

Patrimônio musical e “desgeograficação” do Brasil

Flávia Camargo Toni

59

Resumo

No século XIX a teoria de Charles Darwin sobre a evolução das espécies conferiu ao homem a certeza de que ele é protagonista/artífice no processo de construção de sua herança, imagem que fecundará também a musicologia. Aqui se retoma a riqueza polissêmica das imagens de herança/memória/patrimônio focalizando o projeto modernista de construção de um perfil musical para o Brasil a partir da eleição de melodias que caracterizassem a sua diversidade. A questão proposta na mesa-redonda da ABET, em 2013, visou discutir em que medida a etnomusicologia brasileira do presente ampliou o que se cristalizou como patrimônio musical e em que medida novas ações poderão ampliar esta noção.

Palavras-chave: patrimônio imaterial; modernismo; memória; direitos culturais.

Abstract

In the nineteenth century, Charles Darwin's theory of evolution brought to mankind the certainty that it is the protagonist and craftsman in the construction of its own heritage. This idea would fertilize musicology as well. The proposal here is to reexamine the rich polysemy of concepts such as heritage and memory, in order to approach the modernist project of building a musical portrait of Brazil through the choice of melodies that might characterize Brazilian diversity. This theme was proposed in a roundtable of the Brazilian Association for Ethnomusicology (ABET), which aimed to discuss the extent to which current Brazilian ethnomusicology has widened what has been crystallized as Brazilian musical heritage and to what extent new actions could help to broaden this notion.

Keywords: immaterial heritage; modernism; memory; cultural rights.

Em “Natureza darwiniana, domesticação científica e pensamento moderno” Stelio Marras analisa a atividade do cientista inglês e investiga de que forma a noção de natureza cristaliza-se na modernidade. Antropólogo, defendeu tese sobre a obra de Bruno Latour, Marras não escreve apenas sobre biologia, escreve sobre as interações entre as ciências e fala sobre a antropologia de hoje. Eclético, busca em Oliver Sacks o apoio teórico para introduzir o conceito latouriano de “redes multicausais”, as “[...] que condicionam ação e transformação mútua de diferentes agentes.” (MARRAS, 2010, p. 11) À frente ele estudará conceitos importantes como evolução, patrimônio genético, naturalismo, construtivismo e epistemologia moderna.

Este aparentemente é o elo entre o artigo de Marras e a comunicação de Manuel Veiga, “Em busca de relevância”, texto lido durante o Encontro das Regionais norte e nordeste da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET – em Salvador, a 26 de outubro de 2012. Dando voz ao autor, que generosamente disponibilizou o trabalho

através da lista freqüentada pelos associados, “o texto tem vários níveis de leitura [...] mas o foco é uma tomada de consciência da fragmentação das disciplinas do homem e uma proposta de encaminhamento a uma empreitada que precisa ser necessariamente coletiva”. Etnomusicólogo – dispensa, portanto, credenciamento neste foro – é natural que domine certos temas que provavelmente freqüentam as prateleiras de um antropólogo como Stelio Marras, mas há outras coincidências entre os dois textos.

Ao fazer um balanço sobre a antropologia e para opor idealistas e materialistas, Manuel Veiga afirma:

[...] Creio que todos talvez concordássemos em que o que buscamos é algo mais humanístico do que as ciências naturais e algo mais científico do que as humanidades. Seria uma ciência diferente, nesse sentido, procurando um equilíbrio entre cientificidade e humanismo, na sua abrangência, sem polarizar natureza e cultura, nem cultura e sociedade, entre outros polos de discórdia e fragmentação. A fragmentação excessiva preocupa. (VEIGA, 2012, p. 3)

Pouco adiante, ao falar sobre os propósitos da etnomusicologia atual, Veiga afirmará que ciência ou narrativa, “[...] o fundamental me parece ser a busca do homem” e, referindo-se à nossa mudança de estatuto no século XIX, pois passamos a ser sujeito e objeto na ciência, faz alusão à musicologia de Adler, mas alerta a respeito dos reveses de nosso antropocentrismo posto à prova, por exemplo, pela “revolução darwiniana”, a mesma revolução analisada por Stelio Marras.

Simplificando o pensamento de Marras é possível afirmar que ele busca demonstrar, entre outros, de que forma o homem percebe a si mesmo e a natureza a partir do momento que se assume ator e artesão no processo de construção de uma herança. Por sua vez, Veiga acaba por tocar em aspectos comuns ao discutir onde está o homem que pratica a etnomusicologia frente ao mundo onde é o protagonista.

Não por acaso selecionei estes dois autores, ambos podem ser conjugados ao pensamento bem mais antigo de Henri Focillon, organizador do Congresso Internacional das Artes Populares de 1928, ocorrido na cidade de Praga, bem como organizador dos anais do Congresso. Apelidado de “Arte e cultura populares” o texto foi traduzido e prefaciado por Jorge Coli que destaca:

[Focillon] atinge várias das nossas preocupações contemporâneas, estimulando a reflexão, esclarecendo relações nesse emaranhado que se constitui pelas idéias de arte, cultura, raça, nação, povo, terminando por propor um desenvolvimento de estudos comparativos capazes de revelar, através de afinidades organicamente formais, os modos de expressão populares como pressupostos fundamentais e autônomos em relação às determinantes raciais ou nacionais. A partir de uma particular trindade epistemológica, tempo, espaço, ação [...] Focillon desenvolve princípios metodológicos às interrogações possíveis sobre a cultura popular chegando, entre outras coisas, a uma noção hoje muito presente nas pesquisas históricas: a da temporalidade diferenciada [...].” (COLI, 1988, p. 205/206)

Apesar de longo o trecho de Coli é fundamental para eu poder situar os estudos de Mário de Andrade sobre as características da música do Brasil, uma vez que durante parte de suas pesquisas ele não a concebia tão plural quanto ela é. Havendo raras noti-

cias sobre os cantos e danças de nosso país em livros ele partia do princípio de uma simplicidade aparente, mas com potencial para desenvolvimento posterior, na tônica de Herbert Spencer – autor que situa o pensamento evolucionista nas ciências sociais. Foi dentro deste espírito que o musicólogo colocou para si mesmo, em 1927 e 1928, e para uma instituição pública, em 1938, uma política de recolha, análise, classificação e tombamento das músicas do Brasil. Ou seja, enquanto as primeiras datas correspondem às viagens de pesquisa que Mário de Andrade realizou ao norte e ao nordeste, apelidadas de “viagens do Turista Aprendiz”, aquela de 1938 se refere à viagem da equipe enviada às mesmas regiões pelo Departamento de Cultura de São Paulo, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Estas iniciativas foram fundamentais para se conhecer um pouco da variedade musical do país, porque até então havia raros registros de melodias, cantigas e bailes, em livros ou em discos. Logo, de qual tamanho era o nosso país, para quem estudava música, na década de 1920? Nossos intelectuais modernistas teriam redimensionado a Galápagos darwiniana na lente da cultura nacional?

A proposição tange os estudos sobre patrimônio e modernismo no Brasil, mesmo porque a rapsódia *Macunaíma*, onde Mário de Andrade “desgeografica” o país, é contemporânea do *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos retratando uma dimensão do país bastante particular. Tome-se, como exemplo, a segunda parte do *Ensaio*, as 122 peças sobre as quais Mário de Andrade se debruçou para perfilar as características daqueles elementos que ele chamou de primordiais, ou seja, melodia, ritmo, harmonia e instrumentos. Entre aquelas cantigas e danças o Brasil não está representado de maneira uniforme, há predominância de obras de algumas regiões.

Embora os critérios de agrupamento dos diferentes estados do país em regiões tenham mudado bastante da década de 1920 para cá; embora os tamanhos de alguns estados também tenham mudado, já que o Mato Grosso e Goiás, por exemplo, foram divididos, uma análise sumária demonstra que a maior parte das melodias do *Ensaio* provém do nordeste e do sudeste, por causa dos amigos e alunos de Mário de Andrade que estavam concentrados principalmente nessas regiões. No entanto, é mister ponderar que os intelectuais do Modernismo – nosso musicólogo, principalmente – foram protagonistas no pensar a ampla e nuançada questão do patrimônio, material e imaterial, como já demonstraram alguns estudiosos e será retomado adiante. Naquela década e na seguinte busca-se conhecer o tamanho do Brasil e suas práticas culturais em historiadores do passado, incluindo-se a contribuição dos relatos dos viajantes dos séculos XVIII e XIX, matéria de interesse que fertiliza a criação. O exemplo mais conhecido é o já citado *Macunaíma* cuja gênese é caudatária do diário de viagem e estudos de Theodor Koch Grunberg, *Von Roraima zum Orinoco*. Ali Mário localiza a lenda que inspira o herói que dá título à rapsódia e pode estudar a música dos índios *Taulipang* e *Arekuná*, da fronteira com a Venezuela.

Estes intelectuais que se empenham na ampliação de seus conhecimentos sobre os limites geográficos do país estão envolvidos de forma mais ou menos participativa na discussão sobre nosso patrimônio cultural.

Foi também durante a década de 1920 que Mário de Andrade intensificou a atividade de pesquisador da música brasileira conjugando a coleta e estudo de melodias

ao ensino no Conservatório onde, aliás, dava aulas de História da música. No plano da estética importava discutir sobre a identidade musical do povo brasileiro e, aparentemente, ela era entendida como uma, singular, embora multifacetada e rica. O musicólogo não localizava matéria relevante na bibliografia compulsada e, para ampliar o conhecimento de novos ritmos e melodias, se fazia necessário alimentar as pesquisas com a coleta de campo.

Ele não estava sozinho e sabia que entre seus confrades estavam aqueles que estudavam as músicas dos povos latino-americanos. Assim, a correspondência com Luciano Gallet, que se avolumou às vésperas da gênese do *Ensaio sobre a música brasileira*, é importante pois demonstra as formas pelas quais ele conjugou os ideais de criação artística à edificação de um patrimônio musical.

Em 1928, ambos foram convidados por Renato Almeida para que enviassem comunicações para o Congresso Internacional das Artes Populares – aquele presidido por Henri Focillon - e Mário de Andrade pretendeu, durante certo tempo, escrever sobre o bumba-meu-boi, assunto que vinha estudando e inclusive ofertara algumas melodias para Luciano Gallet. Eles tinham um amigo comum, Antonio Bento de Araujo Lima, natural de Natal, Rio Grande do Norte, que trouxera na bagagem, por encomenda, muitas melodias novas. É este o pano de fundo para a carta que segue de São Paulo para o Rio de Janeiro. Mário de Andrade começa assim:

Aproveito uma restezinha de domingo pra escrever. Antonio Bento esteve aqui e vivemos junto todo o tempo conversando e escrevendo cocos. Então, seu camarada, você estava me querendo surripiar a fonte mina tesouro etc e tal que eu tinha descoberto no Antonio Bento hein! Você tomou tudo! Não ficou nada pra mim! Está bom... Só falando mesmo como o Piolin: Ara, ara, ara!... Protesto com todas as energias do meu egoísmo e pode aproveitar em obra o que quiser porém em trabalho de folclore me deixe os cocos e toadas pra mim publicar. Senão escangalha tudo porque me desfalca bastante. Agora quanto aos trechos de Congos que ele deu pra você pode ficar com eles pro trabalho de Praga. Fui correto e não tomei nenhum. Ai, ai... a frase saiu mal feita e parece que estou achando que você não foi correto comigo não. Palavra de honra que nem penso nisso e tudo o que saiu no princípio desta carta foi só brincadeira de amigo hein.¹

Tomadas as devidas proporções, a ansiedade de Mário de Andrade ao disputar e comemorar a aquisição de cocos e melodias de bumba-meu-boi é uma ansiedade que já confessamos a alguém em meio a nossas coletas de campo e pesquisas de fontes. Um dos aspectos que quero defender é que embora paradoxal para o Modernismo, a ideia de colecionar remonta a um tempo anterior ao Renascimento, se intensificou durante as grandes navegações ibéricas, ou seja, quando começaram a ser organizados os gabinetes de curiosidades e as coleções que originaram os primeiros museus.

Segundo paradoxo, desta vez aparente, vem do fato de que o colecionismo, pela imagem de depredação que evoca, parece incongruente com a ideia de preservação e com um dos conceitos de sustentabilidade. A bem dizer o colecionismo traz embutida a

¹ Carta de Mário de Andrade para Luciano Gallet, São Paulo, 28 de fevereiro de 1928. Acervo Luciano Gallet, Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

noção de preservação porque o estudo e a preservação de registros coloca-os na condição de peças exemplares, modelares, aliadas, portanto, do ensino e da pesquisa.

Mas se, de um lado, emociona a aventura quixotesca de Mário de Andrade quando em 1928 pretendia um trabalho de mapeamento das nossas fontes musicais, devemos perguntar qual escala nossos modernistas usavam para desenhar o mapa do Brasil? Apesar de cronologicamente distante – lá se vão 90 anos da Semana de Arte Moderna – foi este o cenário onde se desenrolaram tanto a redação do *Ensaio* quanto o anteprojeto para a fundação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, SPAN², de 1936.

Hoje, quando se discute as políticas públicas para a patrimonialização dos saberes musicais do Brasil, em que medida os bens contemplados com tal distinção refletem a variedade da cultura musical? Qual a participação das regiões brasileiras na discussão e em que medida este debate é trazido para a sala de aula e para os laboratórios e congressos de musicologia e etnomusicologia? Será que, à maneira dos exemplos musicais colecionados por Mário de Andrade, o que temos conhecido e estudado sobre as músicas do país não pertence a um mapa muito pequeno, a uma geografia estreita da música?

Entre os direitos culturais garantidos pela Constituição estão contemplados, entre outros, a liberdade de expressão da atividade artística, intelectual e científica; o direito de acesso às fontes da cultura nacional; o direito de proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e o direito-dever de formação do patrimônio. Registrar, portanto, faz parte dos direitos culturais. Mário Ferreira de Pragmácio Telles estudou o registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial a partir da doutrina jurídica examinando, para tanto, os conceitos de patrimônio, direitos culturais, material, imaterial e à luz de bibliografia extensa.

Dois dentre estes pontos, ou seja, a proteção às manifestações populares e a formação de um patrimônio, já participavam de um esboço de texto escrito em 1924. Como foi dito, após a I Guerra os intelectuais brasileiros não ficaram atrás nas discussões sobre a defesa do patrimônio, material e imaterial. Uma das oportunidades para se discutir o assunto ocorreu *in loco*, visitando monumentos dos séculos XVII e XVIII, em Minas Gerais. Na oportunidade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, *Nonê* (Oswald de Andrade Filho), Gofredo da Silva Telles, Olívia Guedes Penteado, René Thiollier e Mário de Andrade organizaram uma viagem durante a época da Semana Santa daquele ano para mostrarem algumas cidades de Minas Gerais para Blaise Cendrars. O poeta suíço, que já conhecera o Rio de Janeiro durante o Carnaval, gostava muito de música e, assim como se interessava por aparelhos eletrônicos, ficou entusiasmado com os monumentos e as festas que o grupo conheceu.

² Em 1936 Mário de Andrade encaminhou anteprojeto solicitado por Gustavo Capanema para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPAN – texto que não foi aprovado pelo Governo. Em maio do mesmo ano, quando Rodrigo Melo Franco de Andrade assumiu a direção do órgão, a palavra “Histórico” foi assimilada à sigla anterior, ou seja, SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Entre as primeiras localidades visitadas estava a cidade de Tiradentes, cuja Matriz de Santo Antônio, ornada em dourado e com uma belíssima caixa de sustentação para o órgão de tubos pintada em tons de vermelho e azul, desperta a atenção até mesmo dos mais acostumados com a arte brasileira do período. Foi assim que Dona Olívia Guedes Penteado, a rica mecenas de São Paulo, resolveu fundar uma Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, provavelmente irritada ao saber dos roubos de obras de arte ocorridos naquela região.

O encarregado de preparar os estatutos da nova associação foi Blaise Cendrars, documento apresentado em reunião do mês de maio, no palacete da dama da sociedade paulista. Embora o texto não tenha tido sequer um acabamento melhor, tenha permanecido em esboço, interessa destacar que entre as ações dos comitês estaduais que se pretendia fossem criados, constava analisar a possibilidade de se proteger as paisagens, “[...] sítios e belezas naturais do país, ou ao estabelecimento de um Parque Nacional, tendo como modelo o de Yellotown.” (CALIL, 2006, p. 83) Mas eram estes mesmos comitês que deveriam “organizar festas populares tradicionais nos diferentes estados (carnaval, festas religiosas)”, assim como se ocupariam “[...] da arte popular sob todas as suas formas: pintura, esculturas, arte da mobília e caseira, músicas, canções e danças”. (*idem, ibidem*) Uma das maneiras de se arrecadar fundos para a manutenção dos gastos da entidade seria através da venda de discos³.

Retomando e para concluir este aspecto conceitual, por onde quero reafirmar a aproximação quase que de ordem instintiva entre defesa da natureza e da memória da música, para um legislador como o professor Francisco Humberto Cunha Filho, por exemplo, há como que um tripé comum a estes direitos culturais, ou seja, artes-memória coletiva-repasse de saberes (*apud* TELLES, 2007, p. 43). E eles vão além, Lúcia Reiszewitz postula que “os direitos culturais brasileiros e o direito ambiental convergem para um ponto comum”. Ela diz que “[...] a preservação do patrimônio cultural é, a um só tempo, direito ambiental e direito cultural” (*idem, ibidem*).

Se nos últimos vinte anos as discussões sobre patrimônio imaterial evoluíram bastante e contamos com bibliografia diversificada, o mesmo se dá no campo das discussões sobre a memória que, dentre tantas possibilidades de se conceituar, a mais próxima de patrimônio pode ser equacionada como “proteção”, estendendo-se para os bens artísticos, edificados e a natureza também.

Assim, concluindo, acredito que sustentabilidade na música só é operacional a partir do momento que a entendemos como compartilhamento de saberes, de fontes. Isto provavelmente implica registrar e ouvir de forma crítica para evitarmos a facilidade com que freqüentemente elegemos alguns tantos exemplares como representativos de nossas ambições. E para retomar um aspecto abordado no início desta apresentação faço apelo ao artigo de Stelio Marras quando ele buscou a imagem das redes multicausais de Bruno Latour. Segundo ele, estas redes multicausais são aquelas “que condicionam ação e transformação mútua de diferentes agentes” e então coloco este mote para a glosa, qual seja, em que medida nas universidades não temos fixado um mapa que se propõe plural,

³ A viagem da caravana modernista a Minas Gerais foi analisada em artigo publicado em *Glosas 9, Nos 200 anos de Manoel Dias de Oliveira ou as memórias de Verônica*. Lisboa, Mpmp, set. 2013

mas que na verdade cristaliza uma geografia estreita? Quais as músicas/fontes do Brasil têm sido contempladas nos estudos de nossos alunos? Em que medida os acervos que constituímos e os temas que escolhemos para explorar nas monografias e teses ilustram a diversidade de nossas músicas, de nossas culturas?

Maria Letícia Ferreira alerta para o fato de que tanto a palavra patrimônio quanto a palavra memória são polissêmicas e usadas rotineiramente. Patrimônio, por exemplo, além do sentido jurídico que foi observado anteriormente, significa “[...] permanência do passado, a necessidade de resguardar algo significativo no campo das identidades, do desaparecimento.” (FERREIRA, 2006, p. 79) E para ampliar um pouco a discussão acerca da aproximação que se estabelece entre “patrimônio” e “processo identitário”, a autora lança mão de Dominique Poulot quando afirmou que “[...] a história do patrimônio é a história da construção do sentido de identidade e mais particularmente, dos imaginários de autenticidade que inspiram as políticas patrimoniais” (POULOT, 1997, p. 36, *apud* FERREIRA, 2006, 79).

Para nós, professores e orientadores em Programas de Pós-Graduação, parece caber mais uma tarefa, qual seja, a de refletir sobre qual a imagem/som que nossos acervos, alimentados que são pelas fontes de pesquisa oriundas dos trabalhos que orientamos, estão ajudando a cristalizar, como fontes de pesquisa a serem estudados no futuro.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo; Brasília: Martins/INL, 1972.
- CALIL, Carlos Augusto Machado. “Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars precursor do patrimônio histórico”. In: MORI, Victor Hugo et alli (Orgs.) *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006, p. 79-90.
- COLI, Jorge. “Observação”. In: FOCILLON, Henri. “Arte e cultura populares.”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 8 n. 15, p. 205-214, set 87/fev 88.
- FERREIRA, M. Letícia Mazzucchi. “Patrimônio: discutindo alguns conceitos”. *Diálogos*, Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, vol. 10, n. 3, p. 79-88, 2006.
- MARRAS, Stelio. “Natureza darwiniana, domesticação científica e pensamento moderno”. *Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade*, Universidade Federal de São Carlos, vol. 1, n. 2, p. 3-35 jan/dez 2010.
- TELLES, Mário Ferreira de Pragmácio. “O registro como forma de proteção do patrimônio cultural imaterial”, *Revista do CPC*, São Paulo, n. 4, p. 40-71, maio/out. 2007.
- VEIGA, Manuel. Em busca de relevância. Salvador, Encontro das Regionais Norte e Nordeste da Abet, outubro 2012 (Comunicação). etnomusicologiabre@yahogroups.com.br, acesso em dez. 2012.