a tentativa de uso do termo “patrimônio imaterial” são frequentemente interpretadas como uma reconciliação suplementar de dispositivos utilizados primeiramente em terrenos “exóticos”.

UMA MODERNIDADE MILITANTE: OS MUSEUS DA SOCIEDADE

Também foi após a Segunda Guerra Mundial que se constituiu uma verdadeira rede de museus regionais e locais com o modelo imaginado por Georges-Henri Rivière⁶⁸. Assim, o programa do *Museu da Bretanha*, aberto em 1957, em Rennes, pretendia apresentar “o tempo e o espaço ao redor de um território cedido, as ligações do homem e da natureza”. Por sua vez, o Museu Nacional de Artes e Tradições Populares abriu somente mais tarde, entre 1972 e 1975, em um bairro burguês e periférico de Paris – nos limites do Jardin d’Acclimatation –, sob os auspícios do estruturalismo de Claude Lévi-Strauss (pelo menos é o que foi declarado em suas paredes) e do modernismo internacional corbusiano na arquitetura⁶⁹.

A palavra “ecomuseu” apareceu em 1971, o ano da criação do Ministério do Ambiente, no contexto da instalação de parques

67. Ver *Schéma directeur de la recherche en sciences humaines 2005-2008 dans les musées nationaux*, Paris, fevereiro de 2005. Dois trabalhos de caráter parcialmente autobiográfico são úteis nesse aspecto: Martine Segalen, *Vie d’un musée, 1937-2005*, Paris, Stock, 2005, e Jean Cuisenier, *L’héritage de nos pères*, Paris, La Martinière, 2006.

68. Nascido em 1897, fundador do Museu de Artes e Tradições Populares da França, depois diretor do ICOM (*International Council of Museums*, Unesco), de 1948 a 1966.

69. Jean Dubuisson é um grande representante da arquitetura francesa dos Gloriosos Anos 1930. Ver *Jean Dubuisson par lui-même*, Paris, Linteau, 2008.

naturais regionais, vistos como ferramentas de conhecimento do espaço e do “projeto de vida” de uma população⁷⁰. Os primeiros ecomuseus, concebidos em Marquèze, no contorno do Parque Natural Regional de Landes de Gascogne, e, depois, em Ouessant, dentro do Parque Natural Regional da Armórica, servem como referências. Essa geração de ecomuseus é resultado do ativismo de representantes políticos ou líderes apaixonados que encontraram os meios para um reconhecimento coletivo. Os exemplos mais célebres são, então, os ecomuseus da Comunidade Urbana de Creusot Montceau-les-Mines, de Fourmies-Trélon, de Nord-Dauphiné e da cidade nova de Saint-Quentin-en-Yvelines.

Um ecomuseu reúne, em princípio, diferentes lugares no interior de uma região e oferece a seus visitantes os meios para conhecer a história e a geografia locais; ele mostra as ligações estreitas estabelecidas por uma comunidade de habitantes entre o ambiente, os recursos naturais e as técnicas agrícolas, artesanais, manufatureiras ou industriais. Assim, o ecomuseu é definido como o oposto do museu tradicional (“o templo da cultura”) e se assenta sobre um território, sua paisagem e a população. Em 1976, Georges-Henri Rivière precisou esta definição: “É um espelho onde essa população se vê e reconhece, onde ela procura por uma explicação

acerca do território ao qual está fixada, em relação às populações que a precederam, na descontinuidade ou continuidade das gerações. É um espelho que essa população oferece a seus componentes, para se compreenderem melhor, com relação a seu trabalho, seus comportamentos e sua intimidade”⁷¹.

Museu do homem e da natureza, o ecomuseu visa valorizar o restabelecimento do ponto temporal em que o homem apareceu e, depois, a demonstração tanto da sociedade tradicional, quanto da sociedade industrial, resultando finalmente no futuro, em nome de uma “função de informação e análise crítica”. O ecomuseu ideal reivindica a dupla qualidade de ser conservador do patrimônio natural e cultural das populações referidas, bem como de ser o laboratório deste patrimônio, porque é assunto, ao mesmo tempo, de estudos teóricos e práticos, assim como da operacionalização desses estudos. Concretamente, trata-se de um conjunto de museus constituídos em rede, organizados por pessoas com *status* algumas vezes incerto, entre voluntário e profissional.

A maior parte deles é construída com vistas às atividades em vias de desaparecimento, mesmo que isso não seja seu princípio: eles apresentam as ferramentas e técnicas tradicionais e convidam artesãos antigos para dar explicações aos visitantes e até realizar diversas demonstrações⁷². Nesse sentido, eles participam de uma dinâmica do “patrimônio” na sociedade, a qual as pesquisas

70. A primeira definição de ecomuseu, proposta por Georges-Henri Rivière, foi adotada em 1971, na Nona Conferência do Conselho Internacional de Museus, nestes termos: “o ecomuseu é um museu aberto e interdisciplinar, que exhibe o homem no tempo e no espaço, em seu ambiente natural e cultural, convidando toda a população a participar de seu próprio desenvolvimento por intermédio de diversos meios de expressão baseados essencialmente na realidade dos sítios, dos edifícios, dos objetos, das coisas reais mais falantes que as palavras ou que as imagens que invadem nossa vida”.

71. Hugues de Varine, *Nouvelles Muséologies*, Macon, Editions W./M.N.E.S., 1986.

72. Ver o manifesto de *Terrain*, a revista da Missão do Patrimônio etnológico do Ministério da Cultura; Fleury (E.), “Avant-propos”, *Terrain*, nº 11, 1988, pp. 5-7. Um balanço dessa etnologia é fornecido por Martine Segalen (sob a direção de), *L'autre et le semblable*, Paris, Presses du CNRS, 1989.

comandadas simultaneamente pela Missão do Patrimônio sobre as práticas e políticas culturais de identidade podem comprovar.

Durante as últimas décadas, esses estabelecimentos têm passado por reorganizações importantes, tendo alguns deles se tornado museus “verdadeiros” ou contribuído para um desenvolvimento turístico, que não era seu primeiro objetivo. Outros foram fechados. Por fim, muitos dos ecomuseus posteriores nasceram do desejo de conservar os vestígios de uma atividade, tecnológica ou não, ligada à história local. Hugues de Varine, um dos pais dessa nova museologia da década de 1970, e particularmente de Creusot⁷³, oscila, nesse caso, entre a fúria e a amargura em seu diagnóstico das “transformações” acerca dos ecomuseu⁷⁴. Isac Chiva, ao lembrar-se, em 1990, dos vinte anos anteriores, identificou um “retorno ao passado”, “uma aspiração à natureza e, por fim, um reagrupamento sob a bandeira do local”⁷⁵. Alguns anos mais tarde, Christian Bromberger reconheceu que *a década dos anos 1980 conheceu “uma condição prolífica em projetos arrebatados ou mais razoáveis – e que, sem dúvida, proporcionou uma resposta institucional da qual surgiram os conceitos e formas de gerenciamentos do patrimônio etnológico, que ofereceram coordenação, orientação e controle dessa proliferação criativa e errática”*⁷⁶.

73. Hugues De Varine foi diretor do ICOM de 1964 a 1974.

74. Em uma conferência proferida em 15 de outubro de 1993, na Universidade de Utrecht, “*Tomorrow’s Community Museums*”.

75. Isac Chiva, “Le patrimoine ethnologique: l’exemple de la France”, *Encyclopaedia Universalis, Symposium*, Paris 1990, pp. 229-241, ici p. 235.

76. Christian Bromberger, “Ethnologie, patrimoine, identité. Y a-t-il une spécificité de la situation française?” in Daniel Fabre (éd.), *L’Europe Entre Cultures et Nations*. Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, pp. 16-18.

A categoria dos “Museus da Sociedade” foi imaginada no seio da Diretoria dos Museus da França em 1991, de modo que pudesse, para além das disputas tipológicas ou de gerenciamento, reagrupar os museus de etnologia e os museus de artes e tradições populares, os museus técnicos e industriais, os museus de história, os museus de sítio e ar livre, os museus marítimos etc. Esta museografia teria, para além da exposição de objetos e documentos, semelhanças para com os recursos de diversas mediações, atendo-se para uma participação mais ou menos explícita dos habitantes. Esses Museus da Sociedade dedicados ao “espírito de um local” desejam revelar um território e sua paisagem, uma comunidade e seus modos de vida. Eles participam da exaltação do particular ao relembrar voluntariamente o tempo em que as formas valorizadas concordavam essencialmente com os recursos do meio.

Seu crescimento gerou um conflito real no mundo dos museus. O Inspetor-Geral Edouard Pommier atentou-se para isso em 1991, dizendo que se ressentia com um excesso de Museus da Sociedade, e os campeões da museologia etnológica e antropológica responderam⁷⁷. O afrontamento assumiu a proliferação de estabelecimentos desse tipo, depois de uma quarentena durante os anos 1950-1960, até chegar a cerca de 800 no limiar do século XXI⁷⁸. Atualmente, as coleções da

77. Edouard Pommier, “Prolifération du musée” [Proliferação do museu], in *Le Débat* [O Debate] n° 65 maio-agosto de 1991, pp. 144-149. O tema se tornou comum mais tarde, assim sob a forma de uma deploração do abuso de centros de interpretação abusivos no Canadá em Luc Noppen e Lucie K. Morisset. “Grandezas e declínio do centro de interpretação”. *Tóros. Revista de Pesquisa em Turismo* 24.24-2 (2005): 72-75.

78. Jean Cuisenier et Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, PUF, 1986, p. 34.

sociedade representam, no sentido amplo, entre um quarto e um quinto do número total de museus franceses: a rudeza das discussões político-administrativas fica ligada tanto a uma competição pelos recursos quanto a lógicas institucionais contraditórias⁷⁹.

A APOSTA DO INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

Após o decreto de 2006, a Missão do Patrimônio Etnológica, depois transformada em Missão de Etnologia, teve o objetivo de “*estudar e promover*, junto com outras instâncias competentes, diversos aspectos dos patrimônios material e imaterial que interessam à etnologia através do território nacional ou que dizem respeito aos campos de ação da Diretoria, notadamente os territórios e a arquitetura”. A primeira Missão, fundada após o relatório “*A Etnologia da França. Necessidades e Projetos*”, apresentado por Redjem Benzaid, Inspetor-Geral de Finanças, em 1979⁸⁰, já considerava todos os objetos da futura convenção com um título emblemático, como provam os pedidos de oferta regulares⁸¹, publicados na revista *Terrain*. Daniel Fabre acreditou assim que o Conselho do Patrimônio Etnológico do Ministério da Cultura, criado em 1980, teve, desde a origem, o cuidado de defender os bens “imateriais”, caracterizando os modos de vida, e as formas de pensamento e

saberes. “Essa imaterialidade foi, nesse caso, decisiva, pois justificou o posicionamento da Missão ao lado da Diretoria do Patrimônio, propriamente em três ou duas dimensões, permanecendo como o principal atributo dos museus. Entretanto, o Conselho reuniu em sua composição todos os atores da cadeia patrimonial, com as diferentes diretorias do ministério interessadas na música, dança, espetáculos ao vivo, arquivos etc. e, evidentemente, em museus”⁸².

Tratava-se de investigar a identidade em geral e sua transmissão, mas sem o cuidado de um inventário, nem de conservação⁸³. Ao contrário, dois representantes eminentes da antropologia francesa insistiam, nesse caso, no imperativo de assegurar que os objetos estudados (festas, práticas, manifestações etc.) não fossem “mais tratados como sobreviventes de fatos antigos que foram degenerados, mas que, pelo contrário, fossem tratados como a expressão contemporânea de representações conflituais das identidades [...] e dos grupos sociais de que participavam”⁸⁴. A tarefa do centro de pesquisas ligado ao CNRS, que

82. Em 1980, foram criados dois organismos distintos, em nível ministerial: o Conselho do Patrimônio Etnológico e a Missão do Patrimônio Etnológico. Ambos substituindo a Diretoria de Arquitetura e Patrimônio, com a missão de “recensar, estudar, proteger, conservar e divulgar o patrimônio arqueológico, arquitetônico, urbano, etnológico, fotográfico e das riquezas artísticas da França”. O Conselho do Patrimônio Etnológico, formado por quatro anos por representantes do governo e especialistas, era “a instância científica que definia, dentro do ministério encarregado pela cultura, as orientações de uma política nacional de etnologia da França”. A Missão do Patrimônio Etnológico era ser o órgão de execução, composto por um grupo de funcionários centrais e “etnólogos regionais” ou “conselheiros de etnologia”, em princípio no número de catorze, pertencentes às Diretorias Regionais de Assuntos Culturais.

83. Sylvie Grenet, “Problématiques et enjeux du patrimoine culturel immatériel au Ministère de la culture”, *Patrimoine culturel immatériel et transmission la polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître?* Centre des musiques traditionnelles corses, 22 e 23 de junho de 2006, Ajaccio.

84. Jean Cuisenier et Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, PUF, 1986, p. 87.

79. Ver em outro campo Nathalie Heinich, “La collecte du contemporain comme enjeu professionnel” [“A coleta do contemporâneo como desafio profissional”], *Bulletin du Musée basque [Boletim do Museu Basco]* (2012): 56-60.

80. *Rapport sur l’ethnologie de la France. Besoins et projets*. op. cit.

81. A *Terrain* foi lançada em 1983, e a coleção “*Ethnologie de la France*” foi iniciada no ano seguinte, sob a forma de duas séries.



Artesanato tradicional da
Feira de Caruaru, PE
Acervo: Iphan/
Aurelio Fabian.



abrigava o museu das ATP, se envolveu em uma perspectiva paralela: analisar o objeto do museu menos como patrimônio do que como signo ou suporte para a patrimonialização em curso, considerando as suas bases⁸⁵.

Essa situação particular da pesquisa em etnologia francesa explica que um dos constantes debates nos últimos anos tem sido sobre a oposição, ou ao menos a relação ambígua entre etnologia aplicada, chamada por seus oponentes de “governo”, e ciência desinteressada”. Isso mobilizou essencialmente a reflexão dos conselheiros de etnologia que faziam parte das Diretorias Regionais de Assuntos Culturais (DRAC), relacionados diretamente com os trabalhos ligados ao Patrimônio Etnológico, e a os etnólogos “acadêmicos”, seus colegas de laboratório. Assim, foi no momento da publicação de um trabalho sobre o patrimônio rural que os defensores da sociologia “crítica” dirigiram seus ataques contra o Ministério da Cultura, suscitando respostas argumentadas⁸⁶.

85. “Três dimensões centrais constituem a especificidade desse laboratório: uma reflexão sobre a memória e a patrimonialização: que é o papel de um Museu da Sociedade tanto no aspecto da história quanto no da memória, particularmente na memorialização do contemporâneo; uma reflexão sobre o sentido do objeto e sobre a ligação (tanto prática quanto simbólica) com os objetos da vida cotidiana; uma interrogação sobre o papel dos pesquisadores em um museu: papel crítico e papel de mediador entre os discursos dos atores sociais e do museu.” Dois trabalhos de caráter parcialmente autobiográfico são úteis nesse aspecto: Martine Segalen, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, Stock, 2005, e Jean Cuisenier, *L'héritage de nos pères*, Paris, La Martinière, 2006.

86. O dossiê reuniu o ataque de Gilles Laferté e de Nicolas Renahy, “Campagnes de tous nos désirs”... d'ethnologues”, *L'Homme*, 166, 2003, pp. 225-234; a resposta dos autores do trabalho incriminado, André Micoud, Laurence Bérard, Philippe Marchenay e Michel Rautenberg, “Et si nous prenions nos désirs en compte?”, *ibid.*, pp. 235-238; e, por fim, a réplica “L'ethnologue face aux usages sociaux de l'ethnologie”, *ibid.*, pp. 239-240. Ver Jean-François Baré (dir.), *Les applications de l'anthropologie. Un essai de réflexion collective depuis la France*, Paris, Karthala 1995, pp. 87-118.

UM DESAFIO MUSEOLÓGICO E MUSEOGRÁFICO

Se a assinatura da Convenção marca bem a entrada no terreno do patrimônio etnológico, graças à aculturação da modernidade internacional, seu efeito utiliza o eventual enxerto do patrimônio imaterial nos museus franceses. Ora, o paradoxo da conservação imaterial pode levar os conservadores a criticar sua leitura sobre o afeto ou a estética como único modo de compreensão dos “objetos” dentro de seus estabelecimentos. Uma museografia capaz de entender o imaterial e apresentá-lo supõe uma articulação que se esforça ainda mais⁸⁷. Nesse aspecto, o destino do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares representa preferencialmente um revés anunciado.

O museu imaginado por Georges-Henri Rivière apresentava uma visão eterna das tradições francesas em uma ligação de empatia, senão de convivência, com o público, apesar dos protestos de ascetismo científico e estético. A decisão de suprimir o MNATP foi tomada em 1998 por Catherine Trautmann, quando era Ministra da Cultura, e foi confirmada por Jean-Jacques Aillagon: ele foi fechado no outono de 2005. Michel Colardelle, que chegou à chefia em 1996, havia previsto um novo estabelecimento em Marselha, que deveria considerar os objetos, pelo contrário, como sendo profundamente inseridos na história. Em

87. Christian Hotin, “Entre ratification et inscriptions. La mise en œuvre d'une politique du patrimoine culturel immatériel en France [Entre ratificação e inscrições. A implantação de uma política imaterial do patrimônio cultural na França] (2006-2010).” *Terrain*, 57 (2011): 144-157.

2001, ele acabou por decidir pela ampliação geográfica e pela extensão de sua proposta: de “civilização”, e não apenas de “cultura popular”⁸⁸. Ele resumiu o projeto nestes termos: “Diante dos movimentos potentes de desistências de identidade e comunitárias que caracterizam o mundo contemporâneo, torna-se indispensável criar locais de encontro e abertura. Diante dos muros que são levantados, das incompreensões que se acumulam e das rejeições que são preparadas, torna-se indispensável restabelecer as pontes entre as culturas europeia e mediterrânea [...]. A criação do MuCEM traduz preferencialmente a vontade de reatar em vez de se enclausurar, de escolher trocar e compartilhar em vez de rejeitar o outro, de criar um grande lugar de encontro e meditação entre as culturas em Marselha”.

Portanto, o Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MuCEM) se interessava pelas civilizações da Europa e do Mediterrâneo, da Idade Média até a época contemporânea, apoiando-se no conjunto das ciências sociais, com a etnologia permanecendo como disciplina central. O programa museográfico se pautava em um questionamento reduzido para cinco temas, com estes sendo renovados a cada cinco anos: “O paraíso”, “A água”, “A cidade”, “O caminho” e “Masculino e feminino”. Na espera de sua realização definitiva, o MuCEM realizou uma série de exposições temporárias que definiam notadamente a ambição de sua campanha de coleta. Uma

88. Michel Colardelle, *Le Musée et le Centre Interdisciplinaire d'études des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Étude préalable pour un projet de "délocalisation" du MNATP-CEF de Paris à Marseille*. Et Michel Colardelle, *Réinventer un musée*, RMN, 2002

sala chamada “Escritório do etnólogo” pretendia mostrar o trabalho do etnólogo nos Museus da Sociedade. Tratava-se de introduzir o visitante à prática cotidiana do etnólogo em sua coleta de informações, por meio de entrevistas e filmes. O novo museu queria aparecer na condição de herdeiro da tradição das ATP, de forma que ele influencia ainda hoje os estabelecimentos da região. Mas essa declaração de intenção nunca foi completamente condenada. Como escreveu, nesse caso, Christian Bromberger, “o MuCEM mistura as fronteiras e não corresponde a nenhuma entidade política estabelecida: nem Marselha, nem Provença, nem França, nem Europa. O projeto não pretende, em suas melhores bases, apresentar sucessivamente ares culturais, mas (...), preferencialmente, reforçar identidades e mudar como se pensam as convergências, os parentescos e as diferenças. Esse estabelecimento, onde não se questionaria nem a si mesmo, nem aos outros, mas a si mesmo e aos outros em conjunto, suas afinidades, seus atritos e seus conflitos, não se sujeita às dimensões habituais de um museu, podendo gerar incômodo”⁸⁹.

Durante o ano de 2008, Stéphane Martin, presidente do Museu do Cais

89. Christian Bromberger, membro do Conselho Científico do MuCEM, a propósito de seu projeto científico, em “D'un musée... l'autre. Réflexions d'un observateur participant”, *etnográfica*, novembro de 2007, 11 (2), pp. 407-420: “não está certo em qual estágio estaremos se a configuração escolhida for a mais pertinente e a mais convincente”. “Falta considerar a deslocalização e a transformação do MNATP em termos de continuidade ou ruptura? A área coberta pelo museu também deveria ser vasta e se estender da Escandinávia ao Saara, de Portugal ao Irã e à Rússia? Se a conservação das coleções do MNATP é uma prioridade nacional, ele deve ocupar um local preeminente no futuro museu focado no presente, sem negligenciar seu fundo histórico e em um espaço que se situe bem longe na França rural? Sem dúvida, falta considerar dois sítios, na condição de dois projetos distintos, cada um marcado por seu tempo.”

Branly, recebeu a missão de conduzir uma reflexão sobre o conceito científico e cultural da nova instituição. Finalmente, em 13 de janeiro de 2009, o Presidente da República, no contexto do projeto da União pelo Mediterrâneo, anunciou a criação de um grande museu “dedicado às culturas dos povos mediterrâneos” em Marselha – o que deveria coincidir com a condição de Marselha como capital da cultura europeia em 2013. A Ministra da Cultura Christine Albanel decretou, então, que o museu “ultrapassaria os limites estritos de um Museu da Sociedade tradicional e funcionaria como uma cidade com vocação dupla, nacional e internacional, dedicada a questionar as relações que unem a Europa aos países mediterrâneos, por meio de uma política cultural e científica que favorecia a multidisciplinaridade”⁹⁰. Em outras palavras, o museu se direcionaria a partir de então para um perfil de “cidade”, segundo um conceito recentemente promovido e aprimorado, para alguns estabelecimentos plurifuncionais, e assumiria um caráter artístico igualmente atual, depois da abertura de Branly. Porém uma decisão tardia sancionou o abandono do principal projeto de etnologia científica francesa devido ao esgotamento de uma equipe ao longo de dez anos de atrasos orçamentários e políticos, apesar de resultados inegáveis.

Essa história francesa faz recordar o diagnóstico sustentado por Anthony Shelton⁹¹ sobre a evolução mundial dos museus de etnografia. Um de seus conceitos marcantes era, acredite se quiser, o compartilhamento

entre uma museologia de colaboração com as comunidades, em grandes estabelecimentos situados nas capitais que, mesmo sendo baseado *a priori* em uma reflexão analítica, aguarda sempre por um esclarecimento de suas posições epistemológicas (esse seria um dos paradoxos do Museu do Cais Branly⁹²) e uma museologia crítica enraizada, por sua vez, em alguns estabelecimentos de porte médio, ligados a universidades e situados na periferia (nos museus de Neufchâtel, de Gotemburgo, Coimbra e da Universidade da Colúmbia Britânica). Portanto, uma das possíveis explicações das vicissitudes do MuCEM seria que a reorganização de uma instituição prestigiosa e central não podia tomar a forma de um museu crítico na região na França.

No momento em que o Ministério da Cultura, ouvido por numerosas comissões de especialistas e articuladores, foi confrontado em uma crise de legitimidade quase permanente e que foi cada vez mais ou menos superada⁹³, ele pareceu reconhecer suas metas de atividade, com o patrimônio imaterial reunindo as dificuldades de sua incumbência a uma série de questões não resolvidas. Verificamos a manifestação em dois inventários atualmente em curso após a exigência da Convenção sobre o Patrimônio Imaterial que, no artigo 12, prevê que os países devem realizar inventários para “assegurar a identificação para salvaguarda” e “viabilidade”. O primeiro inventário,

92. “What can an anthropologist answer to a minority population visitor who retorts with resounding support against criticism made in his name?” (p. 2).

93. Quase sem interrupção segundo Jacques Rigaud, *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.

90. Discurso pronunciado em Marselha em 22 de janeiro seguinte.
91. “Foreword”, em Shelley Ruth Butler, *Contested Representations. Revisiting “Into the Heart of Africa”*, Broadview Press, 2007.

emitido em agosto de 2007, retomava uma tradição anterior de compilação de dados disponíveis em vários dossiês temáticos. O segundo inventário afirmava, segundo o propósito ministerial, estar “mais próximo do espírito da Convenção”, que “visava a reunir as práticas vivas, em colaboração com a ajuda das comunidades, dos grupos e dos indivíduos”. Ele teve início em março de 2008 e se apoiou nas ferramentas utilizadas para o inventário dos recursos etnológicos do patrimônio imaterial (IREPI) da Universidade Laval de Quebec.

Portanto, as fragilidades da tentativa patrimonial francesa aplicada ao imaterial ficam evidentes. Uma política de patrimônio imaterial que passa da postura documental para a postura participativa, do inventário

stricto sensu à construção de dispositivos, pressagia a definição das tarefas do etnólogo estatal. Uma transformação emblemática ou sentimental do patrimônio imaterial afastaria a França do programa científico que representava a afirmação do patrimônio etnológico durante a década de 1980. Uma primeira aposta é a mudança ou não das normas do patrimônio, considerando o gerenciamento da disciplina. Uma segunda aposta é a eventual desapropriação das comunidades patrimoniais precisamente para o benefício do etnólogo⁹⁴.

94. Um exemplo, o do Companheirismo, foi desenvolvido por Nicolas Adell em “Polyphony vs. Monograph: The Problem of Participation in a French ICH Dossier”, Nicolas Adell, Regina F. Bendix et alii ed. *Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage*, Göttingen Studies in Cultural Property, Volume 8, 2015, p. 237 sqq.





Flávio de Lemos Carsalade

A PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO COMO CONSTRUÇÃO CULTURAL

A noção de patrimônio cultural contemporânea é muito mais ampla do que aquela que se fazia há poucas décadas, quando ela se estabelecia apenas sobre os pilares da história e da arte, época em que a excepcionalidade artística ainda tutelava o reconhecimento histórico. Os tempos mudaram, mas as raízes de formação do pensamento patrimonial ainda definem com bastante intensidade o tratamento que é dado aos bens patrimoniais. A abordagem que se pretende fazer aqui é, antes, uma maneira de investigar as diversas faces do conceito de patrimônio e as consequências que elas têm nas estratégias de preservação, evitando-se mascará-las como se houvesse uma unidade de pensamento supostamente estabelecida pelas “cartas internacionais” ou que certas tensões, como, por exemplo, a opção entre instância estética ou instância histórica, já tivessem sido superadas pela história do restauro.

VISÃO DE MUNDO: PRINCÍPIOS CORRENTES DE PRESERVAÇÃO

Ao analisarmos a história do restauro, ou seja, da intervenção consciente em contextos materiais históricos reconhecidos como documentos importantes para a humanidade, temos que seus primórdios como “ciência” remontam ao século XIX, período marcado pela maioria dos historiadores como fundante, a partir das diferenças de pensamento entre Viollet-le-Duc e Ruskin. Sua consolidação como campo de conhecimento se deu ao longo do século XX, por meio de sucessivas contribuições de teóricos e das “cartas internacionais”, as quais funcionaram como pactos procedimentais, mas são, também, e talvez principalmente, recomendações técnicas.

A consolidação moderna de uma consistente “teoria da restauração” foi realizada pelo italiano Cesare Brandi (1906-1988), a partir das contribuições sobre o tema que já vinham sendo debatidas na Europa desde o século XIX. A sua teoria se estabeleceu sobre os dois pilares acima

citados, a história e a arte, levando-o a discorrer sobre uma instância histórica e uma instância artística aplicáveis aos objetos a serem restaurados. Dois conceitos fundamentais para o entendimento contemporâneo do patrimônio – a cultura e a memória – não foram explorados, mas, apesar disso, a prática contemporânea aplica a teoria brandiana indiscriminadamente aos bens a serem preservados, desconhecendo que toda ela foi estabelecida apenas com relação às obras de arte, hoje apenas uma parcela de nosso vasto patrimônio.

Além disso, a separação entre uma instância histórica (na maior parte das vezes, relacionada à matéria) e artística (na teoria brandiana, associada à imagem) possibilita também uma separação entre imagem e matéria, o que muitas vezes aponta para uma atitude simplista que reduz o trabalho de restauro a mera adaptação da matéria à obra de arte em sua exigência formal, desconhecendo envolventes da memória e da cultura.

É claro que as teorias da restauração são profundamente marcadas pelas correntes filosóficas e diferentes visões de mundo que marcaram o período do seu desenvolvimento, especialmente o positivismo do século XIX e o paradigma da infalibilidade da ciência que dominou o século XX. Ao longo da história do restauro, conviveram também outras correntes filosóficas idealistas ou materialistas. Não nos aprofundaremos muito na história da filosofia – o que seria conveniente, mas extenso demais para os limites deste artigo. Parece-nos que duas direções de visão têm tido influência decisiva na história do restauro, a partir das distinções entre instância histórica e instância artística,

imagem e matéria. A primeira direção aponta para três paradigmas, quais sejam o *objetivismo histórico* (a matéria como prova inequívoca do passado), a *imanência da arte* (a imagem dotada de uma aura única e reveladora, imutável) e a *estabilidade da cultura* (a identidade e os costumes como padrões imutáveis caracterizadores de um determinado povo). A segunda direção de visão aponta para certa confusão do que seja a *natureza da arquitetura* – arquitetura aqui entendida de forma ampla como todo e qualquer agenciamento espacial feito pelo homem, englobando, portanto, a paisagem, a cidade e o edifício, se é que é possível separá-los assim. Passemos a examinar esses pontos de vista.

O *objetivismo histórico* pode ser abordado sob dois ângulos. O primeiro diz respeito à epistemologia da própria disciplina da história; e o segundo, ao par autenticidade/verdade, que documentaria inequivocamente a historiografia.

Quanto às questões epistemológicas, embora a história contemporânea questione a ideia “objetiva” de verdade histórica, essa noção está de tal modo arraigada no senso comum e na patrimonialidade “agregada” aos objetos, que se confunde com a impossível busca de recuperar os fatos passados como realmente aconteceram, contrariando a constatação de que o discurso histórico é essencialmente dedutivo e as suas explicações são antes “avaliações” que “demonstrações”. Por um lado, é impossível uma reconstrução integral dos fatos *exatamente* como ocorreram, pois, na realidade, a história agrupa fatos em função do método e do historiador, sendo, portanto, por um lado, extremamente

influenciada pelo momento em que é escrita, e, por outro, as fontes que supostamente “documentariam” objetivamente os fatos podem ter sido manipuladas pelo poder (documentos “oficiais”) ou pela opinião (fontes jornalísticas) ou ainda pelo filtro do narrador (indeterminação da memória).

Quanto às questões relacionadas ao par autenticidade/verdade – temas que por si só ensejaram congressos e cartas internacionais –, podemos sinteticamente dizer que, muitas vezes, esses conceitos também partem da ilusão sobre um suposto “documento histórico”, objetivo, palpável, como se também ele não fosse sujeito a manipulações e desvios e sobre os quais só temos acesso a certas partes de sua própria história. Assim, temos que a prática tem muitas vezes colocado a sua atenção mais no *objeto* de estudo e esquecido do *sujeito* que o estuda, como se a “verdade” ou “autenticidade” de um documento ou de um patrimônio não dependesse fundamentalmente da interação entre o que é observado e quem o observa. Qualquer que seja a sua forma, no entanto, o documento antigo constitui um acervo patrimonial, posto que é herança e tem sua origem em um tempo que não volta mais, mas, independentemente de seu valor de “verdade”, ele é objeto do passado, com potencial próprio de expressão. Isso não quer dizer, no entanto, que ele é certamente o documento comprobatório da história e nem que ele é “original” de um determinado fato histórico ou de um único momento específico de criação: ele deve ser absolutamente relativizado como sobrevivente do passado, mas sem a aura de documento incontestado de uma história “real”.

O ponto de vista da *imanência artística* entende a obra de arte como provida de uma “aura” ou de uma expressão metafísica que automaticamente se revelaria à humanidade com toda a expressividade nela contida, como uma “epifania”, segundo os dizeres de Cesare Brandi. Sem querer desmerecer a clara expressividade da obra de arte e a sua consistência própria ou a sua coerência de totalidade, devemos nos lembrar, no entanto, de que as questões de restauração se aplicam *sobre a recuperação* da obra de arte e aí entram vários outros fatores “externos” à obra, tais como seu grau de deterioração, a sua importância para a cultura dos diferentes grupos sociais em tempos diversos (aliás, como já dizia Riegl em 1903¹), a legibilidade da obra em função do deterioro e das diferenças culturais e das formas de legibilidade desejáveis, diferentes formas de tratamento de lacunas, isso tudo sem falar das vertentes arquiteturais, em que esses problemas se mostram ainda mais complexos, conforme veremos adiante.

O ponto de vista da *estabilidade da cultura* trata a cultura, a responsável pela identidade dos povos, como se fosse imutável e cuja perda levaria ao deterioro de uma determinada civilização. Também aqui se confundem conceitos. Se, por um lado, é clara a função identitária da cultura e a importância da preservação de seus valores para a coesão dos povos, por outro lado, isso não significa que a cultura seja imutável e que a identidade seja fixa. Estamos submetidos a processos de transformação de crença e

1. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

valores, tanto como indivíduos quanto como grupos, e uma análise, ainda que breve, sobre as transformações culturais, mostraria como um mesmo povo, em diferentes épocas, valoriza ou vê de maneira diferente o mesmo bem cultural. A situação se mostra ainda mais forte se estendermos a nossa observação a um período histórico mais largo, quando podemos observar que as intervenções na preexistência só muito recentemente valorizam sua bagagem histórica e documental.

O estudo dos paradoxos que a problemática do restauro traz consigo e do seu desenvolvimento histórico, bem como a observação ao longo do tempo do que seja “patrimônio histórico, cultural e artístico” – a própria mistura de três vertentes tão diferentes já se apresenta muito complicada –, nos mostra que “patrimônio” é um conceito difuso, relativo e circunstancial e que a “patrimonialidade” não está apenas na matéria, mas também depende de quem a define e nos valores em que crê – sua visão de mundo, portanto.

Quando se discute a *natureza da arquitetura* sob esse arcabouço paradigmático, os problemas se tornam ainda mais complexos. Profundamente influenciadas pela noção de restauro da obra de arte, as questões de restauro arquitetônico foram trabalhadas como se a arquitetura fosse uma arte visual e desde um ponto de vista relativo a um conceito de integridade visual, de que a obra seria um todo fechado do qual nada se poderia retirar ou acrescentar – para a sobrevivência dos artefatos arquitetônicos, seria uma tarefa impossível. A aplicação dos métodos de restauro da obra de arte na

arquitetura tem levado a distorções, à criação de híbridos descaracterizados e até mesmo a ações de restauro tipológico, esses falsos tanto quanto à história, quanto à arte. Há que se reconhecer, portanto, que os princípios adequados às intervenções arquiteturais não podem se confundir com os preceitos adotados para as artes visuais, e, embora se possa compartilhar alguns deles, a arquitetura deve desenvolver seus próprios princípios de restauro em função de sua natureza peculiar.

Para ilustrar essa diferença relativa a outras artes visuais, podemos dizer que a arquitetura é uma arte que se faz em função do uso e é feita para servir e materializar as sociedades. Portanto, sua sobrevivência no tempo depende da sua capacidade de manter essa propriedade. Tanto o edifício quanto a cidade e a paisagem estão em constante transformação, diferentemente de um quadro ou de uma escultura.

A CRÍTICA AOS PRINCÍPIOS DE RESTAURO

Alguns pontos críticos dessa visão de mundo aplicada à intervenção/restauro da arquitetura são claramente evidentes:

- O fenômeno artístico é um “acontecimento” que envolve tanto o objeto artístico como seu fruidor, e tanto um como o outro são sempre outros: o primeiro pela ação do tempo e das intervenções sobre ele realizadas, o último pelas diferenças de maturidade e bagagem pessoal ou pelas transformações sociais e culturais;
- A história como “pura” é uma concepção ilusória de que as coisas podem permanecer

inalteradas. Isso se revela com muita clareza no paradoxo da Nau de Teseu, eternamente ancorada no porto, mas tendo sempre suas peças deterioradas substituídas, o que, no limite, levaria a uma mudança total da matéria e ao questionamento da “autenticidade” do monumento;

- O patrimônio como sendo eternamente ameaçado (conforme já nos mostrou José Reginaldo Santos Gonçalves²) e com ele ameaçadas a nossa identidade e a autenticidade do bem, uma preocupação também com a conspiração do documento, o que levaria, ao fim e ao cabo, a uma “magnificação” do bem a ser preservado;
- A impossibilidade da conservação da imagem e da história, como se as coisas pudessem ser conservadas imutáveis, o que remete ao paradoxo da redoma, exemplificado pela conservação dos documentos em papel, caso em que o máximo de preservação ocorreria na completa reclusão do documento à luz, o que, é claro, lhe retiraria toda a sua função social e cultural.

A partir dessas constatações, temos que alguns perigos se apresentam à compreensão/ interpretação (e seu rebatimento na preservação) que necessitam ser apontados para a crítica metodológica³:

- O perigo historicista acontece quando colocamos o “*contexto no lugar do texto*”,

2. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

3. Os cinco primeiros perigos foram trabalhados a partir daqueles apresentados por Carlos Antônio Leite Brandão (BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Introdução à hermenêutica da arte e da arquitetura. In: *Tópos – Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 1, nº 1, jul.-dez. 1999, pp. 115 e 116). A eles, acrescentamos os últimos três.

ou seja, quando tentamos entender o bem patrimonial não como ele se apresenta hoje a nós, mas como ele era e se portava no contexto no qual nasceu. Esse é o perigo que conduz ao embalsamento e à mumificação do bem, e que também conduz à sua apropriação excessivamente setorial (geralmente pela indústria do turismo) e que, ao tentar lhe recuperar a “verdade” do significado, acaba por lhe retirar quase toda ela;

- O perigo psicológico acontece quando, na preservação, procuramos interpretar a intenção do autor ou o espírito da época em uma forma de congenialidade que é mais pretensiosa do que possível;
- O perigo objetivista⁴ acontece quando se procura derivar o sentido do bem a ser interpretado a partir apenas dele próprio, “*tornando-o independente do autor, do contexto e do intérprete*”;
- O perigo relativista, próximo ao historicista, acontece quando obliteramos nosso modo próprio de interpretação pela tentação de relativizar sempre a obra ao seu contexto original. Por esse perigo substituímos a fruição/intervenção do presente pelo excesso de zelo pelo suposto documento;
- O perigo subjetivista acontece quando a balança pende para o lado do leitor/restaurador que impregna o bem patrimonial com sua própria e exclusiva interpretação ou quando, no processo de intervenção, minimiza a presença da sua historicidade para fazer valer sua própria intencionalidade;
- O perigo positivista acontece quando se acredita poder trabalhar o bem apenas pelo método científico, sobre supostas bases

4. BRANDÃO chama a este perigo de “positivista”, mas preferi reservar este termo para as posturas esteticistas e filológicas do limiar dos séculos XIX e XX.



*Igreja de São Francisco,
em Salvador,
Acervo: Iphan/
Nelson Kon.*



“seguras” que a ciência ou o método analítico pudesse lhe fornecer;

- O perigo idealista aparece, no patrimônio edificado, naquilo que tange ao culto à imagem ou à matéria como se elas fossem, respectivamente, os centros da expressão artística ou da historicidade do objeto;
- O perigo do senso comum aparece na suposta “verdade” superficial assimilada coletivamente ou na superficialidade do gosto ou do juízo comum.

Do exame desses perigos, podemos verificar que a compreensão estética e histórica não se dá a partir de uma congenialidade, nem a partir de algo que seria imanente ou transcendente ao próprio objeto, nem ainda sobre o esforço analítico, mas sim da consciência da filiação da obra a nosso mundo. A crítica brasileira tem estado atenta a essas questões e, em alguns momentos, procura substituir a visão imobilista por uma visão mais aberta, mas há, a nosso ver, ainda muito a caminhar e muito a se buscar. Podemos apontar algumas direções como propostas de abertura de caminhos para a reflexão.

Em primeiro lugar, podemos trazer à tona a crítica da dimensão material desapegada da sua dimensão imaterial, baseada na constatação que fizemos anteriormente da indissociabilidade entre matéria e sujeito. Parece-nos que não há como atuar no material sem atuar no imaterial, e que as transformações do bem necessariamente não concorrem para a perda de seu significado, mas, muitas vezes, o reforçam. A comprovação dessa assertiva pode ser encontrada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em Salvador. As sucessivas

transformações históricas só fizeram o templo se mostrar ainda mais presente e adequado às transformações históricas da sociedade⁵.

Em segundo lugar, é importante reforçarmos a crítica da cidade como obra de arte, um pouco como fez Aldo Rossi, que a entendia como artefato cultural sempre em transformação. Para ele, a cidade pode ser uma obra de arte, pois confere sentido e condensa significados, mas sua natureza seria diferente das outras obras de arte, pois calcada em um processo de transformação contínuo. Assim, para nós, a transformação da cidade se relaciona com certos parâmetros de estabilidade em seu território que, por um lado, estimulam certos fatos urbanos a partir de sua presença referencial e, por outro, ensejam esforços de preservação desses mesmos elementos referenciais. A cidade seria, então, *função do espaço e do tempo*, o resultado da dialética entre permanência e transformação dentro do jogo da história.

A terceira crítica importante seria àquela da recomposição da integridade da obra de arte, o que, tantas vezes, tem levado a uma conservação estilística ou mesmo a uma inadequação à vida moderna, cujo custo é, muitas vezes, a própria morte do bem ou sua deterioração por inservível ou por perda de significado. Henri-Pierre Jeudy⁶ nos tem alertado que nossas práticas, quanto à gestão patrimonial, levam-nos a uma uniformização dos bens, resultando em museificação (no sentido de perda

5. SANTANA, Mariely Cabral de. *Alma e festa de uma cidade: a devoção e a construção da Colina do Bonfim*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

6. JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

de presença na vida atual e isolamento) e conseqüente redução de seu potencial simbólico. Por outro lado, há uma tendência de “magnificação” e supervalorização de tudo que é considerado patrimônio, levando a distorções de significado e de tratamento físico dos bens, muitas vezes dotando-os de atributos e presença que não são condizentes com sua forma ou história. Tudo isso, ainda segundo Jeudy, levaria a um “totalitarismo patrimonial” baseado na aniquilação da alteridade ao tentar assimilá-la e reinseri-la, “tratada”, na vida social.

Ao mudar a cultura, transformam-se os valores e transformam-se, também, é claro, as atitudes quanto ao patrimônio. Assim, parece *que o que se preserva, na realidade, é a identidade em transformação, ou seja, a preservação não está na capacidade do bem de permanecer como está, mas na sua capacidade de mudar junto com as mudanças socioculturais.* Essa concepção se choca com a aceção de imutabilidade do bem a ser preservado, pois também ele, como a tradição e a cultura, está em constante transformação. Não há, portanto, como buscar a essência do objeto de restauro em uma ideia imutável de “objeto” que sobreviveu à história, pois ele está inserido na história da vida, que se caracteriza pela transformação. Não há esse objeto a-histórico “essencial” – além do que, isso seria uma contradição com seu valor como “patrimônio histórico”, conferido exatamente por estar inserido na história. Mesmo a ideia de uma transmissão “neutra”, independente da cultura e da tradição, não se sustenta, ainda mais que sabemos que as palavras “tradição” e “traição” têm a mesma raiz etimológica.

A questão da preservação se centra agora, portanto, no conceito de *transformação*, ou seja, como manejar essa transformação de maneira que não se rompa a delicada tessitura entre a tradição e a contemporaneidade, pois, ao intervir no bem patrimonial, nós o estamos modificando, sempre. Afinal, pela tradição, ele já nos chega alterado, pela cultura ele, nos chega tematizado e, pelo tempo, com sua significação “original” perdida.

Assim, para examinar com consciência o conceito de preservação, resta-nos que a grande dificuldade epistemológica do restauro está na evanescência de seu objeto de aplicação. Afinal, a que se aplica o restauro? O que se restaura? A palavra *restaurar*, de origem latina, traz consigo a ideia de recobrar, reaver, recuperar, recompor. Ora, pelo que vimos até agora, estas são ações impossíveis com relação ao bem patrimonial, posto que, ao interirmos na sua matéria, seja na sua estrutura, seja na sua aparência, não o estamos recuperando, mas modificando. Além do mais, preservar e restaurar, apesar de serem conceitos interligados, não são exatamente ações associadas e nem sempre complementares, pois restaurar significa intervir em um bem, ao passo que preservar significaria apenas, em princípio, a sua transmissão através do tempo. A interligação biunívoca entre as práticas de preservação e restauração, portanto, só teria sentido se fosse indispensável a sua recuperação para a transmissão do bem – e o seu vigor no presente –, o que já vimos não ser também sempre necessário. A ação de restaurar, portanto, se aplica apenas quando há um objetivo precípuo de superar a destruição

causada na transmissão daquele bem que, sem a ação do restauro, perderia totalmente o seu potencial de significação⁷. Restaurar, portanto, parece ser uma ação interventiva que visa a recolocar o bem patrimonial no jogo do presente por meio da recuperação de suas próprias perdas e é, portanto, sempre um processo de ressignificação e daí uma recriação que se faz sobre a matéria que conseguiu sobreviver ao tempo.

Essas premissas poderiam nos dar a ilusão de que, então, ao desaparecer efetivamente o objeto do restauro, desapareceria também o seu objetivo, o que, é claro, não faz sentido. Essa digressão nos leva a compreender que a ação de restaurar está presente na dimensão existencial do ser, mas deve ser mais repensada quanto aos seus objetivos do que quanto aos seus objetos (sobre os quais a história da restauração sempre versou). No entanto, não é pelas dificuldades epistemológicas relacionadas ao objeto do restauro que estariam liberados os limites de ação do restaurador. Essas dificuldades só nos mostram que, na realidade, ao aprofundarmos nossa investigação sobre patrimônio, preservação e restauro, não estamos “reduzindo” a aplicabilidade desses conceitos, mas ampliando-a, e, com isso, também redimensionando o “objeto” do restauro. É essa a tarefa que se nos apresenta neste momento e convém começarmos por algumas distinções conceituais importantes, por exemplo, entre preservação e restauro ou entre conservação e restauro, entre outras.

Assim, o que se preserva não é:

7. O que também já vimos, por meio de Riegl, ser impossível, pois mesmo uma ruína é preche de significados.

- O bem “intocado”, pois, se o não tocarmos, ele se degrada e, ao nele tocarmos, acabamos por modificá-lo;
- A matéria “original”, como aparece no paradoxo da Nau de Teseu;
- A forma “congelada” do bem, posto que é impossível parar a ação do tempo e de cada geração sobre o bem;
- Uma suposta “verdade” histórica, posto que esta não existe objetivamente;
- O seu momento “original” de criação, posto que esse já passou e só poderia ser acessado por uma suposta congenialidade, esta também impossível;
- A intervenção apenas na matéria, sem com isso intervir na dimensão imaterial;
- A redução de seus significados ou de sua complexidade;
- E nem se dá por meio de um método exclusivamente científico, universal e neutro (que pende para o lado do objeto), mas também nem tão aberto que desconsidere elementos compartilhados coletivamente (o que penderia para o lado do sujeito) e nem se faz a partir de um entendimento “globalista”, em que o objeto artístico é entendido de maneira global, sem levar em consideração as especificidades de cada expressividade artística.
- A partir disso, entendemos que, na realidade, o que se preserva é:
 - A “existência” do bem patrimonial, na sua capacidade de se fazer presente;
 - A sua capacidade de pontuar a existência, referenciando-a, a sua especialidade no espaço e no tempo;
 - A sua capacidade de nos atrair e possibilitar uma elaboração sobre ele;

- A fruição do presente, instituída pela memória, e as possibilidades abertas pelo passado: não é o retorno ao passado, mas a sua vivência no presente;
- A abertura de significados que a obra de arte (e de resto, mesmo o bem patrimonial não dotado de caráter artístico) “fixou” na matéria e no lugar, e não apenas pelas características objetivas (formais e físicas) do objeto, portanto as suas dimensões material e imaterial;
- A identidade em transformação: a capacidade de mudança do bem, mantendo o equilíbrio dos modos pessoal e impessoal, dentro da dinâmica do tempo e da cultura.

INVESTIGAÇÃO DE SAÍDAS

A saída para uma compreensão contemporânea da preservação passa, a nosso ver, por uma profunda e franca análise dos métodos e princípios empregados, bem como por uma capacidade de despojamento quanto a práticas bastante sedimentadas e bastante arraigadas. Se não está consolidado, até o momento, um modelo alternativo que possa substituir as práticas vigentes, pelo menos é possível fazer a sua crítica e estabelecer possíveis direções a investigar. Conjuntamente com o desenvolvimento dessa chave conceitual, há que se desenvolver a compreensão de que a arquitetura não é uma arte visual, mas tem um estatuto próprio a ser considerado, que influencia as práticas de intervenção e, como a paisagem, profundamente relacionado com as práticas sociais.

Outra possibilidade de investigação é o aporte, para a área de patrimônio,

dos instrumentos e práticas ligados às questões de sustentabilidade que, com seu desenvolvimento recente, apontam para a solução de problemas típicos não só da área ambiental, mas também, com muita pertinência, da área cultural. Fazem parte de seus preceitos o respeito à preexistência, o encontro das agendas social, patrimonial, econômica e ambiental, o reconhecimento de que não se busca um estado idealizado e imutável, mas que, na realidade, a sustentabilidade é um processo, diz respeito à manutenção do caráter e da personalidade locais, bem como entende a importância da legitimação social dos atos de conservação.

Essas duas possibilidades de investigação podem ainda ser fundamentadas pelos estudos da intersubjetividade e pelo aporte da hermenêutica. A análise da intersubjetividade nos faz reconhecer que é necessário fazer circular as informações e formar uma sociedade consciente, o que pressupõe um entendimento amplo da realidade e o compartilhamento de decisões, entendendo que a patrimonialidade não está apenas no objeto, mas é também um ato social, o que aponta para uma ética de intervenções baseada na negociação, equilíbrio, discussão, diálogo e consensos.

A contribuição da hermenêutica de Gadamer⁸, de base fenomenológica, também pode ser uma importante referência teórica. Essa base fenomenológica nos faz compreender as relações que estabelecemos com o bem patrimonial, associadas ao conceito de *cura*. A *cura* é um conceito de

8. GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2004.



Heidegger⁹ que pode ser entendido, de maneira simplificada, como o exercício do ser na sua existencialidade, ou seja, na lida cotidiana do homem com as coisas, com as outras pessoas, com o mundo, *dentro da vida*.

Outro ponto importante relacionado à questão da *cura* – e que se dá em decorrência da ilusão de perenidade – é que o objeto patrimonial é a imagem congelada do passado. Como imagem, ele teria, portanto, imanência própria que o desvincularia do fruidor, possuindo em si as propriedades necessárias para gerar sempre a mesma mensagem. Na realidade, ele é um elemento de interação reflexiva com o fruidor, seja pela consciência histórica ou artística, seja como estímulo à sua compreensão pessoal.

Em segundo lugar, a hermenêutica de Gadamer reforça a importância da relatividade do pensamento presente na *consciência histórica*. Para Gadamer, o homem moderno tem o privilégio de “ter consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião (...) e ter senso histórico significa pensar expressamente o horizonte histórico coextensivo à vida que vivemos e seguimos vivendo”¹⁰. Esse senso histórico permite ao homem moderno se entender na perspectiva do tempo e relativizar a sua opinião, dois pontos fundamentais para o exercício da abertura necessária à interpretação hermenêutica.

Quanto ao terceiro ponto, Gadamer identifica também uma consciência estética, como sendo um tipo de compreensão que se realiza a partir do próprio centro da relação entre o fruidor e a obra de arte – na “verdade” que aí, na relação, se estabelece. Para ele, a verdade da arte não estaria na referência à realidade, como resultado de sua imitação ou transformação, mas no mundo que ela própria institui, que cria a sua própria verdade *quando a nós se apresenta*.

Podemos concluir, portanto, entendendo que, quanto mais a preservação se mantiver no *continuum da vida*, respeitando a preexistência, mas sem magnificações artificiais, reconhecendo valores urbanos e sociais do espaço e suas alterações sustentáveis tanto da matéria quanto dos significados, tanto mais estaremos preservando nossos sítios urbanos não só naquilo que eles têm de peculiar, mas também na sua conexão com seus cidadãos e com a personalidade própria de cada lugar.

NOTA

Artigo extraído da tese de doutorado do autor, *Desenho contextual: uma abordagem fenomenológico-existencial ao problema da intervenção e restauro em lugares especiais feitos pelo homem*, orientada por Odete Dourado Silva e defendida na UFBA Disponível em <www.bibliotecadigital.ufmg.br>.

Tecelagem do
Povo Indígena Huni Kuin
Acervo: Iphan.

9. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Volumes I e II. Petrópolis: Vozes, 2004.

10. GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003, pp. 17 e 18.



QUANDO A LUZ SE ENCONTRA COM O SILÊNCIO

INTRODUÇÃO

Como ponto de partida, gostaríamos de afirmar que não consideramos a reabilitação como uma especialização ou ramo da arquitetura, constituindo cada intervenção uma obra de autor, única e irrepetível. Sendo hoje consensual que uma intervenção contemporânea, numa estrutura patrimonial, está obrigada a um atento escrutínio da história daquela estrutura, isso não implicará que abduquemos de participar do seu processo de transformação. É o edifício ou conjunto edificado que comanda; ele é matriz de partida e de chegada, nunca podendo ser marginalizado, sempre presente na nossa consciência. O nosso tema é, pois, a arquitetura.

Temos defendido que, aos arquitetos, sob o peso de discursos sobre o patrimônio, de tão distintos sentidos, tem faltado, nesse âmbito, uma clarificação disciplinar que só a eles compete. E temos respondido em vários tribunais de opinião, com alguma má consciência, quase sempre de maneira delicadamente defensiva ou arrogantemente ofensiva.

Bem ou mal, têm sido os arquitetos os agentes principais no tratamento e transformação dos bens patrimoniais e a contribuição fundamental que têm dado, parece nem aos próprios aproveitar, na consolidação teórica e conceptual que se impõe trazer à superfície.

Bastará, pois, de discursos genéricos de “boas intenções”, tantas vezes associados a uma atitude muito alargada de resistência a mudança e de desconforto perante ela: muitas vezes, o patrimônio é o álibi estruturante da incompreensão da cidade contemporânea, nas suas características formais, culturais e vivenciais, pelos meios da cultura e da política.

A questão mais séria que se põe nesse contexto é, talvez, a de saber até que ponto o totalitarismo patrimonial não esconde uma utopia ou uma demagogia da continuidade – da vida, da cidade, da memória – que é, paradoxalmente, acompanhada pela liquidação quase sistemática da potência evocativa dos restos do passado.

Parece necessário desenvolver a consciência popular patrimonial que passa, muito claramente, para além de outras questões de natureza ética ou cultural, pela

consciência do valor do patrimônio como fator de desenvolvimento. O contrário de congelar a construção do futuro pela preservação de restos do passado, cujo significado consiste, tantas vezes, apenas, em terem existido. O contrário do conservadorismo latente de tantas vozes “patrimonialistas” que não vemos na linha de frente da indignação com a especulação desenfreada e, menos ainda, com o sistema econômico que a favorece.

A RUÍNA E OS TEMPOS MODERNOS

As ruínas podem ser testemunho de um genérico fluir do tempo, nunca a sua paragem, nem freio na construção da cidade, sempre reconstruída sobre sedimentos do passado. Defenderemos a memória sagrada dos lugares, dando-lhes nova vida, tentando evitar, com igual entusiasmo, a má qualidade da arquitetura construída fora das áreas de proteção patrimonial.

A intervenção regeneradora da arquitetura que todos, cada vez mais, esperam, necessita,

neste momento, da abertura urgente de um debate frontal, de caráter disciplinar primeiro, que pode centrar-se na análise crítica de casos, no âmbito dos edifícios ou das áreas urbanas.

A questão da identidade cultural – e a do patrimônio, portanto – é cada vez mais atual. O patrimônio assume-se como um campo de debate político.

As reflexões que desejo partilhar com os leitores estão forçosamente marcadas pelo sítio de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e pela experiência que ele permitiu viver. É a reelaboração desse pensamento, que só hoje é possível, que poderá, eventualmente, alicerçar alguma construção teórica. Não a farei bem, seguramente, mas aproveito e agradeço a oportunidade para poder, com os leitores, como que pensar alto, neste pequeno texto a que chamei, lembrando Louis Kahn, *Quando a luz se encontra com o silêncio*.

Tendo atuado por meio do desenho, aceitando que ele se densificasse com a informação até se transformar em projeto consistente e em construção, como acontece



Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, Coimbra, nos anos 40 do século passado
Acervo: Arquivo da Câmara Municipal de Coimbra.

sempre na arquitetura, o que fizemos foi inventar um novo sítio, no sítio onde trabalhamos. Quer dizer que pudemos dar diferentes significados às coisas que o conformavam, reconhecendo-as e transformando-as, acrescentando outras coisas, repensando relações existentes, fazendo aparecer novas relações, dispendo tudo numa paisagem reelaborada.

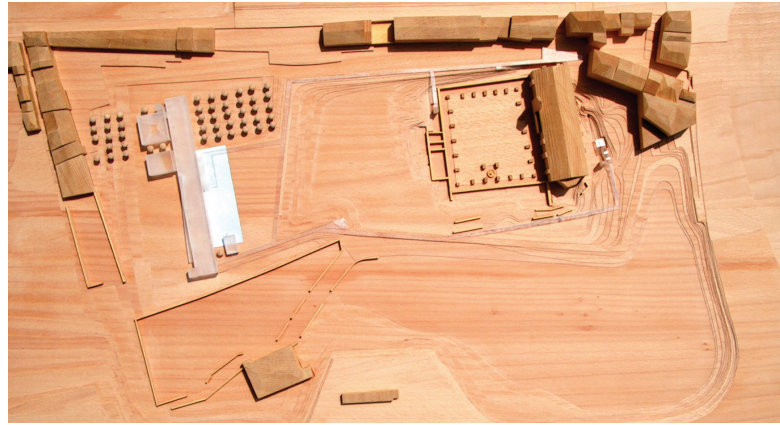
É sempre assim.

Só que em Santa Clara-a-Velha existiam duas coisas muito fortes: as ruínas de um importante monumento do século XIV e uma ideia programática para a construção de um novo edifício. Ambas, tão diferentes uma da outra, implicando tratamentos autônomos, obrigavam ou permitiam a consideração das relações que entre si viessem a existir, reduzindo aquela autonomia, como que transformando as duas coisas numa só.

Normalmente, o sistema de percursos ajuda a solidarizar os elementos soltos, sejam os que foram fixados no projeto, sejam aqueles que os usuários venham a desenhar nas suas derivas pessoais que, apesar de tudo, podem ser induzidas sutilmente, para garantir a unidade daquele. Neste caso, quisemos ver todo o espaço e todo o tempo, passado, presente e futuro, como uma só coisa.

Começamos a entender como os temas são múltiplos e como se entrecem numa rede de complexidades. Sobre que discorrer então, em prosa, sabendo como eu sei que só a poesia poderia discorrer sobre a sua síntese?

É verdade que gostaria de escrever sobre arquitetura como só sabem os poetas que não são críticos, nem arquitetos, são investigadores/artesãos que buscam a essência e lhe dão forma. Não entendem, ou nem dão



por isso, de cronologias, técnicas ou funções e, menos ainda, de relações explicativas de enquadramento cultural ou filosófico. Não aplicam outros critérios que não sejam os que decorrem da emoção estética concretizada na palavra. E, quando a arquitetura é o seu tema, já não sabemos se é ela ou o poema que preferimos.

Reduzindo-me à minha condição de arquiteto, parece-me que a questão da ruína e da sua conservação deverá ser o tema a privilegiar. É o que tentarei fazer aqui, embora procurando alargar o campo da análise.

Confesso que, na heterodoxia da minha conformação pessoal, se debatem contradições insolúveis entre o meu gosto burguês e o tormento da história que, provavelmente, retomado, representa uma espécie de atualização pós-moderna daquela conformação.

O gosto burguês, a que me referia, prefere, à ruína, o sólido e o duradouro. A embriaguez está nos sentidos e no amor, num conforto estético de elegância perfeita. As vanguardas aperceberam-se da dinâmica de uma aceleração revolucionária nas formas de vida, no modo de produzir e de fruir. Aplaudiram as novas metrópoles enquadradas no cimento e no aço, na nudez do vidro. A nova cidade é a cidade geométrica, luminosa e atemporal da pintura metafísica de Chirico; a cidade vertical e torreada de Sant'Elia.

Uma civilização de consumo exige a contínua extinção e a renovação total. As suas técnicas nem sequer deixam visíveis os detritos. A eficiência e o prazer – as novas normas do viver contemporâneo – são o oposto do abandono ao tempo que a ruína e a sua conservação tradicionalmente comportam. Mesmo o próprio restauro tenta, muitas vezes, restituir às coisas um esmalte que nunca possuíram.

Marinetti propôs, como terapia de choque, *libertar o país da sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários*.

Mas agora, como se tivéssemos fechado um ciclo, encontramos-nos perante a ira das forças da natureza ou do homem, que libertamos e que não estamos seguros de voltar a dominar.

Apagada a memória do Terremoto

de Lisboa, que aterrorizou a Europa e deu origem à sátira de Voltaire contra os otimismo filosóficos – aquelas *ruines affreuses* foram o desmentido de qualquer tipo de providencialismo – temos conosco Guernica, Hiroshima, o Vietnã ou Bagdá, o furacão de Nova Orleans ou o sismo do Haiti, a Síria.

No entanto, para o arquiteto, um, mesmo que precário, otimismo, é alicerce essencial do projeto, sobretudo quando o exercício disciplinar é tomado como causa social, tendente a responder às aspirações do homem. E assim se vai construindo, na pós-modernidade, um novo discurso que, dando-lhe continuidade, integra novos significados aproximando-se da complexidade do real por meio, sobretudo, do uso operativo, da História.

SANTA CLARA-A-VELHA, EM COIMBRA

Parece-me saber, agora, depois de tantas hesitações e debates interdisciplinares com a história, a arqueologia e a construção, como fomos elaborando, em conjunto, animados pela sua vitalidade, um discurso cultural sobre a ruína de Santa Clara-a-Velha que nunca assumiu um caráter absoluto, tendo sido sempre associado, no nosso pensamento e como já referimos, ao desenho de uma paisagem enriquecida pela criação de outros elementos, com a preocupação de criar um todo unitário que conseguisse integrar todas as partes.

Testemunho do poder destrutivo do tempo e do triunfo da natureza sobre a cultura, a ruína confere, todavia, à paisagem uma marca humana que a abre para uma dimensão histórica.



Apesar da sua falta de utilidade, a ruína pode desempenhar o seu papel graças à imaginação que vê nela um símbolo de acontecimentos do passado, investindo-a de valores particulares. As ruínas tornam-se fontes para o conhecimento histórico que, por meio de um processo de pesquisa, extrai os dados relativos ao seu uso antigo, ao seu significado, aos seus artífices, à produção artística do seu tempo ou dos seus tempos. A arqueologia e a história cumprem aqui o seu papel, encontrando e interpretando.

A sua conservação refere-se sobretudo às instituições que assumem a decisão política de a recuperar ou restituir, para usufruto público do seu proprietário coletivo, que é a comunidade.

A ruína de Santa Clara será, finalmente e sobretudo, uma metáfora de caducidade e finitude, apresentada como um ambiente

construído que, irreversivelmente, se modificou no tempo.

O seu valor de obra de arte, relevado como eco da sua fundação desejada como tal, dependerá de ações de transformação e apresentação que se movam entre a consideração daquele desejo fundacional e o nosso gosto contemporâneo que a transportará, naturalmente, para o nosso convívio.

Dependente do critério adotado para o seu usufruto público, o tratamento da ruína obrigou a decisões projetuais de uma grande delicadeza, no que diz respeito à libertação do espaço da igreja de todos os elementos espúrios que prejudicavam a leitura do seu espaço, ao tratamento e hierarquização dos pavimentos nas áreas em que estava perdida a sua integridade, ao sistema de acessos e mobilidade, à pormenorização, à coloração das argamassas etc. que, constituindo importantes aspectos do desenho do projeto, se pretenderam sempre muito pouco ostensivos.

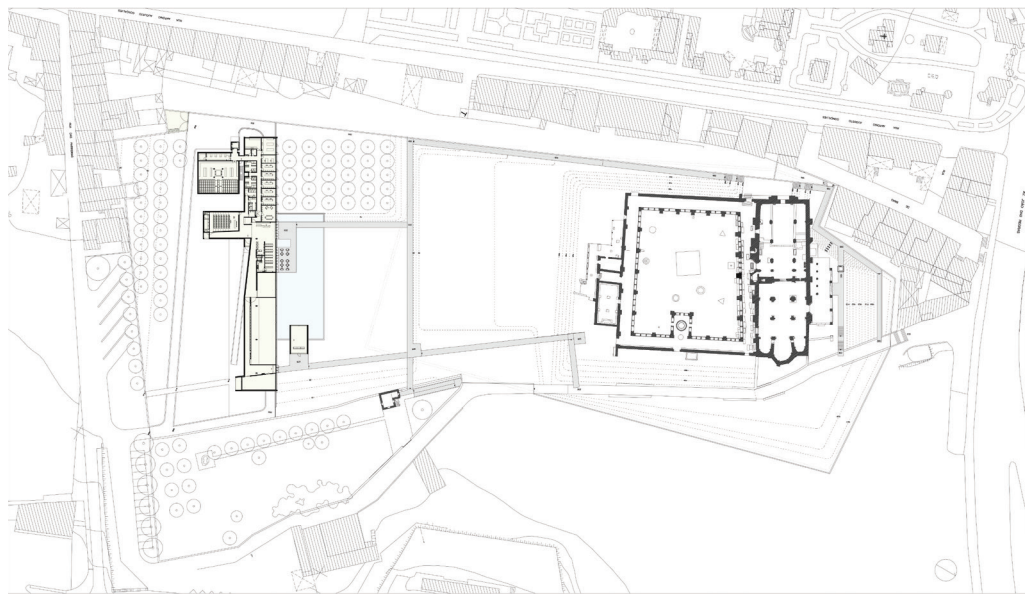
Como já uma vez escrevemos, foi nossa posição de princípio que uma obra de arquitetura, por mais importante que seja do ponto de vista patrimonial, íntegra ou arruinada, deve ser visitada livremente, sem imposição de percursos que obriguem a visões parciais ou tenham implícitas interpretações não verificáveis senão por quem teve acesso a toda a informação. Importante é mesmo a dimensão dos devaneios, formas de inscrição por meio da escrita deambulatória, labiríntica, em deriva: calcorrear, cartografar, como se numa terra por vir. Todos deveremos ser autores insubstituíveis de Santa Clara. E,

*Ruínas do Claustro
e da Igreja de Santa
Clara-a-Velha
Acervo: Atelier 15.*





*Interior da Igreja
após a intervenção
Acervo: Atelier 15.*



no silêncio da sua inutilidade, lemo-nos e revemo-nos.

Conservação é, por isso, muito mais do que consolidar; é e foi um projeto de uma grande complexidade, em que a ruína foi preparada para uma participação ativa na construção de uma paisagem contemporânea, síntese que se deve em exclusivo à competência disciplinar da arquitetura.

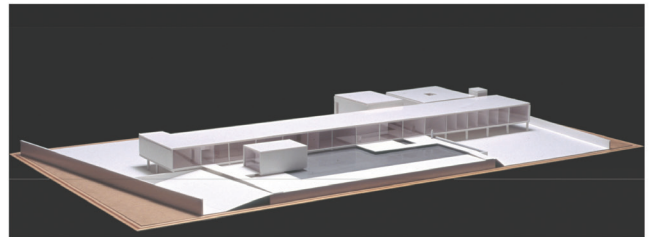
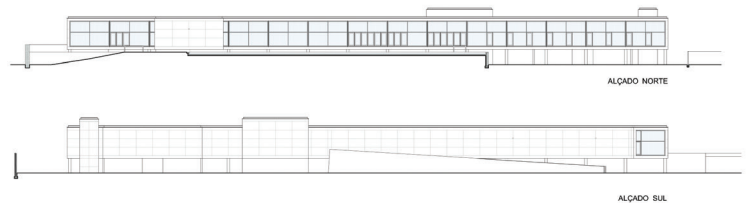
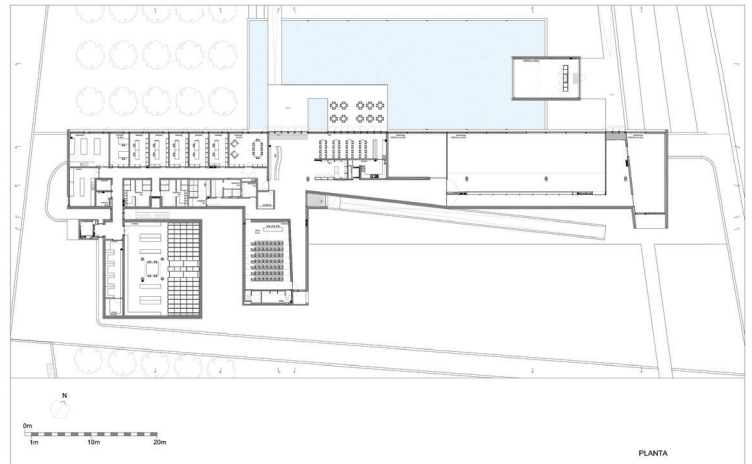
Felizmente, para nós, que o programa de valorização do mosteiro obrigava a construção nova, de razoável dimensão, e esse parecia ser o grande desafio. Começamos por aí, pensando, inicialmente, que o tratamento da ruína seria mais ou menos pacífico, técnico, algo passivo.

Sabíamos que o novo edifício viria a constituir a marca de contemporaneidade mais visível e queríamos assumir isso, sem competir com o monumento, mas constituindo com ele uma unidade significativa.

Dáí decorreu, simplesmente, o conceito: tentativa de invenção de um lugar para ver, emoldurando a paisagem, conferindo protagonismo à ruína.

O que vê e o que é visto ou o que olha para o que o vê, estabelecem, entre si, relações que potenciam proximidade, entendimento, intimidade.

O edifício funciona como uma espécie de remate sul da área da cerca, anulando-se na transparência da sua fachada norte, ou transformando-se numa espécie de espelho da própria cena que observa. Em contraponto com este, o alçado sul será quase completamente encerrado, admitindo alguma complexidade volumétrica que o aproxima morfológicamente da urbanidade, admitindo ser protagonista de outras paisagens.



A arquitetura criou, assim, um espaço artificial, contendor de acontecimentos programados, que concebemos como se de uma máquina ótica se tratasse e que exercita, estimula e também condiciona a construção do olhar. Mediação do olhar, do olhar enquadrado do “vê como eu vejo”, ou do “vê com os limites que eu imponho”. O quadrado da janela ou o espaço organizado interpretam um certo conhecimento de regras estáveis.

*Planta e alçado norte do Edifício do Museu
Acervo: Atelier 15.*



160



*Alçado sul,
entrada do Museu
Alçado norte do Museu
Acervo: Atelier 15.*

Mas talvez os olhares não se bastem naqueles impostos limites e deles possam nascer novos espaços e novas relações, novos pontos de partida.

O olhar, do outro lado da solidão, no seu desejo de liberdade, aspira sempre a outros diferentes espaços, na matriz do sistema de relações que vai estabelecendo. O limite é, afinal, um limiar, e o convite é para transgredir a fronteira.

A leitura daquele sistema e a sua indispensável utilidade modelou o terreno, alterou a topografia e, sobre a sua nova conformação, estabeleceu caminhos, idas e voltas, paragens, escondeu e abriu o olhar a novas surpresas, dobrou esquinas, permitiu, andando, leituras mais dinâmicas, como um trilho para um *travelling* sobre pavimentos com diferentes texturas e diferentes materiais, correspondentes a diferentes significados.

A relação entre o presente e a herança do passado foi sempre emblematizada pela presença predominante da ruína. Foi a sua vitalidade exclusivamente interpretativa, subjetiva e antropológica e que torna essencialmente cultural o discurso que sobre ela se faz, que nos moveu, afinal. Vejo isso agora, com clareza.

Esperamos ter deixado ao visitante a construção do seu próprio discurso, a sua pessoal escolha de sentidos, porque

a ruína pode evocar o passado glorioso e a caducidade de todas as coisas e ser objeto de reflexão histórico-filosófica; pode dar lugar a um sentimento subtilmente crepuscular; pode ser uma ruína clamorosa, eloquente como uma massa obstrutiva ou pelo contrário, um efêmero bastidor visual, um frio contraste, uma ironia irrisória (Carena, 1984).



Em conclusão, não temos, nem construímos, uma nova visão do passado que contenha uma alternativa para o espaço. O nosso pensamento foi sobre o presente, difuso e aberto, como a cidade contemporânea.

Esperamos, ainda, que a luz se encontre com o silêncio e traga a arquitetura à vida.

*Cabeceira da Igreja após a intervenção
Vista parcial do alçado sul
Acervo: Atelier 15.*

REFERÊNCIAS

CARENA, Carlos. Ruína/Restauro. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa de Moeda, 1984. Vol. 1.



Virgolino Ferreira Jorge

SALVAGUARDA DOS BENS HISTÓRICO-ECLESIÁSTICOS EM PORTUGAL

O título simples deste breve escrito oculta uma dimensão substantiva de interesse histórico, artístico, teológico, político, social, técnico, científico e econômico multissecular e uma tarefa objetiva e incomensurável das estruturas eclesiais portuguesas. Na sua globalidade diversificada, trata-se do património qualificado de valor arquitetónico, arqueológico, documental e etnológico criado e enriquecido ao longo da história humana, para satisfação cultural das comunidades cristãs. Salvar estes bens mobiliários ou imobiliários, tangíveis ou intangíveis, inseparáveis de uma convicção de fé, equivale à conservação da identidade histórica da Igreja e da nossa memória religiosa. Preservar este legado espiritual, produto da função evangelizadora e pastoral da Igreja, que vê nele um expoente autêntico de culturas e tradições (evolução tecnológica, flutuações económicas, influências culturais, sistema social etc.), exprime também a precaução do património histórico nacional, logo, do reforço da nossa existência ou identidade profunda e memória cultural.

No âmbito alargado da salvaguarda dos bens culturais, incluem-se todas as ações

e diligências que visem, prioritariamente, a acautelar a sua genuinidade, limitando a intervenção direta e retardando a ruína (Jorge, 2005:17-36). Porque estamos a tratar de um tema do domínio eclesial, cabe perguntar, desde já, qual foi a preocupação da Igreja Portuguesa, no passado recente, com a defesa do seu importantíssimo património histórico-cultural. A questão relaciona-se muito, evidentemente, com a problemática da lenta secularização e educação laica da nossa sociedade. Mas que efeitos se produzem no comportamento de uma comunidade cristã cuja igreja paroquial está deficientemente conservada? As comunidades religiosas, rurais ou urbanas, só sobrevivem caso se identifiquem com a sua igreja, vendo nessa presença física o depósito de uma fé inabalável e o testemunho exultante e convicto da sua crença e da sua orientação moral. Foi assim que, no decurso e pelo concurso de muitos séculos, com entusiasmo, generosidade, esforço árduo e idealismo intrépidos, se acumulou uma apreciável riqueza arquitetónica e de substância construída, de inspiração religiosa, que nos foi sendo transmitida de geração para geração

de crentes. Por isso, as igrejas estão presentes em todos os aspectos do nosso longo passado nacional: da história da arte à história local e da história cultural à das mentalidades. A identidade portuguesa está, por conseguinte, fortemente marcada por uma aglutinação espiritual assente numa cultura e mentalidade comuns. E as construções religiosas fundamentam uma parte expressiva dessa matriz cultural cristã. Esta herança patrimonial, determinada e amadurecida pela sua plenitude histórica bimilenária, sentido e beleza objetiva, constitui a imagem singular e integrante da nossa civilização, isto é, o elemento indissociável e definidor da nossa verdadeira natureza e cultura, do nosso modo de vida e da nossa paisagem histórica.

Se é uma verdade triste que a Igreja e a generalidade das paróquias já não têm capacidades financeiras suficientes para suportarem, sozinhas, a conservação do seu precioso património artístico, e que a responsabilidade constitucional do Estado deve ser exercida sem vacilações, é decisivo manter uma atitude dialogante e promover a valorização desse legado cultural religioso junto da opinião pública. Ou seja, a Igreja deverá realizar, no seu interior e no exterior, um trabalho político esclarecido e persuasivo. Do ponto de vista interno, as instituições religiosas têm de sensibilizar mais pessoas para a atualidade e importância do tema e inevitabilidade da tarefa histórica, apelando ao reconhecimento da sua dimensão moral inerente e ao seu enquadramento político, social e técnico (*catequese do património*). Os bens culturais eclesiásticos, como documentos históricos da Igreja, certificam a crença e a elevação humanas para Deus; logo, devem

ser utilizados como recurso e instrumento imprescindíveis para o exercício difícil e exigente de uma nova pastoral e missão evangelizadora, que respeite e responda às transformações de coexistência emergentes de uma sociedade aberta e pluralista. Que significado de identidade religiosa e de tradição encontram os monumentos sacros no mundo contemporâneo? Quem atravessa o país e vê, com atenção e realismo, como se constroem “templos” gigantescos de evasão e de consumpção impensada ao lado de inestimáveis tesouros arquitetónicos em ruína ou ameaça dramática, só pode comover-se e inconformar-se percebendo nesta ditadura voraz contra o culto do passado visível e tangível um sinal de arbitrariedade e de alarme social (*progresso tirânico, sonho do especulador e anátema do conservador*). A silhueta recortada das nossas cidades históricas, ainda fortemente desenhada por torres de igrejas e catedrais, engana, pois a sociedade atual está muito laicizada e regida pela frieza despótica do materialismo prático (*sociedade “light”*). O *homo sapiens*, na arrogância exacerbada e preocupante do seu bem-estar material imediato, perdeu o sentido da cultura cristã e transformou-se num *homo speculans*. Este processo de conversão hedonista, de razão secularizada e perniciosa, porque ditado pela ambição insaciável do lucro e da posse fáceis, amiúde sem moral nem licitude, exige da Igreja um debate amplo e de urgência inadiável, que transcenda as habituais considerações e meras preocupações de substância económica. Esses esforços requerem muita lucidez crítica, ousadia e confiança e são “particularmente urgentes no momento histórico atual, quer

para contrariar os processos de secularização, como de dispersão e profanação” (Cadernos SPPC, 1996:27-28) que ameaçam a perda da memória religiosa e o dever espiritual da humanidade. Trata-se de inculcar consciência histórica coletiva pela responsabilidade social, perante os dislates cometidos contra a precariedade dos monumentos religiosos, cristãos ou não cristãos. E, como onde está o perigo cresce também a proteção, o despertar da opinião pública para esse zelo e reconhecimento criará, não somente manifestações de benevolência, de participação e de corresponsabilidade, mas também a compreensão exigível para os meios financeiros necessários com a sua defesa e recuperação (*consciência do patrimônio*).

RESPONSABILIDADE TRIPARTIDA: IGREJA, ESTADO E SOCIEDADE

A Igreja, o Estado e a sociedade civil, no âmbito específico das suas competências e responsabilidades solidárias e subsidiárias, devem conjugar esforços e colaborar mais estreitamente na investigação, defesa, conservação e promoção dos bens culturais eclesiais. Efetivamente, trata-se de uma matéria vasta de interesse geral que não diz respeito somente aos especialistas: ao público, exige-se sensibilidade e uma atitude positiva a favor da salvaguarda integrada do seu ente histórico (*dever de proteção*); ao especialista, exige-se o reconhecimento e a garantia dessa necessidade de proteção e conservação eficazes, com ciência e consciência (*saber conservar*). A Igreja deverá ver na comunidade

um parceiro e um recurso indispensáveis para a defesa dos seus bens culturais. Sem este reconhecimento de assimilação no espírito da opinião pública, forte, distendido, sincero e inalienável, nunca a sua salvaguarda será um tema político-cultural e, portanto, público. Comprova-o o fato conhecido de que a noção de salvaguarda dos monumentos históricos jamais alcançou tanto eco no seio da sociedade portuguesa como durante e após o Ano Europeu do Patrimônio Arquitetônico, sobretudo entre 1975 e 1985. Nunca os governos disponibilizaram tantas verbas para iniciativas e ações conjuntas de conservação e de valorização dos seus monumentos históricos nem as sondagens consideraram estas tarefas tão importantes e urgentes, assumidas culturalmente. Desta apoteose invulgar e fecundante e desta vaga de sonoridade e de apelo popular do patrimônio, sem precedentes e sustentada por vigorosos movimentos culturais e intelectuais de ação concertada, disse-se que o patrimônio esteve em moda (*culto do patrimônio*)! A Igreja deve, pois, e muito rapidamente, ancorar a sua cultura e política cultural de salvaguarda e promoção dos bens histórico-eclesiais nas virtualidades deste estado de espírito favorável, ou seja, desta nova consciência do patrimônio, de grande consenso ideológico, e nas sinergias públicas ainda prevalentes. Deve, ainda, fazer desse acervo um tema de atualidade, apelando aos seus valores histórico-artísticos, socioculturais, científicos e religiosos. Deverá, por fim, apresentá-los de maneira tão simples e argumentativa que a generalidade da opinião os aceite com pertinência, vantagem e interesse sociais. Enquanto não ganhar a vontade empatizada

e a interação efetiva da sociedade civil “educada”, a Igreja será manifestamente incapaz de assumir esta tarefa delicada e complexa de garantir um futuro ao seu valioso patrimônio cultural, sem nostalgia do passado (*educar para participar, participar para transformar e conservar para transmitir*). Por consequência, é essencial que estes bens culturais comuns sejam um referente facilmente acessível e de autoidentificação durável, para um público que não tenha formação histórica nem científica. Só assim a compreensão e a articulação dialética dos bens culturais e culturais da Igreja e da sua salvaguarda, na sua diversidade e riqueza, surgirão como fator de identidade nacional e ponte do passado para o futuro. Neste conceito de continuidade histórica ou sentido da tradição, envolvendo milênios, em que deve-se apostar e não está representado somente nos monumentos religiosos, como artefatos culturais antro-po-históricos, poderá a Igreja ver aí, ainda, algo como uma fonte de conhecimento e de justificação moral de defesa do seu patrimônio. Preservar a identidade histórica ou tradicional significa, de resto, declarar-se também partidário da continuidade qualificada do novo na História, o qual a valoriza e firmará o nosso patrimônio passado de amanhã. Mas, evidentemente, por meio de um diálogo criterioso e articulado com o moderno, com os novos usos e exigências socioculturais e com as consequentes alterações da arquitetura, ante as oportunidades e capacidades do desenvolvimento da ciência e das inovações tecnológicas. Segundo a Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, “ao dever de conservação do

patrimônio passado corresponde a urgência criadora de patrimônios atuais a transmitir ao futuro, a fim de que não se interrompa esta sequência de autênticas tradições de uma geração a outra, ao serviço da fé e da história” (Conferência Episcopal Portuguesa, 1990:24).

No quadro da cooperação institucional entre o Estado Português e a Igreja Católica, para o desafio das suas responsabilidades complementares de defesa eficiente e utilização adequada do patrimônio cultural eclesiástico, esta deve refletir e definir a sua posição sem dogmatismo nem ambiguidade, de modo mais claro e coerente entre o propósito e os atos (agir em vez de reagir), perante algum desregramento do Governo nesta matéria de interesse e dever comuns. Recuando apenas à segunda metade do século passado, cito a apressada e irregulamentável Lei nº 13/85, de 6 de julho (a anterior Lei do Patrimônio Cultural Português), em que o Estado se arrogava de guardião (não ousou dizer de proprietário!) quase absoluto dos bens culturais do país (hoje, comunitários), omitindo a autonomia e o “peso” do patrimônio cultural eclesiástico, e esquecia ou desrespeitava (deliberadamente?), o regime particular dos direitos, liberdades e garantias protegidos pela Concordata entre Portugal e a Santa Sé, de 1940. Como então advogava um texto dos bispos portugueses a este respeito, “para possibilitar uma cooperação sincera e a busca de solução justa dos problemas existentes, é necessário pôr de lado conceitos estatizantes e monopolistas, que em Portugal vêm de longe e ainda agora por vezes afloram em certos atos legislativos e administrativos” (Conferência

Episcopal Portuguesa, 1990:19). Dado que as rivalidades e as desconfianças, mesmo aparentemente justificadas, não são boas conselheiras nem salvaguardam o patrimônio, foram revistos ou revogadas as insuficiências e os desajustamentos principais daquele quadro jurídico. Assim, a Lei nº 107/2001, de 8 de setembro, que estabelece as bases atuais da política e do regime de proteção e valorização do patrimônio cultural português, reconhece a especificidade da Igreja Católica, enquanto detentora de uma quota significativa dos bens que integram o acervo nacional (cerca de 70%). Por outro lado, os pactos alcançados com a nova Concordata entre Portugal e a Santa Sé, subscreta em 2004, aperfeiçoam e reforçam a mútua cooperação entre a Igreja e o Estado em áreas comuns da cultura, atendendo às realidades e necessidades hodiernas das duas instituições. O Estado compromete-se, entre outros deveres, a respeitar os espaços afetos ao culto público da religião católica ou a outros fins religiosos e a promover e valorizar os bens culturais eclesiais em igualdade de oportunidades com os do patrimônio estatal.

Se o país se assume como um estado cultural, então a promoção da cultura e da salvaguarda dos valores monumentais não deve ser simulada nem retórica; implica gestos espontâneos e imperativos e pressupõe atitudes coerentes e permanentes que exprimam e objetivem uma verdadeira cultura do patrimônio. Os monumentos religiosos, como testemunhos espirituais da humanidade, são bens culturais coletivos, e não patrimônio exclusivo das comunidades cristãs; exigem a nossa ação e compromisso, que não se delegam, e devem beneficiar,

por conseguinte, de dotações financeiras maiores e de uma colaboração governamental mais estreita e cuidada. Mas, para que o Estado, como pessoa de bem, possa honrar as suas obrigações e assumir os encargos de conservação patrimonial eclesial apropriados, terá de haver um entendimento ideal entre a Igreja e a sociedade e entre as freguesias e os respectivos párocos. As decisões políticas devem apoiar-se no consenso alargado dos cidadãos, o que não é fácil de alcançar diante de ideias ou objeções relativas à Igreja clerical e a certos comportamentos pouco eclesiais, entre a doutrina e a prática, que condicionam a elaboração de leis afins e a sua execução satisfatória (por exemplo, além de outros, a queixa ou o conceito, ainda muito enraizados, de que a Igreja é rica e não necessita de apoios públicos).

Uma vez que nem todos os cidadãos contribuintes têm, rigorosamente, o mesmo assentimento da igreja como casa do povo de Deus, espaço de solidariedade e de união e local de culto sacralizado (sacramento do Espírito), talvez a base do empenho possa firmar-se na perspectiva comum da igreja também como monumento cultural, obra de arte, elemento marcante da paisagem e lugar de memória. Ou seja, apelar aos seus valores de culto e de cultura (*cultu-r-alização*), por meio das suas funções litúrgicas, históricas e arquitetônicas. Daí que, uma cidade ou uma paisagem sem igrejas seria um sítio a-histórico, um nenhures da vida entre o ontem e o amanhã.

Ao lado do Estado, as estruturas eclesiais têm dado provas inequívocas de serem das que mais amplamente apoiam a sociedade civil na educação, na luta contra



Diamantina
Acervo: Iphan/
Nelson Kon.



o drama da fome e da pobreza, no auxílio aos mais carenciados e desfavorecidos pela doença, desemprego, velhice etc. As entidades religiosas (paróquias e dioceses) têm concedido ao próprio Estado uma ajuda sociocaritativa valiosa e importante, na promoção e desenvolvimento do bem-estar coletivo e da dignidade da pessoa humana, mormente no âmbito estatutário das Instituições Particulares de Solidariedade Social, substituindo-o, tantas vezes, na sua indiferença silenciada ou incapacidade oficial. Por isso, a Igreja é seguramente capaz de encontrar saídas para as suas dificuldades, preparar-se e dizer “sim” à salvaguarda dos seus bens culturais, aposta que não se afasta da sua própria missão cultural e pastoral. Com a participação alargada da Administração Central, da sociedade civil e de instâncias supranacionais (ligas de amigos, fundações *ad hoc*, doações, mecenato cultural privado e de empresas, União Europeia, Unesco, World Monuments Fund, Fundação Calouste Gulbenkian etc.), a Igreja será capaz de reunir apoios humanos e obter contributos financeiros que o Governo, dificilmente, poderia assegurar-lhe. Ainda no quadro da compreensão atual da relação binômica Estado-Igreja, o entendimento do interesse geral com a salvaguarda, manutenção e promoção do património eclésiástico pode decorrer, eventualmente, por meio da concretização de ações públicas de reciprocidade e acordos de parceria amigável e especializada, com fins essencialmente culturais. Esta divisão de responsabilidades poderia concretizar-se, por exemplo, na definição de práticas de cedência temporária

de alguns monumentos sacros para determinados fins públicos, não litúrgicos, mas dignos e de interesse comunitário, compartilhados sem interrupção do serviço religioso ou de autonomia do proprietário (*igreja “socializada”*). Ou, ainda, e a título exemplificativo, na conservação do exterior de uma catedral ou igreja, o qual, para a qualificação da imagem urbana e visibilidade pública, é muito mais forte e determinante do que para as celebrações litúrgicas da paróquia.

Atualmente, muitos dos nossos destinos turísticos estão marcados pela atração e interesse cultural nos museus, palácios, catedrais, mosteiros, conventos e igrejas (Fátima, Batalha, Alcobaça, Mafra, Jerónimos, Queluz, Sintra, Tomar etc.). O crescimento exponencial de visitantes destes lugares e monumentos históricos emblemáticos, com primazia para a arquitetura religiosa classificada de importância nacional ou mundial, está a tomar proporções apoquentadoras para a sua dignidade e integridade física (*massificação turística*). Este aumento acelerado do “consumo” quotidiano de bens culturais, com desgastes associados assinaláveis, requer medidas progressivas de planeamento e gestão técnica e de proteção e segurança permanentes e eficazes contra os riscos da turistização e dos abusos endêmicos do património (recursos humanos, horários de abertura, acessibilidades, visitas guiadas, vigilância, roubos, atos de vandalismo, prevenção contra sinistros naturais e acidentais etc.). A sua salvaguarda e conservação é, portanto, uma tarefa obrigatória e onerosa, que a

sociedade, como coproprietária fruitiva, também deverá assumir claramente (pagar entradas, por exemplo). Nas igrejas mais visitadas, e em local bem visível, sugere-se que os serviços eclesiais, em colaboração com os organismos estatais da tutela do património cultural, exibam uma pequena exposição sobre a história e a arquitetura do monumento, o estado de conservação, a tipologia e a extensão dos danos ou destruições e as dificuldades financeiras com a sua recuperação adequada e as exigências de uma manutenção contínua e durável. Esta apresentação interpretativa e exemplar dos monumentos, que exige também guias ou meios audiovisuais e uma sinalização e iluminação corretas para facilitar as visitas e entender os espaços, pela apreciação imediata e de contexto que permite, surpreenderá e tocará a sensibilidade de muitos visitantes, gerando, com toda a certeza, fluxos de solidariedade ativa e comprometida.

Enquanto nas nossas igrejas se pregar e viver segundo os princípios de fidelidade ao Evangelho e a Igreja for testemunho de comunhão e referencial privilegiado de valores éticos e espirituais, de paz e de confiança (*congregação maternal*), haverá comunidades eclesiais vivas e militantes e não faltarão fiéis empenhados na construção dos “seus” locais de culto e na salvaguarda dos bens culturais religiosos. Esta perspectiva moralizante e de fiabilidade na Igreja é de importância decisiva e fundamental para unir vontades e ganhar a aceitação e a simpatia de outras opiniões, vulgarizadas de niilismo e desespero, convencidas de que a Igreja não as representa.

ENSINO E FORMAÇÃO ARTÍSTICA DO CLERO

A importância do conhecimento, salvaguarda, valorização e divulgação dos tesouros culturais da Igreja, como fatores de civilização e de desenvolvimento intrínsecos, requer o ensino e a formação artística ajustados do clero e dos seus colaboradores leigos, sob conteúdos específicos e conceitos fundamentais. Com efeito, não poderá haver uma consciência patrimonial, transformada em memória crítica ativa, sem uma exigência conveniente de saberes construídos desde a juventude dos candidatos ao ministério do sacerdócio. Ora, em nossa opinião, a autoridade eclesial competente (Conferência Episcopal Portuguesa) deve investir neste domínio prioritário com mais afinco e preocupação educativa, correspondendo ao apelo exortativo e à observância das várias recomendações da Santa Sé e da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja. De fato, os *curricula* dos Seminários e das quatro Faculdades de Teologia mostram-se notoriamente indigentes em matéria de pedagogia do património cultural sacro, confinando-se a um ensino e a uma aprendizagem escassos ou quase inexistentes de História da Arte, de Arte Sacra e de Arqueologia Cristã. Não admira, pois, que desta insuficiência qualificada de performatividade cultural e artística dos futuros sacerdotes e dos religiosos, para o exercício esclarecido das suas responsabilidades, resultem faltas de acerto de critérios ou de observância das normas da liturgia e da arte sacra, estabelecidas

para a conservação, restauro e reparação de templos, imagens de culto, mobiliário e alfaias litúrgicas. Verificam-se, por vezes, lamentáveis alienações e extravios delituosos de património histórico e artístico móvel de igrejas e capelas, cujos párocos confundem, de modo desastrado e impune, memória cultural com mercadoria cultural (*pecados do património*). Este comércio transgressivo e abusivo, configurador de crime passível de punição pelos Códigos de Direito Civil e de Direito Canónico e descredibilizador da Igreja, e os furtos, usurpações e outros impropérios lesivos das obras de arte sacra ocorrem, preferencialmente, naquelas paróquias que não dispõem de um inventário-catálogo do seu acervo artístico mais representativo e nas dioceses onde ainda não está atuante um departamento do património cultural. Sem um arrolamento exaustivo e uma catalogação sistemática dos bens culturais eclésiásticos, elaborados segundo uma metodologia científica unificada e que respondam às exigências de rigor mais modernas, os quais continuam a faltar-nos e têm sido justamente objeto de crítica e de alarme, não haverá prevenção segura nem eficaz (*inventário conhecimento salvaguarda*)! Eles constituem instrumentos de trabalho fundamentais e de extrema importância para as paróquias e dioceses, ao permitirem localizar, identificar, avaliar e classificar os objetos e responder a questões concretas e a preocupações complexas, designadamente “o quê”, “porquê”, “para quê” e “como” se deve salvaguardar.

Não raro, estas situações inquietantes de invocada atrofia de talento criativo ou de sensibilidade estética dos sacerdotes e

dos religiosos, e também dos fiéis leigos chamados a coadjuvar e a intervir na vida da Igreja, aliadas a interpretações errôneas dos parâmetros e das alterações decorrentes da reforma litúrgica preconizada pelo segundo concílio do Vaticano (1962-1965), são tributárias da destruição “obrigatória” e afrontosa de numerosos testemunhos materiais do passado. Igualmente, responsáveis pela introdução de modernismos excêntricos ou de deliberado mau gosto, nos templos e na sua expressão artística e estética. São conhecidos, amiúde, ecos de algumas discrepâncias ou conflitos na dinâmica relacional das comunidades com os párocos, com as formas de devoção e de serviço religioso e com a arte das suas igrejas. As exigências relativas à correta reorganização espacial dos lugares sagrados têm suscitado, de modo idêntico, dificuldades de entendimento e tensões de hierarquia notórias entre as instâncias estatais e as eclésiásticas. Na sua origem, contam-se ações subjetivas insuficientemente ponderadas ou ambíguas ou com objetivos aparentemente pouco definidos ou diferenciados (construção de altares *versus populum*, bancos da comunhão, disposição dos ambões, abolição de púlpitos, de altares laterais, de balaustradas etc.). A fim de contrariar tais atitudes menos avisadas ou escrupulosas, a Comissão Episcopal da Cultura, Bens Culturais e Comunicações Sociais criou o Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. As suas iniciativas têm propiciado uma dinâmica global de procedimentos e contribuído para a partilha e divulgação de boas práticas, como meio de pedagogia e sensibilização, preparando profissionais e agentes qualificados ao serviço

das dioceses. Com efeito, uma alfabetização artística e técnico-científica mais cuidada e extensa do clero e dos seus colaboradores resulta num acrescido e renovado sentido moral de responsabilidade participativa, de competência e de agilidade para tratar estas questões cruciais e difusas, nas suas constantes e variantes, evitando erros e exageros irreversíveis ou que elas sejam confiadas quase somente aos outros.

SECULARIZAÇÃO E RUÍNA DOS BENS ECLESIASTICOS

As nossas maiores construções religiosas efetuaram-se numa época de grande compreensão cristã entre o Estado, a Igreja e a sociedade civil. Daí, que a sua conservação e manutenção decorressem no quadro de uma responsabilidade tripartida. Esta conjuntura tradicional manteve-se até o ano de 1834, data de exclausuração das ordens religiosas no país e do arresto compulsivo e maciço dos seus numerosos e valiosos bens materiais, e agravou-se com a primeira lei republicana de autonomização administrativa entre o poder público e a Igreja, em 1911, que nacionalizou quase todo o remanescente do espólio eclesiástico nacional. A partir desta última data, sobretudo, introduziu-se um claro divórcio de responsabilidades institucionais com a conservação do património cultural religioso, de assinalável expansão e relevância tipológica, e verificou-se o agravamento das condições económicas da Igreja, para essa ação dispendiosa e atribulada. Na sequência deste espírito persecutório anticlericalista e iconoclasta, muitas igrejas e edifícios religiosos foram violentamente

desqualificados e vendidos em hasta pública ao desbarato ou vandalizados e caíram, rapidamente, em inexoráveis escombros e cinzas, transformando-se em pedreiras (conjunção de “*religioclastia*” com “*vandalismo patrimonial*”).

Entretanto, e deve referir-se expressamente, por constituir uma verdade histórica, a Igreja Portuguesa experimentou um período de paz, de cerca de meio século de Estado Novo, de bom entendimento e aproximação com os poderes públicos e a sociedade civil, como testemunhou a referida Concordata de 1940 (Cruz, 1998). Esta circunstância possibilitou-lhe curar feridas, reparar desolações e restaurar perdas, levando Salazar a escrever que “ela dá à Igreja a possibilidade de se reconstruir e mesmo de vir a recuperar por tempos o seu ascendente na formação da alma portuguesa” (Salazar, 1951:373). Todavia, que sinais de perseverança e de confiança mostraram as autoridades hierárquicas da Igreja Católica de então para recuperar e vivificar, passo a passo, a identidade religiosa perdida?

Quanto aos mosteiros e conventos que foram espoliados e desintegrados do seu valor e função histórica iniciais e refuncionalizados em quartéis, hospitais, asilos, escolas, museus, fábricas etc., na sequência das secularizações e vicissitudes supracitadas, impunha-se uma avaliação pública conjunta, séria e objetiva, sem exterioridade. Mas, para o efeito e porque a realidade é complexa, os órgãos internos da Igreja teriam de apresentar propostas de mediação razoáveis, do ponto de vista da conciliação de interesses, e projetos concretos de afetação estruturada e diferenciada para o resgate e prolongamento da vida útil desses



edifícios profanados. Caso contrário, é preferível manter-se tudo como está! O que teria sucedido com alguns antigos mosteiros, conventos e paços episcopais do Porto, Coimbra, Lorbão, Leiria, Alcobaça, Batalha, Mafra, Lisboa, Portalegre, Évora, Tomar, Beja etc., se não fossem, ou não tivessem sido, usados longamente como casernas, hospitais, escolas, museus, repartições públicas ou... até fábricas? Por não terem tido uma efetiva e apropriada utilização, veja-se o que sucedeu aos esvaziados conjuntos monásticos ou conventuais de Santarém, Tarouca, Salzedas, Maceira Dão, Cós, Almoater, Aguiar, Tabosa, Pombeiro, Pitões das Júnias...

A defesa e a revalorização urgentes deste património coletivo são, por conseguinte, uma iniludível obrigação de solidariedade e um exercício moral de cidadania ativa comum, independente de confissões ou credos pessoais. Não deve ser entendida apenas como um encargo participativo, mas, sobretudo, como uma missão estimulante e incessante para os atos do futuro, assumida e partilhada conscientemente. E só quem sabe olhar o passado e conhece a força do “ontem” saberá contemplar e responder melhor às questões e incertezas do “amanhã”; neste traço de união transitável, o “hoje” é o momento verdadeiramente decisivo para assumir o passado com esperança e, com fé, preparar o futuro (*futuro do passado*)!

APELO E ADVERTÊNCIA

A salvaguarda dinâmica dos bens culturais religiosos, como causa e coisa de interesse coletivo, é uma tarefa conjunta da própria

Igreja, do Estado e da sociedade civil, de grande responsabilidade ética perante o nosso futuro histórico, cultural, espiritual e também político. Assim e sucintamente, com convicção firme e como interpelação e desafio estimulante, defendo que:

1 – a Igreja tem o dever explícito e a responsabilidade educativa de atribuir maior importância e rigor à integração ou alargamento da consciência do seu património na formação normal e coerente dos seus presbíteros. Clero devidamente instruído e proficiente é um valor acrescentado ao seu ministério e estatuto, em particular neste desígnio significativo;

2 – a proteção qualificada do património cultural eclesiástico, móvel e predial, exige a elaboração prévia e criteriosa de inventários e catálogos interativos, incluindo os registos fotográfico, desenhado e documental, que sejam facilmente atualizados e acessíveis e permitam ter uma visão de conjunto desse legado;

3 – as necessidades de empenho governamental para a incumbência da conservação e requalificação dos bens culturais religiosos, baseadas nas suas peculiaridades e num justo conhecimento do passado, requerem e impõem maior desvelo social e vontade política (*solicitude patrimonial*). Não podem assumir o carácter de subvenção voluntária estatal e devem ser apreciadas e concorrer, em paralelo e de modo transparente e providente, como *res mixta*, com outras formas e necessidades de interesse público;

4 – a Igreja deverá desenvolver, junto do Governo, estratégias argumentativas e programas específicos e inovadores que

respondam à globalidade dos problemas com o seu património histórico, em vez de se confinarem, quase pontualmente, às preocupações e aos aspectos de viabilidade financeira. Eles deverão ser, ainda, mobilizadores da simpatia e da adesão dos cidadãos – de cuja participação depende a melhor prevenção – para alcançarem um apoio maior (*estratégia do património*);

5 – a Igreja tem de “ganhar” o poder político e os responsáveis institucionais e corresponsabilizá-los para a salvaguarda de tão vetusta e perecível herança, como monumentos da Arte, da História e da Religião, elementos configuradores da nossa paisagem cultural e lugares de memória transecular. Referir, simplesmente, que as igrejas são casas de Deus e lares privilegiados da comunidade cristã é reiterar um truísmo para qualquer crente; trata-se de uma funcionalidade litúrgica e de um assunto pessoal da liberdade de consciência e de convicção, numa sociedade pluralista e num tempo de cepticismo recrudescente. E, porque há critérios de valor fundamentais que estão antes e acima de todas as cautelas diplomáticas, fique bem claro: “ganhar” os responsáveis políticos não é piscar o olho ao poder vigente (às vezes, com comportamentos hostis à Igreja), na expectativa sedutora e calculista de alcançar misericórdia e obter a graça de um auxílio oportuno!...

Oxalá que esta meditação fragmentária e de natureza “profana”, investida de esperança, possa contribuir para mudar a direção do paradigma atual e favorecer a compreensão mútua e a responsabilidade moral cívica pela tarefa exigente e urgente da salvaguarda perdurável dos nossos bens culturais

religiosos. Todos nós queremos legá-los, tão incólumes quanto possível, à Igreja do futuro.

REFERÊNCIAS

- CADERNOS SPPC. *Textos fundamentais*. Évora: Sociedade para a Preservação do Património Construído, ano 1, nº 1, 1996.
- CONFERÊNCIA Episcopal Portuguesa. *Património histórico-cultural da Igreja*. Lisboa: Edição do Secretariado Geral do Episcopado, 1990.
- CRUZ, Manuel Braga da. *O Estado Novo e a Igreja Católica*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.
- JORGE, Virgolino Ferreira. *Cultura e património*. Lisboa: Edições Colibri/C. M. de Portel, 2005.
- SALAZAR, António de Oliveira. *Discursos e notas políticas*. Coimbra: Coimbra Editora, vol. IV, 1951.







Luciane Gorgulho

FINANCIAMENTO ÀS INSTITUIÇÕES CULTURAIS SOB A ÓTICA DA SUSTENTABILIDADE DE LONGO PRAZO: O BNDES NA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO

INTRODUÇÃO

A herança cultural arquitetônica e urbana que permeia os cenários das cidades brasileiras é um dos nossos mais ricos ativos. O precário estado de conservação desse patrimônio, sua riqueza e diversidade e a extrema necessidade de sua preservação de modo perene motivaram o BNDES a definir o patrimônio cultural como seu foco prioritário de atuação há mais de vinte anos, tornando-o parceiro indissociável do Iphan nessa missão.

Além do indiscutível mérito de salvaguarda da memória nacional, acreditamos que a restituição da função social do patrimônio e sua reintegração à vida cotidiana das cidades, em todos os seus aspectos, têm o potencial de induzir a um processo de revitalização de caráter permanente, promovendo o desenvolvimento local, o aumento do turismo cultural e a dinamização das cadeias produtivas locais e atividades econômicas correlatas, geradoras de emprego e renda.

O apoio do BNDES a projetos relacionados à preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro se dá primordialmente de maneira não reembolsável, seja por meio da

utilização das deduções fiscais previstas na Lei Rouanet, seja com recursos oriundos de fundos estatutários próprios (Fundo Cultural).

O BNDES dispõe, ainda, de meios de apoio financeiro ao setor público (municípios e estados) para desenvolvimento e execução de ações que acarretem – direta ou indiretamente – valorização do patrimônio histórico e cultural.

Para as empresas inseridas nas cadeias produtivas da cultura, o Banco oferece ainda linhas de crédito rotativo ou de longo prazo, em condições adequadas ao seu perfil (Cartão BNDES, BNDES Procult), completando o cardápio de instrumentos destinados ao desenvolvimento da economia da cultura.

O BNDES atua, ainda, não só participando, mas também promovendo o necessário debate sobre gestão, governança e novos modelos de sustentabilidade financeira para as organizações culturais públicas ou privadas sem fins lucrativos.

E, acima de tudo, procura, em todas as suas ações, dar luz à relevância do patrimônio cultural brasileiro e de suas externalidades positivas para a economia e para toda a sociedade brasileira.

O HISTÓRICO DE ATUAÇÃO DO BNDES NO SETOR CULTURAL

Há cerca de vinte anos, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) elegeu o patrimônio histórico brasileiro como foco prioritário de seu apoio no campo cultural. Nestes quase vinte anos ininterruptos de trabalho, foram destinados mais de R\$ 600 milhões para esse fim em todo o Brasil, beneficiando acima de uma centena de museus, igrejas, teatros, fortes, universidades e centros culturais, em mais de duzentos projetos apoiados. O volume e a permanência desse apoio tornaram o BNDES fundamental parceiro do Iphan nessa missão.

No entanto, a partir de 2006, o BNDES deu um passo além, tomando a decisão estratégica de incorporar o apoio à economia da cultura – na qual estão englobadas as artes e o patrimônio – à estrutura operacional da instituição, passando a enxergar o setor como uma atividade econômica apoiada pelo Banco, dentro de sua missão de promover o desenvolvimento sustentável e competitivo, e não somente como alvo de patrocínio.

O resultado dessa nova concepção consubstanciou-se na criação de uma unidade, na área de indústria e serviços, responsável pela condução das operações no âmbito da economia da cultura, o Departamento de Economia da Cultura (DECULT), inserido na estrutura operacional do Banco, e não mais na esfera de comunicação e marketing.

O setor de cultura passou a ser tratado pelo Banco como os demais setores apoiados, isto é, sob uma ótica de estruturação das cadeias produtivas e enfoque de

desenvolvimento setorial. Para isso, foram criados instrumentos financeiros para dar conta das necessidades específicas de todo o setor da cultura.

Para esse outro enfoque, foi sendo amadurecido um novo princípio: mesmo com recursos não reembolsáveis, as ações do Banco no campo da economia da cultura e, portanto, também na área do patrimônio histórico deviam ter como objetivos a estruturação e o fortalecimento de longo prazo desses segmentos, objetivando preponderantemente a comunicação de sua marca.

A criação de fundo estatutário (Fundo Cultural), com recursos não reembolsáveis próprios do BNDES, em adição ao apoio com base na Lei Rouanet, a partir de 2009, ademais de garantir perenidade à ação, permitiu ampliar a abrangência e o conteúdo dos projetos, que hoje podem abarcar ações integradas ao turismo, à revitalização urbana do entorno do bem público, à gestão do bem, à geração de emprego e renda a partir do patrimônio histórico, além de ações estruturantes para o setor, tais como educação patrimonial, formação de mão de obra, entre outras.

Assim, o BNDES reafirma sua função de banco de desenvolvimento, fazendo do patrimônio cultural brasileiro um meio para atingir esse fim.

A ECONOMIA DA CULTURA E O PATRIMÔNIO COMO ÂNCORA DO DESENVOLVIMENTO

A economia da cultura consiste de uma terminologia, disseminada a partir da década de 90, que procura dar luz à contribuição

econômica dos setores ligados à cultura, especialmente na geração de renda e emprego. Acostumados a terem seu valor reconhecido pelo ponto de vista simbólico, de identidade e educativo, os segmentos que compõem o setor da cultura, por não terem sido tradicionalmente mapeados e “empacotados” de maneira conjunta, sempre tiveram sua contribuição econômica desconhecida ou subestimada. O surgimento, portanto, da terminologia da economia da cultura contribuiu para essa mensuração, permitindo maior valorização dos segmentos culturais no âmbito das políticas públicas em diversos países. No Brasil, estima-se que a chamada economia da cultura represente 2,6% do PIB e cerca de 800.000 empregos formais (Firjan, 2016).

No campo do patrimônio cultural, esse valor pode ser mensurado pela contribuição dos profissionais que atuam no setor, na geração de valor de museus e monumentos, nas suas coleções, na produção artística, na cadeia de fornecedores que se estende por trás dos equipamentos culturais, sem mencionar seus efeitos indiretos sobre o desenvolvimento local, o turismo, o comércio etc.

Para o BNDES, a adoção do conceito de economia da cultura pressupôs ampliar a visão da preservação do patrimônio, como um fim em si, para o enfoque sobre o desenvolvimento gerado a partir da ação de preservação e às externalidades potenciais que podem ser daí geradas.

O objetivo passa a ser, mais do que apenas recuperar o patrimônio, estimular e facilitar o usufruto do bem restaurado e promover sua melhor utilização pela sociedade, mas principalmente promover o maior dinamismo econômico local, tornando o patrimônio

histórico uma âncora para o desenvolvimento institucional, econômico, turístico e urbano da localidade onde se encontra.

Para isso, deve-se buscar associação a ações de revitalização urbana, com investimentos complementares, que visem à recuperação do entorno, iniciativas voltadas para o estímulo às atividades econômicas derivadas do patrimônio como, por exemplo, o artesanato cultural ou atividades culturais correlatas. Pode-se considerar ainda ações relativas à preservação do patrimônio num conceito mais amplo, tais como ações de educação patrimonial e capacitação de mão de obra local.

Cada restauro torna-se uma oportunidade para estimular ações de capacitação e qualificação profissional. Em função da complexidade das técnicas de restauro e da especialização necessária para esse ofício, observa-se carência de profissionais na área. Assim, apoiar de maneira efetiva o patrimônio histórico passa também por estimular a formação desses profissionais, preferencialmente em situações reais de obra. As iniciativas de educação patrimonial, porém, têm caráter muito mais amplo do que a obra em si. Só se valoriza o que se conhece e se admira, por isso o trabalho de educação patrimonial busca levar a comunidade a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-a para melhor usufruto dos bens patrimoniais. Torna-se também uma oportunidade de conhecimento sobre as técnicas construtivas utilizadas em cada época, os materiais, os artistas e a própria história do lugar ao qual pertence. Projetos culturais associados têm também papel relevante na divulgação do patrimônio, podendo envolver



Convento
franciscano de Cairu
Acervo: Iphan/
Nelson Kon.



a documentação dos trabalhos realizados, no resgate de informações, na difusão de saberes ou mesmo na disseminação da cultura em todas as suas formas.

NOVAS DIRETRIZES

Como forma de legitimar e colocar em prática o arcabouço conceitual e metodológico constante da nova abordagem de atuação do BNDES para o patrimônio cultural, seus regulamentos operacionais vêm sendo continuamente aprimorados, buscando cada vez mais explicitar as diretrizes dessa nova abordagem.

Nesse contexto, as novas diretrizes buscam:

1. adotar postura mais estratégica e de longo prazo ao requerer a visão sobre o plano de investimentos total de recuperação dos monumentos a serem restaurados e manutenção destes, impactando os orçamentos propostos e, consequentemente, as diversas formas de adquirir apoio financeiro, não somente na etapa de execução e implementação do projeto, mas, principalmente, nos custos de manutenção desses equipamentos;
2. tornar maiores as suas ambições quanto ao escopo de sua atuação, sempre balizado nos recursos necessários para realização de um plano de investimentos;
3. alicerçar projetos relacionados a programas de revitalização (urbana, turística, econômica etc.) com benefícios efetivos à população, o chamado apoio à requalificação de perímetros históricos integrados;
4. estimular ações complementares ao objeto principal, como educação patrimonial, capacitação, assim como elaboração de materiais, como documentários e livros que registrem e valorizem o trabalho realizado; e
5. reconhecer e concentrar atenção nas instituições de guarda e gestão dos monumentos e bens históricos, como forma de perseguir a preservação permanente do patrimônio.

Assim, as novas diretrizes visam a dinamizar as cadeias produtivas da economia da cultura e suas externalidades econômicas, por meio da qualificação, valorização e ampliação do uso do patrimônio cultural. O novo olhar passa a escrutinar de maneira mais exigente o futuro do patrimônio, e, portanto, como condição necessária, o foco passa a ser a instituição responsável pela sua gestão e seu plano de investimentos e sustentabilidade financeira a longo prazo.

Estabeleceu-se também a diretriz de apoiar menos projetos, mas de modo mais efetivo em operações maiores (em valores e escopo), mais estruturadas e de maior impacto e externalidades positivas em detrimento da diminuição do número de operações aprovadas anualmente.

Com essa nova abordagem, foi possível não apenas ampliar o volume de apoio como tornar mais efetiva e perene a contribuição do BNDES.

Em segundo lugar, a vivência do BNDES na análise de uma vasta diversidade de tipos de projetos na área de patrimônio vem demonstrando que a preservação do patrimônio não deve ser um fim em

si mesmo, mas representa elemento de construção de externalidades culturais, educacionais, sociais, simbólicas e econômicas que dignifiquem e deem concretude à ação do patrimônio. Não surpreende que tal entendimento venha permeando a mesma política da Unesco em nível internacional e do Iphan em nível nacional, estabelecendo-se o patrimônio como vetor do desenvolvimento em si, no seu sentido mais amplo. Concretamente, os exemplos de projetos demandantes e apoiados nos últimos anos comprovam que o instituto da proteção, consubstanciado na figura do tombamento proferido pelos colegiados legitimamente estabelecidos, não garante *per si* a consecução dos efeitos de natureza cultural, simbólica e social, muito menos econômica. Os projetos apoiados pelo BNDES, em que isso se verificou de forma mais assertiva, demonstram que tais efeitos devem ser perseguidos de partida, e não intuídos ou considerados assumidamente induzidos pelo ato em si da preservação. Há que se buscar, em conjunto com a proteção, a consecução desses demais objetivos, sob pena de a preservação perder o seu sentido.

Outra importante dimensão derivada da experiência do BNDES na área de apoio ao patrimônio foi revelada na atuação em projetos de fortalecimento de instituições culturais. O apoio a projetos dessa natureza deu luz ao fato óbvio, mas que encontrava-se obnubilado pelo foco no patrimônio *per si*, de que a instituição detentora e responsável pela guarda e gestão do patrimônio deve merecer a mais profunda atenção no processo de análise. Casos se contam, no passado, dessa atuação em que o apoio do Banco na preservação do patrimônio,

depois de alguns anos, demonstrou-se ineficaz, com a retomada do processo de deterioração e decadência do patrimônio que se restaurou. Quando a ação de restauro do patrimônio não vem acompanhada de processos e ações destinadas ao fortalecimento da instituição que detém a responsabilidade por sua guarda e proteção, o apoio se torna vão, no intervalo de alguns anos.

Outrossim, dada a natureza do BNDES, não um mero patrocinador como tantas empresas que hoje destinam recursos a projetos culturais, mas sim uma instituição com foco de atuação no desenvolvimento, nada mais natural que nossa atuação se volte à compreensão das necessidades e potencialidades das instituições apoiadas, sua estrutura financeira, de gestão e de governança, de maneira idêntica ao que é tão naturalmente incorporado no processo de análise, quando se trata de outros entes empresariais que não as instituições sem fins lucrativos que caracterizam o segmento da cultura como um todo. Tal *expertise* do BNDES na compreensão das estruturas e suas dinâmicas deve ser aproveitada na análise do apoio não reembolsável a projetos de instituições sem fins lucrativos.

Nesse sentido, o fortalecimento de instituições culturais deixa de configurar uma categoria de apoio, como se vislumbrou originalmente, mas passa a permear transversalmente a análise e foco de apoio de todo o universo de projetos de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Uma das dimensões mais promissoras dessa visão é a contribuição a ser dada ao fortalecimento da sustentabilidade financeira de tais instituições. Hoje relegadas a fundear o seu sustento em

patrocínios e dotações orçamentárias de entes públicos, orienta-se que busquem fontes alternativas de recursos, seja em bilheteria, assinaturas, venda de artigos temáticos inspirados no conteúdo ou na estética do patrimônio, seja no desenvolvimento de instrumentos financeiros diferenciados, pouco utilizados no Brasil, tais como o *crowdfunding*, os fundos de investimento e os fundos patrimoniais (*endowment funds*).

Nesse aspecto específico, uma das grandes contribuições do BNDES ao tema da sustentabilidade de instituições culturais sem fins lucrativos tem sido colaborar, junto às *instâncias legislativas e executivas pertinentes*, na dissolução dos entraves jurídicos, tributários e burocráticos para a criação desses chamados fundos patrimoniais permanentes (*endowments*), como se verá mais à frente. Fruto da consolidação dessa nova visão, as equipes do BNDES buscaram desenvolver uma nova metodologia de seleção e análise de projetos de patrimônio cultural que capte de modo mais efetivo as dimensões relevantes acima mencionadas. Tal metodologia procura avaliar e mensurar três eixos de avaliação, quais sejam:

Eixo I: Projeto

a) Plano de valorização do uso e de ampliação do acesso da sociedade ao patrimônio cultural:

- Consiste da apresentação de um plano claro que demonstre as ações necessárias para valorização do uso, para maior divulgação e ampliação do acesso ao patrimônio cultural, além do compromisso formal de instituições, públicas ou privadas, que concorram para a execução do projeto;

- Entende-se como valorização do uso e ampliação do acesso, entre outros, a facilitação do acesso ao patrimônio por meio de acesso digital, físico, política de preços; ações de “curadoria”; propostas de associações a circuitos culturais; programações conjuntas; bilhetes integrados; e ações de educação patrimonial.

b) Plano de sustentabilidade do patrimônio cultural:

- Consiste da apresentação de um plano claro que demonstre as ações necessárias para a preservação do patrimônio a longo prazo, além do apoio de instituições, públicas ou privadas, que concorram para execução do projeto;
- São importantes para preservação do patrimônio, entre outros: existência de um plano de manutenção após o apoio do BNDES; ações de capacitação dos profissionais da instituição; aspectos ambientais e de segurança do bem.

Eixo II: Instituições

a) Estratégia de longo prazo da instituição responsável pelo patrimônio:

- Consiste da apresentação de um plano estratégico claro que demonstre as ações necessárias para fortalecimento da gestão da instituição responsável, envolvendo capacitação da equipe, diversificação de fontes de recursos, entre outros;
- São importantes as ações de governança da instituição.

b) Capacidade de execução do projeto:

- Demonstrar a experiência da responsável







Maracatu
Acervo: Iphan/
Elysângela Freitas.

pelo patrimônio e/ou proponente na condução de projetos culturais, por meio da reunião de atributos que evidenciem essa competência;

- Para tanto, são importantes, entre outros quesitos, a gestão e competência técnica da proponente e da instituição responsável pelo patrimônio.

Eixo III: Estímulo à cadeia produtiva da cultura e suas externalidades

- Ações voltadas para o estímulo à cadeia produtiva da cultura e suas externalidades:
- Consiste da apresentação de um conjunto abrangente de ações voltadas a potencializar as externalidades do projeto, em particular ao explorar novas possibilidades de beneficiar o turismo, o comércio local e os serviços, e as cadeias produtivas da economia da cultura;
- O projeto poderá envolver, entre outros, ações para capacitação de profissionais da economia da cultura; revitalização de áreas degradadas; articulação com governo e agências de turismo para criação de circuitos de visitação visando a ampliar o turismo – elaboração de folheteria, capacitação de guias etc.; articulação com restaurantes e pousadas locais visando à permanência maior do visitante na localidade – elaboração de *fôlderes*; desenvolvimento de produtos relacionados ao patrimônio cultural e à instituição, em conjunto com artesãos e empresas locais; capacitação de instituições para elaboração de projetos e captação de recursos; ações para desenvolvimento de *clusters* de empresas do setor criativo.

Busca-se não só uma metodologia para a qualificação dos projetos hoje apresentados ao BNDES que, em sua maioria, carecem de uma visão que valoriza o atendimento aos efeitos desejados pelos três eixos, mas também uma comunicação institucional reformulada a implementar-se nos canais de comunicação e nas ações de fomento, de modo a destacar os efeitos positivos desta nova visão.

Resumidamente, o que se passa a buscar com o novo foco de atuação são não apenas projetos de preservação do patrimônio, em que a figura do tombamento responda pelo mérito do projeto em si, mas sim projetos de desenvolvimento (em cultura, educação, cidadania, economia), por meio de intervenções no patrimônio e do fortalecimento das instituições que dele se ocupam.

A SUSTENTABILIDADE FINANCEIRA DE INSTITUIÇÕES CULTURAIS E O MODELO DE FUNDOS PATRIMONIAIS

Historicamente, as instituições culturais brasileiras e seus equipamentos culturais enfrentam dificuldade para sua sustentabilidade financeira. O modelo vigente é o de captação de recursos incentivados a cada exercício, modelo esse que se mostra hoje exaurido, devido à ampliação da quantidade de instituições e aumento de suas atividades. Ademais, a captação recorrente de recursos, sem solução de continuidade, inviabiliza o planejamento de longo prazo e o aprimoramento de gestão. A lógica, hoje, é distorcida, e os esforços dos gestores se destinam prioritariamente à captação de curto prazo, subtraindo-os da gestão, além de gerar

ineficiências econômicas derivadas da falta de previsibilidade.

O que se observa no setor é uma extrema dificuldade no custeio de instituições e equipamentos culturais, principalmente aqueles sob gestão das organizações do terceiro setor, que não se ancoram nas estruturas públicas, seja no âmbito do governo federal (dos respectivos Ministérios, principalmente da Cultura) e dos governos estaduais e dos municipais. Não há como não pensar na questão do custeio, muitas vezes relegado a segundo plano.

Como exemplo dessa dificuldade encontrada no setor, nos planos de investimento de governos estaduais, frequentemente são priorizadas, principalmente, grandes ações de infraestrutura, mas o setor de patrimônio cultural é quase sempre relegado a segundo plano. Além disso, existe outro problema que é a manutenção desses projetos em momentos de transição: projetos de longo prazo que ultrapassam uma gestão governamental e que, por isso, passam por períodos de descontinuidade. Portanto, o apoio via terceiro setor torna-se primordial, mas também complexo em virtude do atual modelo de financiamento via Lei Rouanet, desenhado para projetos de curta duração e que não atende, como deveria, às especificidades de estruturas permanentes, como museus, orquestras e corpos artísticos de modo geral.

Portanto, faz-se necessário expandir a discussão sobre novos modelos de sustentabilidade de instituições culturais, com objetividade, para além da própria Lei Rouanet e outros mecanismos fiscais. Ou

seja, refletir sobre o desenvolvimento, e não apenas sobre a captação de recursos, o que abre possibilidade de trazer novos recursos, não incentivados, para o mercado cultural e artístico.

Contribuir para a superação do gargalo da sustentabilidade financeira e permitir o desenvolvimento da economia da cultura *são alguns* dos objetivos de atuação do BNDES. Uma das alternativas para auxiliar no desenvolvimento sustentável do mercado cultural brasileiro é estimular o desenvolvimento de conhecimento e ferramentas de gestão que auxiliem as instituições, dentre os quais se destacam os modelos de fundos patrimoniais permanentes.

Os fundos patrimoniais permanentes são fundos constituídos por doações realizadas a entidades sem fins lucrativos, destinados a cobrir, com seus rendimentos, as despesas correntes da instituição. A utilização das receitas desse *endowment fund* pode ser restringida pelos doadores, para serem aplicadas em objetivos específicos.

Diferentemente de uma doação tradicional, que prevê a aplicação direta do recurso na reforma de um laboratório ou na construção de uma biblioteca, por exemplo, os fundos *endowment* buscam criar um patrimônio perpétuo, que gere recursos contínuos para a conservação, expansão e promoção de uma determinada atividade, por meio da utilização dos rendimentos desse patrimônio. Os *endowment funds* são *estruturados de* modo que o principal se mantenha e os rendimentos do valor aplicado (ou um percentual desses rendimentos) sejam utilizados na manutenção da instituição.

A legislação brasileira ainda não reconhece plenamente os fundos *endowment*. O PL 4643/2012 iniciou a discussão sobre a regulação de fundos patrimoniais na Câmara dos Deputados, originalmente voltados para instituições federais de ensino superior. O PLS 16/2015, em trâmite no Senado Federal, busca regulamentar a criação e o funcionamento de Fundos Patrimoniais Vinculados. Ambos concedem benefícios fiscais para as pessoas físicas e jurídicas que tenham interesse em fazer doações aos referidos fundos, assim como estabelecem regras para a segregação patrimonial do *endowment* e preveem isenções fiscais para os rendimentos do fundo.

Enquanto esses projetos de lei não são aprovados, as instituições que desejam constituir fundo patrimonial no Brasil enfrentam dificuldades para a captação de recursos, principalmente pelas questões mencionadas abaixo:

- (i) ausência de legislação específica e, portanto, de uma figura jurídica específica para o modelo de *endowment*, que estabeleça uma segregação dos patrimônios do fundo e da instituição que o controla;
- (ii) inexistência de isenção fiscal para os rendimentos do fundo e de benefícios fiscais para os doadores;
- (iii) cultura de doações pouco desenvolvida no país; e
- (iv) inexperiência do Brasil na administração e gestão de fundos *endowment*.

No entanto, sabe-se que, mesmo na ausência de regulamentação facilitadora dos *endowment funds* no Brasil, algumas instituições culturais, educacionais e

ambientais já são pioneiras na criação de estruturas que emulam a funcionalidade e governança do modelo de *endowment*.

Neste contexto, o BNDES se coloca como uma das lideranças na discussão e viabilização para a criação de *endowment funds* no Brasil, para captação de recursos de longo prazo para instituições culturais sem fins lucrativos. Para isso, o BNDES promoveu, em 2016, o I Fórum Internacional de Endowments Culturais, passo importante para o avanço dessa agenda, somando-se ao esforço iniciado pelo Instituto para o Desenvolvimento do Investimento Social – IDIS.

Como resultados, *são esperados a construção de um plano de ação para endereçar essa importante questão e guias com diretrizes para as instituições culturais interessadas já criarem estruturas jurídicas similares aos endowment funds existentes no exterior. A possibilidade de apoio pioneiro do BNDES a esse tipo de iniciativa pretende contribuir para a sustentabilidade financeira das instituições apoiadas diretamente, e também para desenvolver melhor o instrumental e os modelos que possam ser replicados por outras instituições culturais, além de contribuir para outras instituições sem fins lucrativos, como as destinadas a temas sociais e ambientais, que vivem dificuldades e desafios semelhantes às do setor da Economia da Cultura.*



NOVOS DESAFIOS

A despeito dos avanços nas ações e políticas em prol da preservação do patrimônio cultural brasileiro nas últimas décadas, da atuação incansável do Iphan, do reconhecimento cada vez maior pela sociedade da relevância do Patrimônio, há ainda muitos desafios.

Os centros históricos urbanos brasileiros, compostos de uma multiplicidade de edificações com graus variados de valor histórico, ao passo que carecem de recuperação, constituem grande oportunidade para a ocupação residencial, colaborando para a redução do déficit de moradias e fazendo o contraponto do modelo da expansão linear das moradias e, conseqüentemente, da infraestrutura em direção à periferia das grandes cidades.

Tal ocupação requer políticas públicas coordenadas entre órgãos de patrimônio e prefeituras e um cardápio de instrumentos de financiamento que possam dar conta da variedade de edificações e seus usos potenciais.

O fortalecimento do Iphan deve estar na agenda prioritária do país, por meio de sua blindagem institucional e do provimento de adequados aportes de novos recursos humanos e financeiros, que permitam a essa octogenária instituição exercer a plena potencialidade de suas políticas pró-ativas em prol da preservação e recuperação urbana.

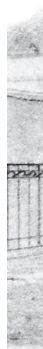
Novos arranjos institucionais que permitam a blindagem e a perenização de recursos para as atividades do Iphan compõem a agenda necessária para consecução desse desafio.

CONCLUSÕES

Como banco de desenvolvimento, o BNDES elegeu o setor da cultura como prioritário, adotando um conjunto de ações para a promoção da economia da cultura.

No campo de atuação do patrimônio cultural, a visão do BNDES *é a de que* esse patrimônio é um ativo cultural, educacional e turístico para as cidades, portanto capaz de gerar emprego e renda e diversos encadeamentos nas cadeias produtivas econômicas e culturais, promovendo, assim, não apenas sua preservação ao longo do tempo, mas um modelo de desenvolvimento sustentável.

O BNDES almeja, desse modo, prosseguir por muitos anos nessa trajetória, confiando fortemente que o patrimônio pode vir a ser a mola propulsora do desenvolvimento socioeconômico local, com sítios históricos recuperados que se tornem, cada vez mais, ativos culturais, educacionais e econômicos relevantes para suas cidades e regiões.



REFERÊNCIAS

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo em Perspectiva, Revista da Fundação SEADE, vol. 15, nº 2, 2001.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: MinC, 2009.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Frederico A. Barbosa da Silva, autor – Brasília: Coleções Cadernos de Políticas Culturais, v. 3., 2007.

CARDOSO, Viviane Souza Valle; GOLDENSTEIN, Marcelo; MENDES, Eduardo da Fonseca; e GORGULHO, Luciane. *A preservação do patrimônio cultural como âncora do desenvolvimento econômico*. Rio de Janeiro: BNDES, 2011.

CURY, Isabelle. *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: Iphan, 2000.

DEL RIO, Vicente. *Voltando às origens: a revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 04/7/2011.

FIRJAN. *Mapeamento da indústria criativa no Brasil – 2016*. Disponível em: <<http://www.firjan.com.br/economicriativa/download/mapeamento-industria-criativa-sistema-firjan-2016.pdf>>. Acesso em 23/9/2017.

GORGULHO, Luciane Fernandes et al. *A economia da cultura, o BNDES e o desenvolvimento sustentável*. BNDES Setorial 30. Rio de Janeiro: BNDES, 2009.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Manual do Programa PAC Cidades Históricas*. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em 01/6/2011.

LODI, Maria Cristina Vereza et al. *Projeto de revitalização da Praça Tiradentes e arredores*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005.

MACHADO, Jurema; BRAGA, Sylvia. *Comunicação e cidades patrimônio mundial no Brasil*. Brasília: Unesco/Iphan, 2010.

PORTA, Paula. *Economia da cultura: um setor estratégico para o país*. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br>>. Acesso em 15/5/2009.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri: Manole, 2007.

REIS, Ana Carla Fonseca; DEHEINZELIN, Lala. *Cadernos de economia criativa: economia criativa e desenvolvimento local*. Disponível em: <http://www.garimpodesoluções.com.br/downloads/ebook_br.pdf>. Acesso em 04/7/2011.

UNESCO. *Documento conceptual de projecto. Ecuador – 7 de abril de 2004*. Disponível em: <<https://www.unesco.org>>. Acesso em 04/7/2011.

ZANCHETI, Silvio Mendes. *Os desafios para o financiamento da regeneração urbana na América Latina*. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2009.



Convento de Santo Antônio.
Acervo: P.G. Bertchem, 1856.

NOTAS BIOGRÁFICAS

ALEXANDRE ALVES COSTA

Arquiteto português. Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Recebeu o Grande Prêmio da Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura, atribuído, também, a Sérgio Fernandez, pelo trabalho moderno e de qualidade desenvolvido por ambos os arquitetos, pelo rigor histórico das suas intervenções patrimoniais, patente, por exemplo, no Estudo de Recuperação e Valorização Patrimonial da Aldeia de Idanha-a-Velha ou na recente recuperação do Convento de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e ainda pela sua atividade como docente de Arquitetura. Autor de *Introdução ao estudo da arquitectura portuguesa e outros textos* (2007) e *Textos datados* (2007).

ANTONIO AUGUSTO ARANTES

Bacharel em Ciências Sociais, mestre e doutor em Antropologia. Foi um dos criadores do Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas. Ex-presidente da Associação Brasileira de Antropologia. Organizador de *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural* (1984) e autor de *O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda* (2004). Ex-presidente do Iphan.

CHIARA BORTOLOTTO

Chiara Bortolotto é antropóloga e pesquisadora associada do Instituto Interdisciplinar de Antropologia do Contemporâneo (IIAC). Suas pesquisas exploram a governança global do patrimônio por meio de observação etnográfica da vida social das normas internacionais através das diferentes escalas de sua aplicação. Seus trabalhos de investigação versaram, sobretudo, sobre a emergência e a evolução da noção de patrimônio cultural imaterial no âmbito da Unesco. Coordena o projeto *Unesco frictions: heritage-making across global governance*, desenvolvido na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS). Foi bolsista EURIAS na Universidade de Cambridge (Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities/Clare Hall), durante os anos de 2013 e 2014, e bolsista Marie Curie na Universidade Livre de Bruxelas (Laboratório de Antropologia dos Mundos Contemporâneos), de 2010 a 2013. Trabalha regularmente com a Unesco, o Ministério da Cultura e da Comunicação francês e diversas ONGs na França e em outros países.

DOMINIQUE POULOT

Historiador francês. Professor de História da Arte na Sorbonne, Universidade Paris I. Membro do Instituto Interdisciplinar de Antropologia do Contemporâneo, do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França. Autor de *Les lumières* (2000); *Musées en Europe: une mutation inachevée* (2004); e *Uma história do patrimônio no Ocidente* (2009). Dirige as coleções *Logiques historiques* e *Patrimoine et sociétés* das edições L'Harmattan (França).

FLÁVIO DE LEMOS CARSLADE

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1979), Mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1997) e Doutorado pela Universidade Federal da Bahia (2007). Foi presidente do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (1999-2002) e do Instituto de Arquitetos do Brasil/ Departamento Minas Gerais (1995-1998) e Secretário Municipal de Administração Urbana Regional Pampulha da Prefeitura de Belo Horizonte (2004-2007). É professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais desde 1982, onde foi seu diretor (2008-2012) e seu vice-diretor (1988-1991). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Planejamento e Projetos da Edificação e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: projetos arquitetônicos e urbanísticos, patrimônio cultural e ensino de arquitetura. Atualmente é Diretor da Editora UFMG.

GEORGE YÚDICE

Químico americano. Mestre e doutor em Artes e Letras. Professor da Universidade de Nova York, onde dirige o Centro de Estudos Latino-Americanos e do Caribe. É também diretor de estudos culturais no Inter-American Cultural Studies Network. Autor de *Produzindo a economia cultural: a arte colaboradora do InSite* (2004) e *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* (2006); coautor de *Cultural policy* (2002); e coeditor de *On edge: the crisis of contemporary Latin American culture* (1992).

JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO

Arquiteto colombiano. Pós-graduado em História da Arte Latino-Americana. Professor da faculdade de Estudos do Patrimônio da Universidad Externado de Colombia. Ex-Diretor do Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el Patrimonio Arquitectónico y Urbano, Universidad Javeriana; e ex-Diretor de Monumentos Nacionales da Colômbia. Autor de *Centro Histórico de Mompox, Colombia, 1996* (2004); *Santa Cruz de Mompox, en Los Andes: Patrimonio Vivo* (2005); e *Poblamiento y urbanismo entre los siglos XVI y XVII* (2005).

LUCIANE GORGULHO

É chefe do Departamento de Economia da Cultura do BNDES, criado em 2006 para desenvolver instrumentos financeiros para os setores ligados à cultura, especialmente o editorial, o de audiovisual e de games (Programa BNDES Procult). É responsável também pelo programa de apoio ao patrimônio cultural brasileiro, assim como pelo desenvolvimento de novos modelos de sustentabilidade financeira das instituições culturais brasileiras. Economista, com mestrado pela UFRJ, ingressou no BNDES por concurso em 1992, tendo atuado também na Finep na implementação de iniciativas para capitalização de empresas nascentes e emergentes de base tecnológica, por meio de *venture capital*.

MARCIA SANT'ANNA

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (1980), mestre e doutora em Arquitetura e Urbanismo (1995 e 2004) pela Universidade Federal da Bahia. Entre 1987 e 2011, foi servidora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) onde exerceu vários cargos, entre os quais o de Coordenadora Regional nos estados do Ceará e Rio Grande do Norte, Diretora do antigo Departamento de Proteção e, de 2004 a 2011, Diretora do Departamento do Patrimônio Imaterial. Desde de abril de 2010, é professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade. É também professora colaboradora do Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan. Lidera o Grupo de Pesquisa Arquitetura Popular: Espaços e Saberes. É membro do Grupo de Pesquisa História da Cidade e do Urbanismo e publica regularmente trabalhos sobre preservação do patrimônio urbano, política de preservação do patrimônio cultural e arquitetura popular. Desde setembro de 2016, é membro titular do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

ULPIANO TOLEDO BEZERRA DE MENESES

Licenciado em Letras Clássicas e doutor em Arqueologia Clássica. Professor emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, titular aposentado de História Antiga, docente do programa de Pós-graduação em História Social. Dirigiu o Museu Paulista/USP, organizou e dirigiu o Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (1963-8) e foi membro da Missão Arqueológica Francesa na Grécia. Autor de *Para uma política arqueológica da SPHAN* (1987) e *Premissas para a formulação de políticas públicas em arqueologia* (2007). Recebeu a Comenda da Ordem Nacional do Mérito Científico e é membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan.

VIRGOLINO FERREIRA JORGE

Licenciado em Arquitetura (Universidade de Lisboa) e doutor em História da Arte (Universidade de Friburgo/Alemanha). Professor de Arquitetura (aposentado), na Universidade de Évora, e Acadêmico Honorário da Academia Portuguesa da História. Na Universidade de Évora, criou e dirigiu o curso de Mestrado em Recuperação do Patrimônio Arquitetônico e Paisagístico e o doutoramento em Conservação do Patrimônio Arquitetônico. Autor de vários estudos nas áreas da arquitetura religiosa medieval, da salvaguarda do patrimônio arquitetônico e da hidráulica monástico-conventual medieval e moderna.



Anjinho de procissão
Acervo: Ludwig & Briggs.
1846-1849.





*Vista do Largo do Palácio
Acervo: Jean Baptiste Debret,
1816-1831.*

A publicação da Revista do Patrimônio não seria possível sem a inestimável colaboração das instituições representadas por seus dirigentes e servidores que, com dedicação e profissionalismo, nos permitem acessar seus acervos e utilizar documentos e imagens para o enriquecimento das matérias veiculadas. Queremos agradecer a esses profissionais que lidam diretamente com os acervos.



VALE



MINISTÉRIO DA
CULTURA

