

POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO, LÓGICA INDUSTRIAL E AS MATRIZES DO SAMBA NO RIO DE JANEIRO

Álea Santos de Almeida¹
Marcos Luiz Miranda²

RESUMO: Este artigo procura investigar as relações entre políticas de preservação do patrimônio cultural e a lógica industrial a partir do processo de registro das matrizes do samba no Rio de Janeiro, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007. O objetivo é discutir as articulações e diálogos entre a instância dos patrimônios e das políticas de preservação e a instância da produção em massa e dos bens de consumo, indo além da simples relação de oposição.

PALAVRAS-CHAVE: Políticas de preservação. Lógica industrial. Samba.

1. Introdução

A princípio as políticas de preservação e os patrimônios que recebem proteção do Estado estariam em oposição à produção em massa e os bens de consumo. Muitas vezes a própria lógica industrial é apontada como a causadora da perda e destruição de patrimônios. Quando o corpo social não está em condições de oferecer a proteção necessária, as políticas de preservação são acionadas³.

Este artigo se propõe a investigar esta aparente oposição entre “desprotegido” e “destruidor”. Espera-se assim contribuir para o campo do patrimônio procurando entender as articulações entre estas instâncias e os paradoxos existentes nas políticas de preservação, mais especificamente nas que dizem respeito à salvaguarda do patrimônio imaterial.

Para exemplificar estas complexas articulações é utilizado o exemplo das matrizes do samba no Rio de Janeiro, registradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2007. Estas matrizes dizem respeito ao samba criado na cidade do Rio

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). E-mail: aleaalmeida@yahoo.com.br.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). E-mail: mlmiranda@unirio.br.

³ Neste sentido, Desvallés e Mairesse (2010) definem patrimônio como bem público que deve ser preservado pelas autoridades quando os particulares falham.

de Janeiro no final do século XVIII, início do século XIX e estariam em risco de perda frente às pressões da indústria musical e da produção em massa.

Para a realização dessa discussão utilizamos bibliografia que se ocupa do patrimônio e do próprio samba carioca, além de realizar uma análise do discurso presente no Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2006) realizado durante o processo de registro dessas manifestações pelo IPHAN.

2. As matrizes do samba do Rio de Janeiro e sua preservação

Em 2007, as matrizes do samba carioca foram registradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). No Brasil, o Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000 instituiu o registro do patrimônio imaterial nos livros de registro (Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão, Livro de Registro dos Lugares) e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

As matrizes foram então registradas no Livro das Formas de Expressão; seriam elas: o samba de partido-alto, o samba de terreiro e o samba-enredo. É importante que caracterizemos de forma sucinta estas matrizes. O partido-alto é um tipo de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais participantes que realizam frases improvisadas ou provenientes do repertório tradicional, estes cantos são intercalados por uma parte coral cantada por um grupo de pessoas (refrão), sendo que não há obrigatoriedade em se manter o mesmo assunto do refrão nas partes improvisadas. A formação desta matriz teria ocorrido no início do século XX e seria o resultado do cruzamento de diversas práticas musicais e coreográficas como as chulas, o lundu, o samba rural paulista, o samba de roda baiano e o calango (BRASIL, 2006). O partido-alto é um gênero que se apóia na capacidade do sambista de criar no momento da performance versos capazes de provocar tanto o outro sambista, como também os outros participantes.

O samba de terreiro é caracterizado não por questões estilísticas e formais, mas sim por seu contexto: o samba é de terreiro quando é realizado no terreiro. O terreiro é um espaço sócio-cultural que pode ser o quintal das casas onde os sambas eram cantados, ouvidos e dançados, ou o terreiro de candomblé (BRASIL, 2006). Em um sentido mais restrito o termo terreiro também designa a área comum das escolas de samba, e neste contexto o samba de terreiro é aquele realizado para consumo interno dos participantes do samba organizado. Um samba só pode ser designado como de terreiro pelo grupo de sambistas reconhecidos pela

comunidade, já que esta classificação deriva do fato do samba ter sido apresentado nas rodas realizadas no terreiro. Por dependerem apenas do contexto onde são realizados, os sambas de terreiro têm grande variedade estilística: podem se confundir com o próprio partido-alto, dando grande ênfase ao improviso, ou podem ter somente partes fixas. O tema mais recorrente no samba de terreiro é o elogio a escola com utilização da simbologia comum a comunidade que reforça o sentimento de identidade dessa organização; a função coletiva do samba de terreiro é, provavelmente, o seu maior valor cultural (BRASIL, 2006).

O samba-enredo baseia-se na estrutura do desfile carnavalesco, associando a sonoridade da bateria da escola de samba com uma forma de canção narrativa. Mas, é preciso distinguir três tipos de samba enredo: a) os sambas cantados nos primeiros desfiles, nos anos 1930, que na maioria dos casos, não se constituíam como uma narrativa; b) os sambas que já eram narrativas, mas compostos musicalmente de uma maneira que não se diferenciava de outros sambas dos mesmos compositores, que prevaleceram aproximadamente do final dos anos 1930 até o final dos anos 1940; c) - os sambas-enredo propriamente ditos, que desde então associam uma função determinada no desfile a uma forma musical específica (BRASIL, 2006).

Essas formas musicais não correspondem exatamente ao que a maioria da população conhece como samba. Também é importante dizer que o termo samba é utilizado para denominar diferentes manifestações como o samba do Recôncavo Baiano, ou o samba rural paulista. As matrizes do samba carioca dizem respeito a um gênero musical surgido na cidade do Rio de Janeiro por volta do final do século XIX e criado por negros pobres recém-alforriados que viviam principalmente no Bairro da Saúde. Sofrendo forte preconceito e tendo suas manifestações culturais e religiosas oprimidas pela força policial, essa população se esforça para manter vivas suas tradições afro-brasileiras, destacando-se aí o grupo de negros que vinham da Bahia e que constituíam uma liderança cultural e política. O samba então nasce de variadas experimentações, estabelecendo um espaço cultural que escapa a opressão do trabalho agora não mais compulsório, mas mal-remunerado (TINHORÃO, 1998). Em 1917, o samba “Pelo Telefone”, registrado como sendo de autoria do músico Donga e do jornalista Mauro de Almeida e um dos primeiros a serem gravados com esta denominação específica de gênero, faz grande sucesso no carnaval daquele ano.

Em 1927 surge, no bairro do Estácio, entre as camadas mais pobres da cidade, o samba batucado e marchado do Estácio, estes sambistas organizaram o bloco carnavalesco “Deixa

Falar”, considerado a primeira escola de samba⁴. Este samba é o que hoje se aproxima do samba que conhecemos, entre suas inovações está a adesão a uma forma musical fixa – primeira e segunda partes obedecendo a temas únicos; e afasta-se dos sambas que inicialmente eram praticados nos ranchos carnavalescos e nas comunidades que os criaram. Pensando no andar dos foliões durante o desfile de carnaval, foi introduzido o surdo de marcação, instrumento que mais tarde tornou-se característico do samba. O samba do Estácio também se afastou definitivamente do maxixe, aproximando-se mais do ritmo de marcha (TINHORÃO, 1998). São as mudanças introduzidas pelos sambistas do Estácio e pela “Deixa Falar” que estabelecem o que mais amplamente ficou conhecido como samba carioca – e que nas décadas de 1930 e 1940 passa a ser considerado um símbolo da identidade nacional.

Inicialmente o samba e seus praticantes foram marginalizados, sendo inclusive perseguidos pela força policial, mas por volta da década de 1930 o samba carioca passa a ser um dos símbolos nacionais, utilizado até hoje para descrever a identidade brasileira. Vianna (2010) descreve esta trajetória do samba carioca como um processo que envolveu vários atores de várias classes sociais: intelectuais, políticos, músicos eruditos, negros, baianos, ciganos, franceses, milionários, entre outros, todos em maior ou em menor grau teriam ajudado na fixação do gênero. Já Matos (1982) destaca a ação do governo ditatorial de Getúlio Vargas que estimulou a entrada do samba carioca para as indústrias fonográfica e radiofônica, esforçando-se para transformar esta manifestação provinda das classes populares em símbolo de brasilidade para em troca conquistar sua simpatia e apoio. O samba então chega até nossos dias não como expressão de uma classe social específica, mas como gênero que conquistou reconhecimento nacional, sendo consagrado no Carnaval no tradicional desfile das escolas de samba.

Os sambas-enredos dos desfiles estão bem distantes da matriz descrita pelo dossiê, assim como o samba interpretado por cantores e grupos de samba da contemporaneidade é bem diferente do partido-alto e do samba de terreiro. O dossiê descreve este “afastamento” das formas e práticas musicais das matrizes do samba carioca, o principal elemento que estaria se perdendo seria a prática do improviso, cultivado anteriormente nas três matrizes.

3. Relações entre políticas patrimoniais e a lógica industrial

⁴ Os participantes do “Deixa Falar” não chegaram a se apresentar como uma escola de samba, denominavam-se rancho ou bloco carnavalesco, mas pela sua estrutura e forma de organização os estudiosos do samba percebem nele a primeira organização que pode ser considerada uma escola de samba, sendo mais próxima daquilo que conhecemos atualmente.

Aparentemente os objetos, edifícios, manifestações, fazeres, saberes que compõe o que denominamos de patrimônio estariam em oposição aos mesmos elementos que estão localizados no universo da comercialização, do mercado e do consumo. É como se os primeiros, por meio principalmente do valor atribuído pelo Estado e das consequentes medidas de preservação, fossem colocados a parte ou a salvo do consumismo voraz de qualquer mercado, seja o de elementos materiais ou imateriais – como o mercado cultural. Enquanto os bens de consumo tem uma existência fugaz, os patrimônios teriam o privilégio da perenidade

Segundo Choay (2006), na França do século XIX, as ações preservacionistas organizadas por um aparelho jurídico que tornou o Estado o maior protetor do patrimônio nacional foram impulsionadas principalmente pela Revolução Industrial que traça uma espécie de rachadura no tempo, a partir daí os modos de vida anteriores a ela se diferenciam drasticamente dos modos de vida posteriores. A partir de então, a idéia da necessidade de se proteger edifícios e objetos do passado da velocidade e do caráter destruidor da lógica industrial vai se consolidando no imaginário social do ocidente. Assim, o próprio surgimento da política do patrimônio se dá a partir da oposição entre preservação e lógica industrial, sendo esta última o motivo impulsionador da primeira.

Gonçalves (1996) também investiga a imagem de constante destruição do patrimônio por meio da presença da idéia de perda nas narrativas que se ocupam da preservação do patrimônio no Brasil, mais especificamente da política do patrimônio implementada pelo IPHAN desde 1937. O autor constata que a imagem da “perda” é um elemento articulador e legitimador dos discursos e práticas preservacionistas, o agente provocador da destruição seria sempre exterior – como, por exemplo, a lógica industrial - o que garantiria a eficácia simbólica dessas narrativas. Assim, os patrimônios são apresentados como estando em constante risco de perda, o objetivo é provocar a sensibilidade social, espera-se que a população se identifique com uma nação que precisa ser protegida e preservada – e neste sentido, espera-se a articulação entre apropriação social e preservação do patrimônio, ou seja, que à medida que a população se aproprie dos patrimônios ela própria também se encarregue, e de certa maneira garanta a preservação.

No Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006) é possível perceber o que Gonçalves (1996) denominou de retórica da perda. Segundo o dossiê, as matrizes do samba estariam correndo o risco de se perderem:

Será mister destacar que tais práticas socioculturais representam uma determinada matriz ideológica e musical da prática do samba que se encontra cada vez mais escassa nas práticas atuais do gênero. Esta constatação se torna particularmente visível ao confrontarmos as formas de experiência musical que partido-alto e samba de terreiro representavam em um passado não muito distante e a situação real em que estes tipos aparecem nos ambientes de samba atualmente (BRASIL, 2006, p. 23).

Um dos efeitos visíveis dessa perda seria o declínio da prática do improviso. O improviso musical é uma prática que consiste na criação de letra e melodia no momento da performance, sendo muito comum em vários estilos musicais, é como um jogo entre os participantes que tentam “ganhar” o desafio de criarem e executarem suas composições em um único momento. Sua perda estaria relacionada à entrada maciça da produção de sambas na lógica industrial do estúdio de gravação e a consequente profissionalização dos sambistas. Nesse espaço, não há tempo para experimentações, a produção em massa exige que os músicos sejam rápidos e perfeitos, sendo o erro – obviamente presente na prática do improviso – mal visto.

A idéia é que a entrada do samba no estúdio e nas rádios teriam modificado e até mesmo causado a perda de características importantes do gênero. Matos (1982), concordando com o Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006) com relação a crescente perda de características essenciais, afirma que o samba começa a se descaracterizar quando a partir de 1932 os desfiles passam a acontecer na Avenida Rio Branco. Seria a partir desse momento que o samba ingressa no mundo do consumo cultural e por isso acaba sendo desvirtuado.

Então, de um lado temos o samba “autêntico” e do outro o samba relacionado aos estúdios de gravação, às rádios, e até mesmo ao Desfile das Escolas de Samba durante o carnaval⁵, ou seja, uma oposição entre patrimônio e um bem destinado ao consumo. Como resultado da ação dessas indústrias, o samba “autêntico” estaria se acabando ou pelo menos perdendo características importantes, sendo necessário, portanto, a salvaguarda por parte do Estado. Dessa maneira, a valoração do Estado no processo de patrimonialização ocorre por meio de um movimento de preservação que combateria essa crescente perda. Por este viés, também observamos claramente a oposição entre políticas de preservação e a lógica industrial.

⁵ A própria UNESCO não recebeu bem a candidatura do samba à terceira edição da Proclamação da UNESCO das Obras Primas do Patrimônio Oral em 2004. O motivo seria porque o samba é conhecido no exterior como um gênero apropriado pela indústria fonográfica, como fenômeno de massa relacionado ao carnaval carioca (BRASIL, 2007).

Porém, alguns estudiosos do patrimônio oferecem outros ângulos de observação dessa mesma questão. Scheiner (2004) levanta a questão atual (presente no discurso da modernidade) da oposição entre culturas tradicionais e aquelas que estariam apoiadas na produção simbólica de origem recente. As primeiras seriam essencialmente rurais, transmitidas por via da tradição e colocam em segundo plano os aportes do presente, as segundas teriam aderido ao estatuto industrial e da inovação e por sua vez colocam em segundo plano os aportes da tradição. Aparentemente haveria uma oposição natural entre essas duas instâncias, mas as relações entre tradição e indústria não são tão simples. A autora cita como exemplo a recente apropriação da produção simbólica de sociedades ditas tradicionais pela indústria cultural, esta produz bens de consumo que entram em concorrência com os produtos das culturas locais, e acaba de certa maneira, obrigando as sociedades tradicionais a entrarem na lógica do mercado. Além disso, a autora assinala que a indústria não deixa de ser tradição cultural, ainda que dotada de uma potência de difusão planetária.

O próprio Dossiê das Matrizes do samba do Rio de Janeiro (2006) na sessão em que sugere medidas de salvaguarda aponta para esta apropriação discutida por Scheiner (2004). O dossiê recomenda que sejam fixados pelo Estado mecanismos que ajudem a gravação e circulação da produção cultural de grupos considerados tradicionais como as velhas guardas do samba, já que o interesse da indústria por estes grupos é reduzido. Então, este samba considerado tradicional não consegue se difundir, e por isso é necessária a ajuda do Estado para garantir sua entrada nesse mercado, porém, por outro lado, a ação desse mercado no passado e quiçá atualmente é ao mesmo tempo agente de deturpação da tradição.

Guillaume (2003), concordando com Scheiner (2004), também afirma que não se trata de uma simples oposição entre patrimônios, práticas de preservação e bens de consumo, lógica do mercado. Para o autor, as representações associadas ao consumo privado e mercantil encontram seu duplo invertido na preservação coletiva não mercantil. Os próprios equipamentos coletivos do patrimônio, como museus, monumentos, centros históricos preservados e as práticas de salvaguarda do patrimônio imaterial atestam valores de uso do saber, da cultura e principalmente do turismo. Além disso, também atestam valor de perenidade, tendo a função sutil de tornar aceitável a aceleração do consumo e a ordem industrial. É como se ao ir a um museu, por exemplo, ao se depararem com objetos que conseguiram não ser descartáveis (ao contrário de todo o resto), as pessoas pudessem acreditar que afinal de contas nem tudo tem o lixo como destino final e que o consumismo pode ser tolerado.

Em meio à confusão de signos da atualidade, da mobilidade geográfica e profissional e do desenvolvimento do consumo privado, os patrimônios são a esperança de enraizamento, de identificação e do estabelecimento artificial de uma continuidade com o passado (GUILLAUME, 2003). Ao mesmo tempo em que os bens coletivos, ou seja, os patrimônios patrimonializados pelas políticas preservacionistas oferecem esta aparente reestabilização social, também ocupam o de “origem” ou de “autêntico” para que sempre possam ser lembrados ou mencionados pelos bens de consumo que se apresentam como herdeiros dessas tradições - em parte produzindo o que Scheiner (2004) denominou de tradição cultural da indústria.

Dessa maneira, o bem de consumo põe em movimento o desejo do consumidor, este, seguindo a lógica do consumo, nunca poderá ser satisfeito e, é este dado que induz a repetição (objetivo final da lógica industrial e do consumo). Para disfarçar esse ciclo e para garantir certa estabilidade da sua identidade social, o consumidor precisa de valores de uso atestados. São os bens coletivos (como, por exemplo, os bens imateriais registrados) que asseguram esses valores e ao mesmo tempo não coloca em jogo o desejo do consumidor (GUILLAUME, 2003).

No caso específico estudado, as matrizes do samba carioca, consideradas “autênticas”, de alguma forma servem como elementos valorativos do samba que está engajado na produção em massa. Podemos verificar isso, por exemplo, no site oficial do cantor Diogo Nogueira, sambista que faz parte do universo da comercialização musical e da produção em massa. Em sua biografia o cantor se apresenta como herdeiro “ (...) de uma nobre linhagem do samba.”⁶, fazendo alusão a história anterior do samba carioca e trazendo a imagem de uma continuidade no presente.

Porém, este diálogo entre samba e indústria do entretenimento já acontece desde pelo menos 1917 incluindo inclusive aspectos musicais, com ambas as instâncias modificando-se a partir desse encontro. Foi por volta deste período que aconteceu a passagem do samba folclórico, de herança predominantemente rural e baiana para o samba urbano considerado moderno, já apropriado pelas indústrias fonográficas e radiofônicas. Esta passagem foi permeada pela prática da apropriação de sambas, estes estavam presentes no corpo social, sem autor definido. Ao serem utilizados por compositores e cantores que já estavam inseridos no mercado fonográfico eram modificados para que pudessem ser divulgados e ingressar no mercado, já com autoria definida.

⁶ Disponível em: < <http://www.diogonogueira.com.br/portugues>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

Inicialmente esta era uma prática comum e naturalizada, mas a partir de 1920 se estabelece a compra e venda de sambas. Havia várias modalidades de compra: a total, ou seja, o sambista autor vendia não apenas os direitos autorais como também o reconhecimento da autoria; a parcial, onde eram vendidos os direitos autorais, mas o sambista autor mantinha a autoria. Havia ainda o caso da permuta da gravação do samba (possibilidade dada aquele já inserido no mercado de discos, um cantor, por exemplo) pela cessão de parte dos direitos autorais. Neste último caso se estabelecia uma parceria, onde a autoria do samba era compartilhada entre dois ou mais indivíduos. Portanto, havia à época parcerias que eram reais em termos da composição da estrutura musical e ou da letra da composição, e outras que surgiam como resultado dessas barganhas (SANDRONI, 2001)

Esta última prática era largamente utilizada, por exemplo, pelo cantor Francisco Alves⁷ e pelos sambistas do Estácio – e por isso, já à época, eles receberam várias críticas. Muitos encaram esta prática como ruim, e neste sentido, entende-se que os participantes do mercado fonográfico estariam tirando vantagem – pagando valores muito baixos pelos sambas e ainda assumindo uma autoria que musicalmente não era real - dos sambistas que viviam em situação economicamente precária. Porém, os próprios sambistas da época não viam problema neste tipo de negociação, já que a noção de “autoria” era mais abrangente, levando-se em conta a cadeia de mediações (inclusive a parte da divulgação) que tornam o samba música popular⁸. Por estes meios os compositores descobriam o valor monetário de algo que até pouco tempo era considerado de domínio público, podiam auferir ganhos, e inserir-se (ainda que às vezes anonimamente) no nascente mercado cultural moderno (SANDRONI, 2001). Então, percebe-se que os sambistas do período estavam interessados em entrar na lógica industrial, dessa maneira poderiam divulgar suas composições, profissionalizarem-se e consequentemente auferir lucros.

Nesta relação entre participantes da lógica industrial fonográfica e compositores de samba das classes menos abastadas do período há ainda o diálogo propriamente musical. O samba realizado no corpo social era realizado principalmente por meio de refrões cantados em coro, intercalados por improvisos realizados por um só cantor. Porém, na década de 1930, há a entrada no vocabulário e na prática do samba da segunda parte fixa, ou seja, a substituição

⁷ Francisco Alves (1898 – 1952) foi o primeiro a realizar a gravação de um disco elétrico no Brasil e já na década de 1920 fez grande sucesso no rádio interpretando composições do sambista Sinhô, posteriormente gravando vários sambas dos compositores do bairro do Estácio (DINIZ, 2008).

⁸ Este tipo de negociação em torno da autoria dos sambas continua prática corrente até hoje nos sambas-enredos que são apresentados durante o carnaval (SANDRONI, 2001)

dos improvisos por melodias fixas compostas previamente – à medida que, aos poucos, a prática do improviso vai decaindo. Assim muitos compositores que já estavam inseridos na indústria fonográfica aproveitavam refrões presentes no imaginário popular e criam para eles partes fixas que substituem os improvisos. A adesão à partes fixas na música era a condição para entrada no universo da música popular urbana e inserida na lógica do mercado, mas não para a existência do samba no contexto social das ruas, botequins, blocos etc. Assim, “Não faz, amor” – parceria de Noel Rosa com Cartola – teria sido refrão da Mangueira no desfile de 1932. “Sorrindo sempre” – parceria de Noel com Grandim - também começou no desfile da Mangueira de 1932. “Fita Amarela” era inicialmente um estribilho conhecido no bairro do Estácio e em São João de Meriti para o qual Noel compôs partes fixas (SANDRONI, 2001)

Com a disseminação da prática da composição das partes fixas nos sambas, os próprios compositores que não estavam inseridos no mercado de discos, que inicialmente estavam realizando sambas que se apoiavam em improvisos, começaram também a compor partes fixas, para assim produzirem sambas prontos para serem gravados (SANDRONI, 2001). Percebe-se então que existiu um diálogo entre o samba que era realizado nas ruas de herança rural e baiana – e mais próximo do que hoje é denominado de matrizes pelo Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (2006) - e o samba já apropriado pelas indústrias, com as instâncias modificando-se mutuamente. Percebe-se também que o samba da produção em massa já nesse período estava sempre - por meio da utilização de refrões sem autoria definida e presentes no corpo social - fazendo menção ao samba de herança folclórica e baiana, de certa maneira também se apresentando como herdeiro dessas tradições. Assim, quando o samba fosse lançado ele já era conhecido, permitindo que a possibilidade de lucros fosse maior do que a de perdas financeiras.

Neste diálogo, não se pode negar que houve a perda do improviso, prática presente no corpo social e que marca o samba neste contexto como espaço da criatividade e de jogo, brincadeira e divertimento. Neste sentido, não é possível afirmar que o diálogo aconteceu de forma igualitária, à lógica industrial soube impor suas exigências. Por outro lado, contribuiu para a divulgação do samba e o disseminou pela população brasileira. Sem ter a afetividade de uma população ampla o samba não poderia ter se tornado já na década de 1930 um símbolo da identidade nacional, o Estado e os intelectuais não poderiam ter imposto tal condição.

4. Considerações Finais

A partir do exemplo das matrizes do samba no Rio de Janeiro é possível perceber que os patrimônios e as políticas de preservação não estão em uma relação de simples oposição com a produção em massa, quase sempre entendida como agente destruidor das memórias do passado. O diálogo entre estas duas instâncias é muito mais complexo, envolvendo interesses diversos.

Por um lado os discursos de perda servem como elementos que justificam e legitimam as políticas de preservação. Por outro lado o próprio corpo social – no caso específico, os praticantes do samba considerado mais “autêntico” – manifestam vontade de participar do mercado e da lógica industrial, pois assim conseguirão, como já foi feito no passado, os meios para difundir estas matrizes. O que de certa maneira aponta para o importante papel das indústrias musicais na difusão destes patrimônios, divulgação que no caso do samba foi importante para que a manifestação se preservasse e tornar-se não apenas patrimônio, mas um dos símbolos da identidade nacional.

A lógica industrial também tira seu proveito neste diálogo, apresentando-se como herdeira de tradições e de uma linhagem histórica. Este discurso acontece por meio de rótulos que trazem à lembrança do consumidor o patrimônio “autêntico” que agora estaria ali representado pelo bem de consumo.

Por fim, é intrigante perceber que o que foi registrado como patrimônio pelo IPHAN em 2007 é este samba improvisado (característica que se tenta recuperar) que como mesmo afirma o Dossiê das Matrizes do samba no Rio de Janeiro (2006) não estaria mais tão presente no corpo social como no início do século XX. Se o que define o patrimônio é justamente a apropriação social, percebe-se então que o que resta para justificar o discurso da preservação é a retórica da perda, tratada por Gonçalves (1996). Por outro lado, não apenas o samba, mas várias outras manifestações apropriadas pela lógica industrial encontram bastante ressonância junto à população. Mas estes bens são considerados de consumo e, portanto, não são patrimônios.

5. Referências Bibliográficas

BRASIL, *Decreto n° 3.551*, de 4 de agosto de 2000. Institui o registro de bens imateriais que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

_____, Processo n° 01450.011404/2004-25. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=771>>. Acesso em: 2 jun. 2012

_____, Parecer nº004/07 – DP – *Registro das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro/RJ: partido alto, samba de terreiro e samba enredo*. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:<<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1389>>. Acesso em: 2 jun. 2012.

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.

DESVALÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceptos claves de Museología*. Disponível em:

<http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Espagnol_BD.pdf> Acesso em: 2 jun. 2012.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 1996.

GUILLAUME, Marc. *A política do patrimônio*. Porto: Campo das letras, 2003.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.

SCHEINER, Tereza. Dizer o real: comunicação e patrimônio. In: _____ *Imagens do Não-lugar: comunicação e os 'novos patrimônios'*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. p. 139-214.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar: Ed. UFRJ, 2010.