

**LEILA D. P. DO AMARAL, JOSÉ CARLOS G.
VENÂNCIO & DONIZETE RODRIGUES**

ldp_amaral@hotmail.com, jcvenancio@sapo.pt, donizetti.rodrigues@gmail.com

UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR, COVILHÃ-PORTUGAL

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E PATRIMÔNIO NO BRASIL E EM PORTUGAL

RESUMO

Apresentaremos aqui alguns pontos da discussão desenvolvida no pós doutoramento, que tem como objetivo pesquisar e documentar, num sentido etnográfico, manifestações culturais no Brasil e em Portugal, buscando compreender e comparar as relações entre os campos econômico, cultural, político e do património que envolvem a sua produção. Elencamos, com a intenção de delimitar o objeto de estudo, as seguintes manifestações culturais: as “Vesperatas”, que ocorrem de março a outubro em Diamantina/Minas Gerais (Brasil) e o “Chocalhos: festival dos caminhos da transumância”, que acontece no mês de setembro em Alpedrinha, no Fundão (Portugal). Para desenvolver a discussão, nos ateremos, sobretudo, ao trabalho etnográfico e às políticas públicas de salvaguarda do património intangível no Brasil, posto que o levantamento dessas políticas e o trabalho etnográfico, em Portugal, ainda estão em andamento.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura; património cultural; tradição; (re)tradicionalização

1. INTRODUÇÃO

Foi pensando no processo de “patrimonialização global” (Costa, 2011, p. 31) que esse estudo foi se delineando. Tal processo, que podemos considerar como um movimento mundial contemporâneo de busca da “preservação” do património cultural, seja ele tangível ou intangível, material ou imaterial, envolve uma série de tensões. Vivencia-se, portanto, uma (re)significação dos lugares e das manifestações culturais em escala planetária. O lado perverso desse processo é que ele se constrói sobre uma dialética da construção pela destruição. Bens culturais são valorizados e

re(significados) em detrimento da destruição de outros. Isso porque os bens culturais referem-se a um “conjunto de símbolos sacralizados, no sentido religioso e ideológico, que um grupo, normalmente a elite, política, científica, econômica e religiosa, decide preservar como patrimônio coletivo. Portanto, há uma legitimação social e política do que é (ou não) patrimônio” (Rodrigues, 2012, p. 48). O impacto desse fenômeno é sentido tanto em escala global quanto local, por exemplo, em cidades coloniais já reconhecidas como Patrimônio da Humanidade, como é o caso de Diamantina.

Como afirma Choay (2006, p. 12), “o culto que se rende hoje ao patrimônio, deve merecer de nós mais do que simples aprovação. Ele requer de nós um questionamento, posto que se constitui num elemento revelador, negligenciado mas brilhante, de uma condição da sociedade e das questões que ela encerra”. O problema é que, naquele processo, corre-se o risco de esquecer que, como afirma Rodrigues (2012, p. 48) “o patrimônio faz recordar o passado, é uma manifestação, um testemunho, uma invocação, ou melhor, uma convocação do passado. Tem, portanto, a função de (re)memorar acontecimentos mais importantes, daí sua relação com a memória social. É a herança cultural do passado, vivida no presente, que será transmitida às gerações futuras”.

Diariamente encontramos na mídia notícias sobre novos museus, preservação de fragmentos de memória, patrimônio cultural, etc.. Mas tudo isso está a indicar que a memória e a preservação do patrimônio cultural estão em “xeque”. A corrida em direção à memória e à preservação é também uma corrida em direção ao esquecimento e à destruição, sobretudo porque, a memória, com todos os perigos de manipulação e alienação, está na moda (Chagas, 2001).

Diante desse cenário, podemos concordar com a observação de Yúdice (2006) sobre o que vem ocorrendo: uma legitimação da cultura baseada na utilidade. Isso se deve, para ele, em primeiro lugar à globalização que pluralizou os contatos entre os diferentes povos e facilitou migrações, problematizando, assim, o uso da cultura como um expediente nacional; em segundo lugar, porque a arte converteu-se inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, por exemplo, o da geração de empregos.

O objetivo da cultura, portanto, passa a ser o auxílio na redução das despesas e, ao mesmo tempo, ajudar a manter o nível de intervenção estatal para a estabilidade do capitalismo. A cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente. Ela tem se tornado um

recurso. Cada vez mais, instituições nacionais e internacionais, na era global, tem compreendido o campo cultural como crucial para investimentos. A cultura agora é catalisadora do desenvolvimento humano, ou seja, o que está ocorrendo, ainda como observa Yúdice (2006), é uma culturalização sociopolítica e econômica.

Nos discursos políticos, é quase impossível encontrar declarações públicas que não afirmem a instrumentalização da arte e da cultura, seja para promover a igualdade, como no caso da tolerância multicultural e da participação cívica por meio de defesas, como as da UNESCO pela cidadania cultural, seja para promover o desenvolvimento econômico por meio de projetos culturais urbanos com a proliferação dos museus para o turismo cultural (Yúdice, 2006). Nesse contexto, existem dimensões de investimento e desenvolvimento da cultura, sobretudo a material, como o artesanato e outros empreendimentos culturais mas, também, com relação aos bens imateriais, os processos de retraditionalização e suas manifestações.

Postas estas questões, sabemos que, como afirma Bourdieu (2007, p. 50), todas as sociedades se apresentam como espaços sociais, isto é, estruturas de diferenças que não podemos compreender verdadeiramente a não ser construindo o princípio gerador que funda essas diferenças na objetividade, ou seja, como se dá a distribuição das formas de poder ou dos tipos de capital eficientes no universo social considerado e que variam de acordo com os lugares e os momentos. Dessa forma, Diamantina, no Brasil e Alpedrinha/Fundão, em Portugal, são espaços sociais envolvidos em todos esses processos anteriormente aqui descritos, patrimonialização global, retraditionalização e instrumentalização da cultura como recurso para o desenvolvimento. Porém, como realidades distintas, universos sociais com suas dinâmicas e especificidades, trata-se de procurar compreender como se articulam em face a esses processos.

As duas manifestações escolhidas têm algumas similaridades, ambas são fruto de um processo de retraditionalização ou de invenção/reinvenção de tradições, no sentido dado por Hobsbawm (1984). Embora não sejam objeto de documentação para registro como patrimônio cultural, constituem-se, a partir do que foi observado, como um bem histórico e cultural: a tradição musical, no caso de Diamantina e a transumância, no caso de Alpedrinha/Fundão. Mas é na diferenciação dos seus contextos de produção que o processo de comparação entre elas torna-se possível e profícuo.

O caminho a percorrer (e já iniciado) supõe a necessidade de se realizar um trabalho etnográfico. Porém, uma etnografia não consiste apenas

em descrever um fenômeno, um evento, um ritual, uma expressão cultural. Para além de selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, está um tipo de esforço intelectual, um risco elaborado para uma descrição densa, no sentido dado por Geertz (1989).

Uma descrição densa das manifestações culturais identificadas nesse estudo consiste em interpretar o fluxo do discurso social, repleto de significações, que dizem respeito a um lugar, uma gente e seus próprios recursos, seu modo de viver. Trata-se de indagar qual a sua importância, o que está sendo transmitido com sua coerência e através da sua agência. Para tanto, o que se deve procurar e que compreende muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles – produtores culturais, moradores, nativos, público – ganhar acesso ao mundo conceitual em que vivem, o que é muito mais difícil do que se reconhece habitualmente.

Procurar fazer um trabalho etnográfico, uma análise das manifestações culturais brasileiras e portuguesas, é inscrever um discurso social. É isso que o etnógrafo faz, segundo Geertz (1989), ele o anota e, ao fazer isso, ele o transforma de um acontecimento passado, algo que existe em seu momento de ocorrência, em um relato que existe em sua inscrição e pode ser consultado novamente e, como isso não se esgota, gera outras interpretações. Trata-se de construir um diálogo entre o que os informantes estão dizendo, como estão descrevendo suas ações, e o acervo conceitual que o pesquisador carrega consigo para tentar interpretar os significados dessas ações, num texto que vai sendo urdido *pari passu*, entre pesquisador e pesquisados, enfim, uma descrição densa.

Além do registro escrito, propõe-se a construção de um documentário etnográfico posto que esse registro visual ampliará as possibilidades de compreensão das manifestações culturais escolhidas. O uso da filmagem nos permite reter aspectos do universo pesquisado, tais como, as pessoas, as moradias, as festas, as reuniões. Esse registro assume um papel complementar ao projeto como um todo, como se observou na apresentação de algumas imagens recolhidas no Festival dos Chocalhos/2015 para o evento das IV Jornadas doutorais e pós doutorais promovidas pelo CES/UMinho. Entendemos, portanto, que o documentário é um espaço onde existe e deverá existir sempre a possibilidade de construção de significados a partir das imagens e dos sons do mundo que nos rodeia. Passemos agora às políticas públicas de patrimonialização no Brasil.

2. BREVE HISTÓRICO DAS POLÍTICAS DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL NO BRASIL

Antes de pensarmos as políticas de salvaguarda do patrimônio imaterial no Brasil faz-se necessário conhecer um pouco da constituição desse “patrimônio em processo” (Fonseca, 2009).

Sabemos que o movimento modernista no Brasil ultrapassa a temporalidade de seu mais expressivo evento. Para além da Semana de Arte Moderna de 1922, encontramos uma série de ações implementadas pelos modernistas que tem grande repercussão até o presente momento. É o caso, por exemplo, da criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Esse grupo de intelectuais remete à gênese de uma *intelligentsia* no Brasil. É em Luciano Martins (1987) que encontramos os pressupostos dessa constatação. Ele afirma que na passagem do século XIX para o século XX, “os intelectuais levantam suas vozes (ou seriam apenas suas sobrelanceiras?) diante da miséria do povo. Por certo que a literatura vigorosa de Euclides da Cunha ou de Lima Barreto demonstra um sentimento de indignação moral autêntica” (Martins, 1987, p. 73). Porém, os protestos e as perplexidades não evidenciam a formação de um projeto de transformação da sociedade. O discurso permanece no âmbito da condenação moral, quando não resvala para o desalento e o conformismo.

Pode-se, então, falar em uma *intelligentsia* em formação que até reivindica a liderança moral da nação, mas que é incapaz de produzir as utopias necessárias para a transformação dessa nova sociedade que se está constituindo no período republicano. Foi observando a busca de uma definição do estatuto social dos intelectuais que Martins (1987) identifica dois tipos sociologicamente distintos: os intelectuais ilustrados, o bacharel e o doutor, que constituíam o orgulho das elites, mas que muitas vezes denunciavam as ideologias que mantinham o *status quo*, e os intelectuais que experimentavam as transformações de um capitalismo nascente, questionando sua posição e que não se limitavam mais a seguir o trajeto do “mundo civilizado” constituindo, assim, um pensamento a respeito do caráter nacional brasileiro.

Somente durante os anos 1920, quando transformações culturais, políticas, sociais e econômicas agitam os principais centros urbanos do país, é que a nossa *intelligentsia* buscará não mais *status*, mas uma identidade social, ao colocar em evidência as relações entre a cultura e a política (Martins, 1987). Embora os intelectuais tomassem parte nos debates que

envolviam a cena política naquele momento, é no campo cultural o *locus* em que terão mais expressividade, principalmente com relação aos questionamentos sobre que nação é essa, a brasileira. Martins (1987) afirma que:

Uma intelligentsia se constitui no Brasil, no início dos anos 20, num contexto de renovação e aspiração a reformas econômicas, sociais e políticas. Ela revoluciona os cânones estéticos, contesta a cultura dominante, busca suas raízes, valoriza o que é brasileiro, desespera-se pelo “atraso” cultural do país, interroga-se sobre as estruturas da sociedade, procura sua identidade social e tenta estabelecer uma ponte entre a modernidade e a modernização no país. [...] o que a atrai mais é a construção de uma nação moderna. [...] O que é interessante no caso dessa intelligentsia brasileira é que ela é dotada de um sentido de missão. (Martins, 1987, p. 85)

Ao mesmo tempo em que percebe esse sentido de missão nesse grupo aqui definido como uma *intelligentsia* brasileira, Martins (1987) acredita que ela é desprovida de utopia. Acreditamos, no entanto, que um grupo desses intelectuais modernos brasileiros, os mesmos que promoveram o movimento modernista, situavam suas ações no campo de um projeto de sociedade em transformação, pois, “não é incomum encontrar associações entre utopia e sonho, ou entre utopias e imaginação. No entanto, o que aqui se propõe é [...] pensar a utopia na chave da história, mantendo a capacidade de acreditar que a transformação da sociedade é possível” (Velooso, 2010, p. 85). Nesse sentido, eram mesmo uns utopistas, no sentido colocado por Manoel Bomfim: “Utopia sim; sejamos utopistas, bem utopistas; contanto que não esterilizemos o nosso ideal, esperando a sua realização de qualquer força imanente à própria utopia; sejamos utopistas, contanto que trabalhemos” (Bomfim, 1993, p. 351). E eles trabalharam. Tanto que suas ações tem repercussão ainda hoje.

Com relação ao sentido de missão, os modernistas sentiam-se na missão de explicitar o implícito, ou seja, explicitar a cultura brasileira, que até então ficava obscurecida por conta de interpretações que pretendiam justificar o “atraso”, desvalorizando a diversidade de elementos dessa cultura. A sua vocação era entender o nacional, o Brasil, pensar a nação e definir as práticas culturais que constituem uma brasilidade, para depois inseri-lo no contexto universal. Tudo passa a ser nacional com os modernistas. E esse desejo de entender o Brasil os faz realizar viagens pelo interior do país, que proporcionaram a retirada do véu daquele obscurecimento, levando-os a uma responsabilidade social de dizer o que é essa nação.

Embora os modernistas não tivessem unidade política, eles atuaram como sujeito coletivo e muitas das instituições criadas por eles e o Estado tem atuação até hoje, como é o caso do IPHAN, por exemplo. Agiram como homens públicos. Que tipo de afinidades eletivas permitiram que os intelectuais modernistas tivessem essa atuação no Estado? Podemos destacar como uma delas o fato de que, o então Presidente Getúlio Vargas, tinha em mente a ideia de um homem novo, o trabalhador brasileiro num Brasil moderno, porém sem deixar de lado as tradições. O todo como nacional era também uma proposta do referido presidente. Tanto que o Modernismo no Brasil é financiado, em grande parte, pelo Estado, em contraposição a outras nações em que tal movimento é fruto da iniciativa privada, “o Estado apresentando-se como responsável pela identidade cultural brasileira, desejava realizar a unidade orgânica da nação e recorria aos intelectuais para alcançá-la” (Pécault, 1990, p. 59). Os modernistas mantiveram certa autonomia, mas a sua missão política era a de construir a nação, assim, “no Brasil dos anos 20, os projetos dos intelectuais eram inseparáveis da vontade de contribuir para fundamentar o cultural e o político de uma forma diferente. Instituição alguma escapou à necessidade de assumir uma nova legitimidade” (Pécault, 1990, p. 22).

Pretendiam, na verdade, fazer a junção entre estética e política enfatizando a ideia de uma cultura nacional brasileira. Assim, a fórmula para a interpretação do Brasil, em oposição a anterior raça + meio, passa a ser:

Cultura \Rightarrow o particular + Civilização \Rightarrow o universal = Nação

Com essa nova maneira de pensar o Brasil, a *intelligentsia* modernista pretendia promover uma transformação da sociedade pelo universo da cultura. A proposta de Mário de Andrade, por exemplo, é a de um nacionalismo estético, observando o todo como entidade nacional, bem em linha com os propósitos nacionalistas do governo. Segundo Pécault (1990, p. 71), “em torno do ministro da Educação, Gustavo Capanema, também gravitavam numerosos intelectuais que não pertenciam à esfera de influência autoritária”. Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete, era um desses intelectuais. Mário de Andrade assume a direção do Departamento de Teatros em 1938, e Capanema o fez participar do Instituto Nacional do Livro.

Mário de Andrade e outros modernistas serão responsáveis, sob designação do ministro, da construção do anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- SPHAN, atual IPHAN. Mas antes de adentrar na questão do patrimônio é preciso entender o que

significa o nacionalismo estético como proposta de transformação da sociedade naquele momento.

Conforme Veloso (1999, p. 27), “é importante reafirmar que, para ele [Mário de Andrade], a nação é vista por meio da cultura, portanto da criação e da invenção. Arte é, então, a forma mais poderosa de representar a nação, já que percorre o movimento do universal ao particular”. Daí Mário de Andrade não perceber uma relação contraditória entre arte popular e arte erudita. Para ele, a relação é de complementaridade, proporcionando novas sínteses culturais. O nacionalismo, então, se revela como uma primeira etapa de “autodescobrimento” e é proporcionado pela criação artística. Ao destacar o folclore e as obras de Aleijadinho, por exemplo, como “sintomas de cultura”, manifestações típicas da coletividade brasileira, ele afirma uma arte que é fruto do contato e do confronto entre as etnias branca, negra e ameríndia, algo especificamente nacional (Veloso, 1999). O retorno sem traumas às tradições e a um Brasil Colônia são a saída para encontrar esses “sintomas de cultura”, destacando um tipo específico que representa o povo brasileiro, o mestiço, num sentido positivo de brasilidade. Ser mestiço é ser livre, para, por exemplo, dar soluções próprias às influências artísticas de Portugal, como fez Aleijadinho.

Uma questão importante que se coloca nas preocupações de Mário de Andrade e dos modernistas é o fato de que o povo brasileiro é inconsciente nacionalmente e, portanto, é “fatalizado” (Veloso, 1999). O papel da *intelligentsia* modernista, nesse sentido, era explicitar a cultura brasileira e promover a conscientização do que é ser um brasileiro, através da arte e da estética. A preocupação em preservar o patrimônio é fruto dessa questão. Como conscientizar a nação de sua cultura sem preservar suas tradições, aquilo que a constitui? É nesse sentido que Veloso (1999, p. 112) interpreta Mário de Andrade como “um ator que encarna e personifica a figura do homem público, a partir da luta que empreendeu para a construção e implementação de um projeto coletivo de âmbito nacional, perseguindo sua missão de tornar o brasileiro um cidadão consciente”. Tinha em mente fazer com que o povo vivesse a sua cultura, pois só assim poderia se reconhecer como parte de uma nação.

E esse ator e autor, ao participar da elaboração do anteprojeto que cria o SPHAN tem em mente uma concepção nova da história e de uma teoria da temporalidade brasileira. Ele propõe uma valorização do passado, porém fazendo a crítica deste, posto que é fonte de conhecimento na medida em que produz inspiração para desvendar tradições, pois conhecendo-as abrem-se possibilidades de futuro. Rompe-se assim, com a ideia de

continuidade, de passadismo, “a história é o engajamento com a contemporaneidade, é compromisso com o tempo atual” (Veloso, 1999, p. 115).

É se voltando para o Brasil Colônia que Mário de Andrade e seu grupo encontram um acervo significativo de obras arquitetônicas, musicais, narrativas e imagens que expressam a idéia de uma civilização brasileira, pois, naquele momento, arte e cultura se encontravam entrelaçadas numa experiência coletiva. O Barroco torna-se, para ele, um processo original de produção cultural, reafirmando mais uma vez seu conceito de tradição, compreendido em conformidade com os de história e cultura. Como observa Veloso (1999, p. 122). “A cultura é vista como um continuo ato no tempo que, por sua vez, instaura a realidade da memória, que se perpetua nos arquivos e acervos que atestam a existência da tradição”.

É na efervescência desses debates sobre tradição, história, memória e cultura - bem como nas propostas de fazer do passado uma tradição vivida no presente - que se encontram os fundamentos da criação do Departamento de Cultura, em 1933, e do SPHAN, em 1937. Mário de Andrade e seus companheiros participaram ativamente desses dois momentos e podemos considerá-los como marcos da contribuição dos modernistas para a preservação da memória e da tradição que traduzem os sintomas de uma cultura brasileira.

Por razões diversas, o SPHAN, logo após sua criação, deu especial atenção ao patrimônio material. Podemos apresentar aqui uma delas: o desejo do governo em estabelecer, urgentemente, o seu projeto de nação. Dessa forma, dentre os bens selecionados para representar a “memória nacional” o SPHAN debruçou-se sobre a arte barroca e arquitetura colonial das cidades históricas mineiras. E como esse exercício de olhar para o passado era, na verdade, uma construção do presente, os pioneiros da salvaguarda do patrimônio “trataram de costurar significados e relações entre a produção vernacular do ciclo do ouro em Minas Gerais e a arquitetura moderna, por meio de um discurso cuidadoso, articulado, liderado, no âmbito nacional, pelo arquiteto Lucio Costa, e que seria concretizado, no interior das práticas institucionais” (Gonçalves, 2010, p. 64).

O auge desse empreendimento e que proporcionaria um grau de dificuldade acentuado, sobretudo pelo número de agentes envolvidos, foi o tombamento dos conjuntos arquitetônicos de seis cidades coloniais mineiras em 1938, entre eles o de Diamantina. Nesse momento, não foi posto à prova somente a habilidade dos técnicos do SPHAN e os seus conhecimentos em arquitetura tradicional brasileira, mas também a capacidade de lidar com as populações locais e sua relação com um patrimônio em constante

transformação. Pensemos ainda na complexidade que se coloca hoje, frente aos inventários do patrimônio intangível - que devem envolver muito mais áreas do conhecimento e um número cada vez maior de profissionais habilitados - para lidar com as populações envolvidas nessas expressões culturais inventariadas.

Durante aproximadamente sessenta e três anos, o patrimônio intangível brasileiro não recebeu a devida atenção e cuidado. A utopia modernista assegurou, no entanto, a possibilidade do seu registro, com a criação das instituições e instrumentos de salvaguarda dos bens culturais, no caso, os de natureza imaterial, também repletos de significações, não mais para definir um quadro político nacionalista, mas para destacar a diversidade do povo brasileiro e sua contribuição à cultura da humanidade.

3. POLÍTICAS PÚBLICAS DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL NO BRASIL

Pensando na atual conjuntura de investimentos públicos e privados na área do patrimônio cultural, Alves (2010) afirma que existe uma rede complexa de interdependências quando se trata das transformações ocorridas no âmbito da produção simbólico-cultural contemporânea, integrada por diferentes planos empíricos, tensões políticas e lutas culturais, além de processos intersubjetivos, como a questão do consumo simbólico, e cuja tessitura evidencia alguns eixos que a compõem.

Um deles trata da implementação de determinadas políticas culturais, como, por exemplo, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, que atualiza e potencializa o valor social atribuído à categorias como “tradição” e “autenticidade”, colocando em circulação alguns signos de distinção, por exemplo, o título de Patrimônio da Humanidade, muitas vezes utilizados com objetivos políticos e econômicos, como é o caso do incentivo ao turismo cultural.

Assim, sobre a emergência das categorias de economia criativa, indústria da criatividade e patrimônio cultural imaterial, bem como a relação que mantém entre si no processo de implementação de determinadas políticas públicas, o que se observa é a constituição de um novo circuito semântico, uma nova formação discursiva, que tem seus pressupostos estabelecidos nas discussões e no relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento, criada em 1992. Tal relatório dividiu-se em um balanço do que significaram as categorias de cultura e desenvolvimento ao longo do século XX, afirmando que as relações entre essas categorias podem e

devem ser diferentes, mais próximas por exemplo. Dessa forma, esse documento torna-se “a centelha que, no decurso da primeira década do sec. XXI se espalhou pelos dispositivos jurídicos da UNESCO e de outras organizações, como a OMC, e pelos países membros” (Alves, 2010, p. 110).

As convenções publicadas pela UNESCO, daí em diante, demonstram como as relações entre cultura e desenvolvimento são aproximadas a partir do tema da diversidade e a categoria mais decisiva nessa mediação é a criatividade. “Na Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial (2003), as relações entre desenvolvimento, criatividade e patrimônio imaterial formam uma intrincada rede de justificativas e complementaridades” (Alves, 2010, p. 113), na qual se ressalta a importância de preservar a diversidade criativa das diferentes culturas em todo o mundo, reconhecendo esta como uma realização da humanidade.

E assim, vai se compondo essa formação discursiva de que nos fala Alves (2010), como pano de fundo para a justificação e implementação de políticas culturais públicas, associadas à iniciativa privada, em âmbito regional, nacional e transnacional. Importante observar como essa formação obteve tamanha expressividade nos chamados países em desenvolvimento, como os da América Latina, da África e da Ásia, nos quais “a maioria dos gestores governamentais ligados à administração cultural destacam a necessidade peremptória de se proteger as expressões e manifestações das culturas tradicionais e populares” (Alves, 2010, p. 111).

O caso brasileiro ilustra bem a adesão a essa formação discursiva. Embora esse processo tenha se intensificado nos últimos anos, no anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN - elaborado por Mário de Andrade, já encontramos uma preocupação com o patrimônio imaterial brasileiro. Ao definir as obras patrimoniais, destaque foi dado ao folclore ameríndio - vocabulários, contos, lendas, magias, medicina, culinária, etc. - e ao folclore popular - música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, ditos, provérbios, danças dramáticas etc. Em 1947, é criada a Comissão Nacional de Folclore, ponto de partida para o estudo do folclore e das manifestações culturais do país. A Campanha de Defesa do Folclore brasileiro - em parceria com o Ministério da Educação e implementada em 1957 - foi um marco para promover a conscientização sobre o valor da cultura brasileira.

Mas foi a criação do Centro Nacional de Referências Culturais, em 1975, com o objetivo de estabelecer o traçado de um sistema referencial básico para a descrição e análise da dinâmica cultural brasileira (Fonseca, 2009), que se definiram alguns parâmetros de preservação e salvaguarda.

Esse sistema contemplava os bens culturais materiais e imateriais. O destaque está no fato de que integravam a equipe pessoas com formação em diversas áreas: educação, informática, cientistas sociais, críticos literários, físico-matemáticos, bibliotecários, entre outras. Dessa forma, os projetos “desenvolvidos no CNRC punham entre parênteses modelos de interpretação já prontos [...] e procuravam, através de uma perspectiva interdisciplinar, apreender a dinâmica específica de cada processo cultural estudado” (Fonseca, 2009, p. 145). A partir desse Centro, é elaborado o Inventário Nacional de Referências Culturais, um primeiro passo para a criação de instrumentos de registro e salvaguarda do patrimônio imaterial.

Isso se refletiu na Constituição de 1988, um marco para a sociedade brasileira, exatamente por significar a normatização democrática do país e que inclui nos seus artigos 205 e 206 o direito ao reconhecimento das manifestações das culturas populares indígenas e afrobrasileiras e dos outros grupos que participam do processo civilizatório brasileiro. Especificamente no artigo 206 temos:

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

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

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

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (Constituição, 2003).

Em 1998, dez anos depois da promulgação da Constituição de 1988, uma portaria do Ministério da Cultura cria uma Comissão e Grupo de Trabalho para elaborar a proposta de acautelamento do patrimônio cultural imaterial brasileiro (Fonseca, 2009). A criação desse grupo é uma resposta ao que ficou estabelecido na Carta de Fortaleza, documento entregue ao Ministério da Cultura como resultado do Seminário Internacional “Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção”, em comemoração aos 60 anos do IPHAN, cujo objetivo foi recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e a criação de instrumentos legais visando identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores

da sociedade brasileira, como está descrito no artigo 206. Participaram desse seminário e da elaboração da carta representantes de instituições públicas e privadas, da UNESCO e da sociedade.

Porém, a legislação que permitiu o início do inventário e registro desse patrimônio data do ano 2000 por meio do decreto 3.551, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, ou seja, antes mesmo da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da UNESCO de 2003, ratificada pelo Brasil somente em 2006. De lá para cá já foram registrados 28 bens culturais intangíveis e existem outros 24 em processo de registro, distribuídos entre as quatro dimensões que devem orientar a identificação dos bens culturais imateriais: celebrações, saberes, formas de expressão e lugares expressivos das diferentes identidades representativas da diversidade cultural do país.

Em 2002, o Brasil tem os seus primeiros bens culturais imateriais registrados: a arte Kusiwa, pintura corporal e arte gráfica do povo Wajãpi, incluída no Livro de Tombo das Formas de Expressão; o ofício das painéis de goiabeiras, incluído no Livro de Tombo dos Saberes. Em 2003, a arte Kusiwa é reconhecida como obra prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade pela UNESCO, logo após a Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial.

O pioneirismo brasileiro com relação à implementação de políticas públicas de salvaguarda do patrimônio imaterial favoreceu o turismo cultural no país e a posição de destaque no processo de patrimonialização global e (re)tradicionalização. O perigo, nesse sentido, é que a todo momento se (re)inventam novas (ou velhas) tradições, com vistas a promover o desenvolvimento econômico das localidades. Vejamos o que ocorreu em Diamantina com a (re) invenção das Vesperatas.

4. O TRABALHO ETNOGRÁFICO

Tentar fazer uma etnografia é tentar ler - construir uma leitura de - um “manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (Gertz, 1989). Dessa forma, consideramos as Vesperatas, em Diamantina, esse “manuscrito estranho”, realizado por várias mãos, tanto hoje como no passado. É estranho porque temos dele uma aparência, um relance, mas o que tem legitimado sua (des)continuidade? Seria a tradição? Seriam aspectos econômicos, políticos? Esse manuscrito também é “cheio de elipses”, ou seja, daquilo que não é dito sobre essa manifestação cultural, exatamente porque é preciso

identificar quem diz e de onde, porque diz, para quem diz. As “incoerências” estão relacionadas às discontinuidades e o viés aqui é a discussão sobre tradição e modernidade. Elas dão margem para “emendas suspeitas”, na tentativa de tecer os fios que se romperam no percurso histórico. Nesse percurso, existem muitos “comentários tendenciosos” que marcam posições de interesse relacionadas às várias dimensões de poder em um espaço social.

4.1 AS VESPERATAS

Essa manifestação cultural conta com a presença dos músicos da Banda Militar e da Banda Mirim (prefeitura). Consiste na execução de obras clássicas e contemporâneas, numa disposição única de se distribuir músicos e instrumentos nas sacadas dos casarões da Rua da Quitanda, com dois maestros ao centro, em solo, conduzindo a apresentação. Segundo Fernandes e Conceição (2007), tal disposição foi inaugurada pelo maestro Piruruca na última década do século XIX com a execução da fantasia “O Anjo da Meia Noite”. De lá pra cá, as apresentações da banda seguiram essa disposição até meados dos anos 60 do século XX, sofrendo um processo de retração e quase extinção que perdurou até a criação da Comissão por Diamantina Patrimônio da Humanidade. Essa comissão procurou levantar os dados fundamentais daquela manifestação, ressignificando-a e, em 1997, numa organização semelhante e, por ocasião do lançamento do Programa Nacional do Turismo Cultural, recomeçaram as apresentações. O termo que designa as apresentações em seu formato atual, *Vesperatas*, foi, também, inaugurado a partir da referida Comissão. Nesse sentido, as *Vesperatas* evidenciam-se como uma importante manifestação cultural, em razão de seu histórico relacionado à tradição musical do lugar, bem como por seu papel na organização social local.

Dessa forma, antes mesmo que, às dezoito horas, ecoe pela cidade a última badalada dos sinos da Catedral, assinalando tempos: tempo de fechar o comércio, tempo de início da missa, tempo de sentar com amigos para ver o entardecer, no *happy hour*, tempo de liberar os estudantes do vespertino, já inicia-se, na Rua da Quitanda, uma movimentação de cadeiras e caixas de som, de organização de sacadas centenárias com *banners* de pratocinadores, de fincar as hastes e cercar o espaço das mesas, da abertura delas e do farfalhar de toalhas sendo estendidas impecavelmente, da arrumação de enfeites para encantar visitantes, da montagem do palanque dos maestros, enfim, é noite de *Vesperatas*.

A Rua da Quitanda recebeu essa designação por abrigar em sua extensão, nos tempos da Colônia, as negras escravas ou forras vendendo seus quitutes. Este espaço foi intensamente cercado pelo Livro da Capa Verde ou Regimento Diamantino pois, além de comercializar suas iguarias, essas mulheres praticavam intenso contrabando de diamantes. Porém, nem sempre as leis se cumpriam, de modo que essa prática sempre habitou aquele espaço que inicia-se em ampla largura e vai-se estreitando, formando quase uma praça arredondada, daí ser chamada também de Largo da Quitanda. As sacadas dos sobrados coloniais parecem, dessa forma, curvadas sobre o Largo, como olhos atentos a tudo que se passa. Nessa rua/prança, onde antes vendiam-se quitutes em tabuleiros, encontram-se os bares, os restaurantes e os cafés, responsáveis por servir as mesas em noite de Vesperata. Algumas senhorinhas nos relembram aquele período, vendendo, nos seus tabuleiros, amendoins quentinhos, bombons e pirulitos caseiros de bala de açúcar.

Logo, todo o cenário está organizado, com a colaboração dos funcionários dos bares e da agência Minhas Gerais, empresa vencedora de licitação municipal, no início de 2012 para, por dois anos, “produzir” as Vesperatas. Quem executava esse papel antes era a Adeltur, em colaboração com a Prefeitura. Porém, eram seus associados, um grupo de donos de empresas ligadas ao turismo, que distribuíam entre si as mesas comercializadas nos pacotes. Nem todos os donos de pousadas faziam parte e muitos ficavam sem mesas para comercializar. Em meio a denúncias no Ministério Público e devido à incapacidade do poder público de gerir tais conflitos, o Prefeito e sua equipe abriram processo licitatório para empresas que quisessem tratar da produção desta manifestação cultural.¹Venceu a Minhas Gerais. “Privatizou-se” a Vesperata.

Fica claro o posicionamento do poder público, ao reforçar uma aliança entre Estado e iniciativa privada, tendência que se verifica com mais intensidade a partir da década de 1990 no Brasil, “representando o paradigma neoliberal como hegemonia da mentalidade política do país. Há uma alteração do quadro de financiamento da cultura a partir da inserção da iniciativa privada como gestora dos recursos de fomento, o que demonstra uma transformação radical no papel do Estado na área cultural” (Costa, 2011, p. 265).

¹ Diz o citado Edital nº 001/2011, do Processo Licitatório n.º 043/2011, que este procedimento licitatório objetiva a contratação de empresa especializada no ramo de organização de eventos e comercialização de produto turístico, para a realização do evento denominado Vesperata, visando a comercialização de suas mesas e a produção executiva do evento realizado em Diamantina no exercício de 2011 (Diário Oficial de Minas Gerais, 21/01/2011).

No Brasil, a experiência mais recente de aproximação entre o Estado e a iniciativa privada foi a do governo Fernando Henrique Cardoso — FHC (1995-2002). A consolidação de um nicho de mercado cultural nesse governo foi apoiada pela criação de um sistema financeiro da cultura, fundamentado, tanto no aprimoramento das leis de incentivo fiscal, como no apoio à difusão do marketing cultural entre as empresas, e no estabelecimento de acordos de empréstimos com organismos internacionais, que tinham o objetivo de fortalecer a infra-estrutura turística, ressaltando a importância do turismo cultural para a economia brasileira. “Esse governo justificou suas ações no campo do patrimônio através da retórica de que a cultura brasileira atrairia divisas econômicas através do turismo, investimentos e empréstimos internacionais, assim como movimentaria a economia interna ao gerar novos empregos” (Costa, 2011, p. 266).

O governo seguinte, do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, seguiu os mesmos preceitos do anterior, percebendo a cultura como um produto brasileiro de exportação por excelência. Era preciso, então, valorizar economicamente os bens culturais, bem como investir na profissionalização de recursos humanos na área, para promover uma imagem positiva do país. Daí o avanço das discussões sobre a economia da cultura no país, que culminou com a criação recente da Secretaria de Economia Criativa, em 2012, como discutido no segundo capítulo. A diferença essencial no enfoque das duas gestões, na área cultural, está em que, FHC seguiu à risca o modelo de retração das funções do Estado em detrimento da expansão do universo do mercado na esfera pública, enquanto o governo Lula adotou uma política de convivência da lógica mercadológica na esfera pública, porém, regulamentada pela intervenção estatal, que assume o papel de instituição política protetora dos interesses populares (Costa, 2011). No governo Dilma se observa a mesma tendência do seu antecessor.

Essa relação de aproximação entre poder público e iniciativa privada fica clara na narrativa da gestora da agência Minhas Gerais, quando afirma que a produção cultural das Vesperatas é da Prefeitura, porém a sua organização executiva é da empresa, logo da iniciativa privada. Não é possível alterar nada na sua parte cultural sem a prévia aprovação da Prefeitura. “Isso pode ser um contrasenso, quando o Estado trata a administração de bens, serviços e espaços públicos como se fossem particulares, dentro da lógica de produtividade e de competitividade” (Costa, 2011). Ainda mais se pensarmos nas Bandas que tocam nas Vesperatas, posto que são públicas, logo os músicos recebem salário/bolsa dos recursos públicos, porém servem, também, à iniciativa privada.

Bem, retomando a noite de Vesperata, em meio àquele cenário, agora refletindo a iluminação artificial, mas, também atravessado pela luminosidade da lua, a parte externa às mesas começa a ser povoada. Gente se acomodando em degraus, em banquinhos trazidos de casa, em tapetes dispostos ao chão ou, simplesmente, em pé, encostando-se nas paredes. Ao centro, as mesas começam a ser ocupadas, sob a orientação de moças uniformizadas da agência Minhas Gerais. Aos poucos, uma avalanche de pessoas se acomoda, às vezes em grandes grupos, ocupando três ou quatro mesas, às vezes uma pequena família. A rua/prça enche-se rapidamente (fig. 1/2). Iniciam-se os serviços dos bares, num movimento desordenado de bandejas e pessoas que, correm afoitas na tentativa de satisfazer a todos os anseios dos ilustres visitantes. São apenas oito atendentes para, em média, quinhentas pessoas. Complica-se a passagem para quem está fora da demarcação. Rapidamente, os músicos das Bandas Militar e Mirim, alguns sorridentes, outros taciturnos, espremendo-se em meio ao turbilhão de gente, sobe as escadas e posiciona-se nas sacadas que, também, recebem iluminação especial.

Todas as mesas são cercadas por singelos cordões e hastes decoradas, demarcando o espaço de quem pode ou não se sentar e assistir confortavelmente. Nem sempre foi assim. Antes de sua organização ser assumida pela agência Minhas Gerais, apenas uma fita zebraada, presa por hastes pretas de ferro, cercava todas as mesas. Tanto os singelos cordões, quanto a fita zebraada nos remetem para a ideia de um cerceamento, demarcando espaços que, longe de serem apenas físicos, são também simbólicos e definem quem pode e quem não pode se sentar e apreciar o evento, sendo servido e muito bem tratado. Vinte oito mesas das cento e trinta e oito são destinadas para os moradores, porém conseguir comprá-las ainda é “passar pelo fundo da agulha”.

A gestão da agência de turismo explica que, na verdade, a demarcação com cordões e fitas serve mais para controlar o atendimento, devido ao volume de pessoas, prever tempos de servir e receber dos consumidores nas mesas, com o intuito de evitar o “calote”. Essa pode sim ser uma explicação técnica, até porque, o evento “é para todos”, em pé ou sentados. Porém, os cordões ou as fitas, demarcam posições sociais, quem pode pagar e quem não pode, classes favorecidas e classes menos favorecidas, centro da cidade e periferia. Fraturas e fendas que reforçam o caráter desigual da distribuição dos bens na sociedade, sejam eles econômicos ou culturais e simbólicos, tornando certos espaços da cidade não “chegáveis” nem “alcançáveis” por todos (Costa, 2011, p. 187).



Figura 1: Centro da rua/prça da Quitanda cercado e as pessoas se acomodando (2012)
Fonte: Arquivo Leila Amaral



Figura 2: O cenário.
Fonte: Arquivo Leila Amaral.

Inicia-se a apresentação. Uma voz feminina faz a introdução, afirmando a importância da cidade nos idos do Brasil Colônia, como pólo comercial e cultural, o “Empório do Norte” e a “Atenas do Norte”. Em seguida, ressalta o patrimônio material e os títulos recebidos. Depois, recorre aos mitos: Chica da Silva e o contratador João Fernandes, personagens que ficaram na memória da cidade. Um casal, com trajes de época, representando esses personagens, invade o espaço demarcado das mesas, cumprimentando os visitantes, como que saltados de um livro de história, causando *frisson* e um estalar de *flashes* interminável. Mas o grande triunfo é o legado musical, a musicalidade diamantinense, que sempre permeou becos e praças, lares e altares. Nesse sentido, as Vesperatas, aparecem “como um verdadeiro patrimônio imaterial diamantinense” (palavras da apresentadora).

Mais elementos históricos, portanto, somam-se às Vesperatas, personagens que se eternizaram por meio dos relatos de memorialistas e cineastas e que influenciaram de maneira decisiva a cultura do Arraial do Tijuco. E, assim, nesse encontro de narrativas, urdindo aspectos simbólicos, o produto cultural vai ganhando corpo de produto palatável ao turismo.

O programa musical é variado, alterando-se ao longo do ano. São, normalmente, doze momentos de execução, com músicas de Adoniran Barbosa, Pinxiguinha, Ary Barroso, Fagner, João Bosco, Tim Maia, entre outros, e *medleys* anos 1960, anos 1980, culminando com a famosa “Amigos para sempre” (Friends for life). A abertura acontece com “Diamantina em Serenata”, composição do Pe. Celso e Licia Pádua. O repertório das Vesperatas é definido pelos maestros da Banda Militar e da Banda Mirim e, segundo narrativas dos músicos e gestores da agência, não sofre influências de sugestões de quem quer que seja. Isso tem gerado algumas tensões.

Sendo Diamantina uma cidade repleta de músicos, como pode-se observar na narrativa de uma professora do Conservatório Lobo de Mesquita: “Aqui em Diamantina é difícil uma casa que não tem um músico, sempre tem, as crianças falam: ah meu avô é músico num sei que...o meu avô também é músico e toda casa que a gente vai tem um músico, tem um instrumento, por mais que esteja ali desafinado, guardado mas tem o instrumento” (Santina), claro que a escolha do repertório causaria críticas naqueles que entendem de música. A principal delas é a falta das composições dos músicos diamantinenses nas apresentações. Ocorreram transformações em relação a 2011, quando o repertório, sob influência dos gestores de pousadas, incluía muitas músicas internacionais, por exemplo, *medley* do *Village People* (grupo americano da década de 1980) e nada de música diamantinense.

As primeiras apresentações do ano de 2012 contemplaram composições do Maestro Piruruca e do músico Lobo de Mesquita. Cantadores de serestas também marcaram presença. Porém, ao longo do ano o repertório foi se alterando e na última apresentação, apenas a bela Diamantina em Serenata foi executada. *La Mezza Notte*, a fantasia que incentivou o maestro Piruruca a inaugurar o Anjo da Meia Noite, referência para a modelagem das atuais Vesperatas, foi tocada apenas uma vez nas apresentações. Se estas foram (re)criadas, exatamente na campanha Diamantina Patrimônio da Humanidade, para reforçar uma identidade musical ancestral da cidade, não fazer uso do extenso repertório de composições de músicos diamantinos seria descaracterizar essa identidade e o bem cultural em favor da atividade turística.

Há, segundo os músicos entrevistados, uma dificuldade técnica em executar o repertório dos músicos da tradição musical diamantinense. Porém, “há forças externas” que se impõem dizendo o que deve ser tocado, características do produto turístico e do atendimento a um público específico. É o “show da Vesperata”. Na verdade, são os elementos da indústria do turismo envolvidos na manutenção das apresentações, com toda força que a elas se atribui hoje e, como não poderia deixar de ser, sua espetacularização. As críticas ouvidas, ao longo do trabalho de campo, de músicos da cidade, recaem sobre essa questão. Muitos afirmaram que, hoje, “ela é um produto turístico”, como afirmou, também, a gestora da agência que organiza as Vesperatas: “pelo número de elementos que ela agrega, no momento ela é mais um produto turístico que um produto cultural. Tudo é pago: a prefeitura, a narradora, os seguranças, as mesas, a rua, as sacadas, enfim” (gestora da agência).

Quando a última música é executada pelas Bandas Militar e Mirim, novamente uma agitação de arrumação toma conta da rua/praça. Rapidamente, cordões e hastes são retirados e as mesas voltam a ser de todos. Os visitantes espectadores rapidamente seguem o fluxo, uns para as pousadas, outros para casa, outros ainda para as demais atividades e outros bares da noite diamantinense. Num instante, toda a vida, “os corpos vivos e pulsantes naquela performance única” (Abreu, 2004, p. 67), dispersa-se, deixando um vazio que, além de físico, é, também, afetivo. A disposição de se colocar os músicos nas sacadas dos casarões coloniais, inaugurada pelo Maestro Piruruca na década de 1890, tem-se mantido, em sua (re)significação, desde a campanha para Diamantina Patrimônio da Humanidade, há dezesseis anos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observou até aqui, as políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural, seja material ou imaterial, projetaram o Brasil no cenário da patrimonialização global e da (re)tradicionalização das manifestações culturais². O processo mercantil em curso, gerado por essa patrimonialização, minimiza o significado da cidade histórica como embrião, sede e centro do processo civilizatório brasileiro. A lógica mercantil em questão, minimiza a própria concepção de espaço como dimensão cultural da vida social, para se tornar palco de atuação do capital.

Esse mercado internacional dos centros e bairros antigos tende a excluir deles as populações locais ou não privilegiadas e, com elas, suas atividades tradicionais e puramente cotidianas, conflito claramente observado em Diamantina, tanto com relação aos bens culturais materiais quanto aos bens culturais imateriais. Isso porque, nessa lógica, por exemplo, há uma compensação muito desigual ao se usar as práticas culturais, ditas do patrimônio cultural, como produtos turísticos. Os investimentos recaem nas práticas e não há investimentos nos rituais preparatórios, o investimento se dá, portanto, na apresentação do espetáculo, não no processo de construção, no que de fato atualiza a memória e a tradição.

Embora as Vesperatas corram o risco de total descaracterização, seja pela mercantilização e consumo, seja pela crescente colaboração entre poder público e iniciativa privada para atrair mais visitantes, não obstante, os diamantinenses a reconhecem como um bem cultural que reforça a tradição musical da cidade. As narrativas, corroborando essa questão, foram recorrentes nas conversas estabelecidas com os moradores que assistiam as Vesperatas no momento do trabalho de campo. Poderíamos nos perguntar: em que se fundamenta essa percepção que os diamantinenses construíram sobre essa manifestação musical como um bem cultural?

Ao nos lançarmos à compreensão das relações entre os diversos campos que envolvem a produção das Vesperatas, nos debruçamos sobre dois tipos de abordagem. Uma abordagem que é extremamente necessária, que é a abordagem crítica, buscando nessa manifestação cultural os aspectos econômicos, políticos, quais os elementos socioculturais que a sustentam. No entanto, é importante, também, observar o que as Vesperatas têm a dizer enquanto uma importante manifestação cultural. Trata-se

² O levantamento do processo de implementação das políticas públicas de salvaguarda do patrimônio cultural em Portugal ainda está em fase de construção. Parte do trabalho etnográfico dos Chocalhos já está concluído. Porém, ainda não é possível proceder às comparações propostas nos objetivos do estudo pós doutoral, o que se procederá em outro momento.

de ser movido por uma dupla motivação: vontade de suspeita e vontade de ouvir (Ricoeur, 1977).

Nesse sentido, foi necessário fazer um exercício de “suspeição da crítica” para tentar ouvir o que as Vesperatas tem a dizer. Porque se não se fizer esse esforço, toda manifestação cultural submetida ao crivo da criticidade ira miná-la, retirando-lhe as camadas, de modo que restaria tão somente o seu aspecto negativo, mas é preciso encontrar algo de afirmativo nas Vesperatas, uma “restauração do seu sentido”. É preciso tentar descobrir o que há de afirmativo nessa manifestação cultural, porque a crítica reduz e ela não pode ser a última voz. A crítica é uma constatação diária, mas o que há além disso?

Quando se conversa com os visitantes, a primeira coisa que pensam, ao se falar em Vesperatas, é que ela está relacionada à uma tradição, o que já denota uma atribuição de valor. O diamantinense a vê como um bem cultural que deve ser preservado, um outro valor. Esses valores se encontram, dando um caráter afirmativo à Vesperata. Ela não ocorre apenas por aquelas dimensões suscitadas na crítica. E aqui, uma outra questão se coloca, que por falta de melhor denominação, chamamos de o “orgulho diamantinense” como um aspecto de afirmação das Vesperatas. Não se trata de um orgulho como sentimento de superioridade em relação a outrem, mas esse pendor que as pessoas tem de se “orgulhar” dessa manifestação, a ponto de considerá-la um bem cultural que, a despeito da crítica, os identifica. Esse “orgulho” não é, portanto, da dimensão do concreto, permanece muito mais em termos de uma subjetividade social, nas representações das gentes do lugar, nas mentalidades, como um aspecto que transcende as dimensões político-econômicas.

Diamantina foi a “Atenas do Norte”, sinônimo de riqueza e cultura, de um tempo em que todos os relatos de viajantes convergiam em afirmar que nunca haviam estado em um lugar tão rico e próspero, nem tão refinado culturalmente, em suas viagens pelo interior e litoral do Brasil. Esse “orgulho diamantinense” provavelmente tem suas raízes numa resistência à decadência, com a qual sempre tiveram que lidar, nessa busca pelas pedrinhas brilhantes. Agora, já não é mais o diamante, em seu aspecto físico, concreto, com seu valor venal. Ao longo do tempo, ele foi perdendo seu aspecto concreto e ganhou um aspecto abstrato. Já não é mais o diamante e toda opulência dos tempos dos contratadores. O que temos para oferecer agora, pergunta-se o diamantinense. Não é mais o diamante, o que é Diamantina agora? Diamantina agora é patrimônio cultural da humanidade e é no bojo dessa questão que entra o valor “diamantino” da Vesperata.

O turista vem à procura da tradição, dos produtos de memória, com seu “olhar romântico” e vai embora. O diamantinense sabe que as Vesperatas são um bem cultural, mas nem sempre usufrui dele e o músico sabe que precisa tocar, mas na hora em que ela acontece, naquele momento performático, o transe, a transcendência se dá, “quando mistura tudo, músico, público, maestro numa coisa só” (músico da Banda Militar) e o “orgulho diamantinense” se atualiza e tudo que a ele remete. Uma Chica da Silva e um João Fernandes também estão ali, para reforçar o valor “diamantino” das Vesperatas, como símbolos do porquê devem os diamantinenses resistir. O músico também está ali, de farda, representando o poder do Estado, tocando do “alto” das sacadas. Por fim, está ali o diamantinense, aquele que “tira das pedras a esperança”, representante por excelência daquela resistência à decadência e portador do “orgulho” que a sustenta.

FINANCIAMENTO

Este pós doutoramento é financiado pela Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior – CAPES.

REFERÊNCIAS

- Abreu, R. (2004). Performance e patrimônio intangível: os mestres da arte. In J. Teixeira, Marcus Garcia & R. Gusmão, *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização* (pp. 58-67). Brasília: ICS-UnB.
- Alves, E. P. M. (2010). A constituição de novas categorias transnacionais: o sertão diante da economia da criatividade e das indústrias criativas. In M. Ribeiro (Ed.), *Olhares sobre o Patrimônio Cultural: Reflexões e Realidades* (pp. 106-122). Porto Alegre: Asterisco.
- Bomfim, M. (1993). *América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks editora.
- Bourdieu, P. (2007). *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8. ed. Campinas/SP: Papyrus.
- Chagas, M. S. (2001) Museu, literatura, memória e coleção. In M. Lemos & N. Morais (Org.), *Memória e Construções de Identidades* (pp. 26-39). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Choay, F. (2006). *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3 ed. São Paulo: Ed. da UNESP.

- Costa, E. B. (2011). *Totalidade urbana e totalidade-mundo: as cidades coloniais barrocas face à patrimonialização global*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana. Área de Concentração: Geografia Humana – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- Fernandes, A. C.; Wander, C. (2007). *La Mezza Notte: o lugar social do músico e a origem das Vesperatas*. Diamantina: UFVJM.
- Fonseca, M. C. L. (2009). Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In R. Abreu & M. Chagas, *Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneos* (pp. 59-79). Rio de Janeiro: Lamparina.
- Geertz, C. (1989). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Gonçalves, C. S. (2010). *Experimentações em Diamantina: um estudo sobre a atuação do SPHAN no conjunto urbano tombado de 1938 a 1967*. Tese de doutorado, FAU/USP, São Paulo.
- Hobsbawn, E.; Ranger, T. (Orgs) (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 9-23.
- Martins, L. (1989). A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil de 1920 a 1940. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 2(4), 65-87.
- Pécault, D. (1990). *Os intelectuais e a política: entre o povo e a nação*. São Paulo, Ed. Ática.
- Rodrigues, D. (2012). Patrimônio cultural, memória social e identidade: uma abordagem antropológica. *Revista Ubimuseum*, 1, 45-52. Acedido em <http://www.ubimuseum.ubi.pt/no1/artigos.html>.
- Veloso, M.; Madeira, M. A. (1999). *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra.
- Veloso, M. (2010). A utopia como devir. *Revista Humanidades*, 56, 83-95.
- Yúdice, G. (2006). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.