

Música Popular, Identidade Nacional e Patrimônio Cultural: perspectiva comparada do Tango, Fado e Samba

Popular Music, National identity and Cultural Heritage: comparative perspective of Tango, Fado and Samba

Felipe Yera Barchi*

Fabiana Lopes da Cunha**

Resumo: Partindo de uma perspectiva comparada analisamos o processo histórico de nascimento de gêneros musicais de origem popular como o samba no Rio de Janeiro, o fado em Lisboa e o tango em Buenos e suas transformações para verdadeiros símbolos nacionais de seus países. Tendo surgido ao fim do XIX nas camadas mais pobres e guardando estreito vínculo com os subúrbios das cidades em questão, os três estilos se popularizaram no começo do século XX e passaram a atingir setores médios das capitais. Com o advento do rádio, tango, fado e samba passam a ter alcance nacional e ampliam substancialmente seus públicos, bem como na parte artística sofrem alterações para adaptação ao novo *massmedia*. Tal operação se deu, nos três casos, de forma tutelada por estados autoritários em busca de legitimação e disciplinarização popular (Getúlio Vargas no Brasil, António de Oliveira Salazar em Portugal e Juan Domingo Péron na Argentina). Fosse através da censura explícita de letras e comportamentos desagradáveis aos regimes, do patrocínio de artistas de conveniência, ou do cadastramento e habilitação de artistas “autorizados”, os três gêneros foram, ambigualmente, tolhidos na liberdade de criação e atuação e catapultados ao estrelato por uma espécie de mecenato estatal. Num segundo momento, em torno da virada do Milênio, visamos analisar a transformação desses estilos populares – já consagrados pelo público – em patrimônio cultural imaterial. Defendemos que tais iniciativas não se dão exclusivamente pela preponderância do viés artístico-cultural, mas pelo seu apelo turístico para as cidades em questão, numa teia complexa de atores e interesses diversos que vão muito além das questões culturais.

Palavras-chave: Identidade Nacional, Samba, Fado, Tango, Patrimônio Cultural, Turismo Cultural

Abstract: Starting from a comparative perspective, we analyze the historical process of birth of musical genres of popular origin such as the samba in Rio de Janeiro, the fado in Lisbon and the tango in Buenos and its transformations to true national symbols of their countries. Having emerged at the end of the 19th century in the poorer strata and closely linked with the suburbs of the cities in question, the three styles became popular in the early twentieth century and began to reach middle sectors of the capitals. With the advent of radio, tango, fado and samba become national reach and substantially increase their audiences, as well as in the artistic part undergo changes to adapt to the new massmedia. In all three cases, this operation took place in a manner protected by dictatorial states seeking legitimacy and popular discipline (Getúlio Vargas in Brazil, António de Oliveira Salazar in Portugal and Juan Domingo Péron in Argentina). Whether through explicit censorship of letters and unpleasant behaviors to regimes, sponsorship of artists of convenience, or the registration and habilitation of authorized artists, the three genres were ambiguously hampered in freedom of creation and action practices and

* Doutor em História pela UNESP, professor da rede municipal de Paraguaçu Paulista, coorganizador do livro "Intelectuais e Nação: leituras de Brasil na República". E-mail: felipeyerabarchi@gmail.com

** Doutora em História pela USP, professora Adjunta da Unesp (Campus Experimental de Ourinhos) e autora do livro "Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)". E-mail: fabiana.cunha@unesp.br

catapulted to stardom by state sponsorship. In a second moment, around the turn of the Millennium, we aim to analyze the transformation of these popular styles - already consecrated by the public - in intangible cultural heritage. We argue that such initiatives are not only due to the preponderance of the artistic-cultural bias, but also to their tourist appeal to the cities in question, in a complex web of actors and diverse interests that go far beyond cultural issues.

Key-words: National identity, Samba, Fado, Tango, Cultural Heritage, Cultural Tourism.

Introdução

Tango, fado e samba gozam hoje de status similar no contexto internacional: são reconhecidos como as músicas populares por excelência de seus países e, mais que isso, verdadeiros símbolos identitários dessas nações. Na virada do Milênio, além dessas duas primeiras funções, ganharam destaque como ativos turísticos justamente pelo apelo singular à alma nacional.

Contudo, convém lembrar que os processos de panteonização desses gêneros musicais não se deram ao sabor do acaso. Os movimentos que catapultam esses gêneros nascidos na marginalidade para protagonismos nacionais e internacionais sofreram importantes e decisivas intervenções dos poderes políticos nacionais, ora impulsionando, ora cortando aspectos indesejados. Com isso não queremos destituir o tango, o fado ou o samba de seu apelo popular espontâneo, mas mostrar que há um processo intrincado, negociado, em que os governos autoritários instrumentalizam músicos e músicas ao mesmo passo que contribuem para ampliação da audiência desses gêneros.

Por fim, analisamos também como tango, fado e samba hoje são salvaguardados como patrimônio cultural e ativos turísticos importantes em suas cidades de origem. Nosso objetivo maior é mostrar que há paralelismos vitais entre diferentes países –Argentina, Brasil e Portugal – no modo como manifestações legítimas das culturas populares são de certa forma cooptadas por governos autoritários – em que pese as notórias diferenças dos regimes de Peron, Vargas e Salazar – a fim de angariar apoio popular ao mesmo tempo em que também são adaptadas aos padrões tecnológico e mercadológico da indústria fonográfica e do sistema de radiodifusão. Complementarmente, objetivamos também entender como tango, fado e samba obtêm “chancela cultural”¹ através de ações de patrimonialização como recurso político num contexto de redemocratização e valorização da cultura

¹ Em 2009 o tango foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco, mesma chancela alcançada pelo fado em 2011. Já o samba (carioca) não tem o reconhecimento do organismo internacional, apenas do IPHAN, com a inscrição das “matrizes do samba do Rio de Janeiro – samba de terreiro, partido-alto e samba-enredo no Livro de Registro das Formas de Expressão, feita e 2007.

popular e simultaneamente – e talvez apenas por isso – se tornam ativos turísticos de suas cidades-berço, Buenos Aires, Lisboa e Rio de Janeiro, respectivamente.

Esse processo complexo envolve aspectos museológicos e patrimoniais de um lado e turísticos e comerciais de outro, porém intrincados de forma complexa.

Metodologia

Se abordarmos as trajetórias desses gêneros de maneira comparada podemos ampliar a compreensão da relação entre música, sociedade, identidade e patrimônio e é isso que propomos aqui.

Conforme pontua Otília Lage:

Método comparativo, história comparada, comparativismo histórico ou método comparado na História são expressões que definem a possibilidade de duas ou mais realidades histórico-sociais diferentes, contíguas e/ou separadas no espaço e/ou no tempo, serem comparadas sistematicamente, com vista a estabelecer semelhanças, diferenças, generalizações e individualizações (LAGE, 2018, p. 64)

Grosso modo, esses três gêneros nascem nas periferias de capitais portuárias no fim do século XIX e passam as primeiras décadas ligados a setores marginais da sociedade. Com o advento do rádio, influenciando tanto sobre o padrão estético, quanto ampliando a possibilidade de difusão dessas músicas, o tango, o fado e o samba ganham os setores médios de suas sociedades, “se dignificam” e atingem o status de canção nacional em seus países principalmente sob a tutela de governos autoritários. Obviamente, esse arcabouço teórico não visa eliminar as singularidades e especificidades desses gêneros, mas entender essas manifestações sociais e culturais num contexto mais amplo. Tal opção se revela fundamental, sobretudo para entendermos os processos mais recentes de patrimonialização e transformação do tango, fado e samba em ativos turísticos.

O método comparativo visa, por um lado, dar uma visão de conjunto de certos fenômenos que se repetem com alguma frequência e, por outro lado, mostrar as especificidades dos mesmos fenômenos. Assim, torna-se possível contemplar tanto a trajetória comum de tango, fado e samba em meio a invenção do rádio e a ação de governos autoritários – fenômenos globais da época –, quanto os modos muito particulares como artistas tiraram proveito do patrocínio estatal ou mudaram seus repertórios. Da mesma forma, podemos acompanhar os processos paralelos e recentes que visam transformar tango, fado e samba em ícones de suas culturas num esforço de reafirmar originalidade, autenticidade e unicidade desses fenômenos.

Origens populares e relações com o poder

1- Tango e Perón

Os primeiros tangos surgem nos anos 1880, inicialmente eram dançados entre pares de homens e só viriam a incorporar o elemento feminino quando apropriado por bordéis nas décadas seguintes (SANTOS, 2011). Na virada do século surge o tango-canção, e o gênero foi proibido até 1925, por sua obscenidade e erotismo vulgar em combinação com a marginalidade de seus adeptos:

O desaguadouro desta bomba humana, feita de gente humilhada e desprezada, foi o tango. Gringos, *criollos* e negros fazem a síntese de suas esperanças e aflições. Os italianos, com sua nostalgia; a melancolia dos galegos, o recato dos vascos, "bárbaros por fora e infantis por dentro"; a sensualidade negra do *candomblé*, a raiva dos *criollos* despojados, o amor bêbado dos marinheiros, a malevolência dos malandros. São os desamparados, os deserdados, os excluídos, os marginalizados que esta música vem amparar. Pela primeira vez o tango assume, 'em seu sorriso desdentado, o ar triste do mundo (FERNANDES *apud* SANTOS, 2011, p. 3).

Na década de 1920, o panorama do tango se modifica, aos poucos a obscenidade típica dos primeiros tempos vai cedendo lugar à introspecção, configurando-se uma "crônica popular e melancólica da vida cotidiana" (SANTOS, 2011, p. 4), o que contribuiu para sua aceitação oficial. Ainda nos anos vinte, o compositor Enrique Santos Discépolo, introduziu a problemática social no cancionário, aliando pessimismo e concisão nos versos à sua militância política de inspiração anarquista naqueles anos.

O tango continuou a se popularizar nos anos 30 com a ação de grandes orquestras e ganhou ainda mais força nos anos 40 graças ao rádio e sobretudo a Juan Domingos Perón. À essa altura, o tanguero Discépolo é alçado ao posto de "lenda peronista" e um dos maiores responsáveis pela difusão do estilo.

Ao definir o tango como a expressão de "todas as latitudes do sentir argentino", Jacobo, um dos ideólogos peronistas, demonstra a preocupação do regime em consagrar o tango como a genuína música argentina, estratégia que fez parte da política estatal de valorização da cultura popular numa tentativa de se aproximar dos grupos marginalizados da sociedade, especialmente os trabalhadores urbanos, que se constituíram na principal base de sustentação do governo de Juan Perón entre os anos de 1946/1955 (SANTOS, 2011, p. 2).

Que fique claro que o tango já era uma música que desfrutava do gosto popular, sobretudo em Buenos Aires e que a novidade durante o peronismo é nacionalização

do gênero, fruto do projeto político de Perón para as massas e da possibilidade tecnológica criada pelo sistema de radiodifusão.

Juan Perón nasceu em 1895 e teve formação militar, destacando-se nessa carreira desde cedo, chegando a atuar como professor nos cursos para formação de oficiais do exército argentino. Seu ingresso na política se dá em 1943 como Secretário do Trabalho e Segurança Social, quando então promove uma ampliação dos direitos concedidos aos trabalhadores de seu país. Foi, à despeito de cerrada oposição, eleito três vezes como presidente da Argentina, a primeira vez em 1946, sendo reeleito em 1952 e depois de deposto em 1955 e de um exílio de dezoito anos na Espanha, novamente eleito em 1973, vindo a falecer no ano seguinte.

Nos anos Perón – para os assuntos que aqui tratamos, entenda-se os dois primeiros mandatos – podemos vislumbrar um projeto ideológico de formação de uma “Nova Argentina”. Atuando deliberadamente nos meios de comunicação e na educação, o regime visava afirmar “uma nova identidade aos argentinos alicerçada nas tradições nacionais e nas manifestações produzidas pela cultura operária” (SANTOS, 2011, p. 6). Desse modo, “O caráter folclórico e proletário do tango elevou-o à categoria de uma arte genuinamente nacional, para *‘muchos, escuchar, cantar y bailar este tipo de música era sentirse más argentino’*” (SANTOS, 2011, p. 7).

Os planos para a cultura visavam, numa perspectiva geral, o fortalecimento do caráter nacional e a eleição de uma cultura de elite “autorizada”, bem como uma cultura popular também “autorizada”, isto é, convenientes a política cultural peronista. Dito de outro modo, não havia espaço para dissidências, Perón executou uma política cultural de amplo alcance implementando medidas que iam desde a criação de uma Academia Argentina a caravanas que levavam grupos artísticos de Buenos Aires para o interior. Nesse sentido, não se pode perder de vista o caráter popular de seu projeto e, justamente por isso, a combinação entre tango e rádio foi fundamental na sua estratégia de arregimentação das massas.

2 - Fado e Salazar

Estudiosos do fado e da cultura lusitana (GASPAROTO, 2014; NERY, 2004) apontam que ele nasceu na segunda metade do XIX na periferia lisboeta e inicialmente estava ligado a setores marginais da sociedade como prostitutas e rufiões. Maria Severa, uma meretriz, cantadeira e guitarrista falecida em 1846 é considerada sua fundadora mítica. A partir de 1870 o gênero começa a conquistar

novos públicos, porém ainda era mal visto por baluartes da alta cultura como Eça de Queiroz, por exemplo:

Atenas produziu a escultura, Roma fez o direito, Paris inventou a revolução, a Alemanha achou o misticismo. Lisboa que criou? O Fado... Fatum era um Deus no Olimpo; nestes bairros é uma comédia. Tem uma orquestra de guitarras e uma iluminação de cigarros. [...] A cena final é no hospital e na enxovia. O plano de fundo é uma mortalha (QUEIROZ *apud* GASPAROTO, 2014, p. 85).

Numa época de redefinição da identidade cultural portuguesa essa geração de letrados estava mais preocupada em fazer a crítica do atraso luso – tanto a Antiguidade Clássica quanto Modernidade francesa, inglesa ou alemã serviam como referências – ao mesmo tempo em que folcloristas de inspiração romântica buscavam inventariar o cancionário rural “tipicamente português”. Em outras palavras, não havia espaço para um gênero recente e ligado a degenerados sociais (GASPAROTO, 2014, p. 85).

Somente na década de 1920, com uma nova geração de fadistas, tais como Berta Cardoso, Hermínia Silva, Ercília Costa e Alberto Costa, com intervenção estatal criando a profissão de fadistas (Decreto nº. 13.564/1927) e possibilitando o surgimento das casas de fado como o Solar da Alegria (1928) é que o gênero alcançaria o status de símbolo nacional. Vale destacar que esse decreto institui regras para a apreciação do fado: recomenda o silêncio durante as apresentações artísticas a fim de dignificar a música até então associada a arruaceiros de toda ordem e obriga o registro e licenciamento das canções, censurando as letras, porém recompensando financeiramente seus autores. De acordo com Nery (2004) essas medidas acabariam por engessar a prática fadista tolhendo sua principal característica até àquela altura: o improvisado. Em paralelo a esse processo de institucionalização, o desenvolvimento e expansão das tecnologias de gravação em disco e radiodifusão também viriam a influenciar a formatação do gênero.

Além disso, as novas tecnologias levariam, de modo mais contundente, o fado para fora da capital e para o exterior, caracterizando-o como tipicamente português aos olhos de outros países sob a tutela da ditadura salazarista.

Nascido em 1889 num pequeno vilarejo situado entre Coimbra e Viseu, António de Oliveira Salazar estudou Direito na mais tradicional universidade portuguesa, onde graduou-se em 1914, passou a lecionar Economia em 1916 e doutorou-se em 1918. De perfil católico e conservador, Salazar chegou ao poder como Ministro das Finanças dez anos mais tarde, no governo do General Óscar Carmona. Em pouco tempo

Salazar adquire reputação de salvador da pátria e é alçado ao posto de chefe do Conselho de Ministros, a partir do qual exerceria o poder de fato por mais de três décadas – sem nunca ter sido eleito presidente de Portugal, cargo quase decorativo diante de seu poder.

Dando continuidade à Ditadura Nacional que irrompe em 1926, Salazar institucionaliza seu projeto de poder no chamado Estado Novo a partir da Constituição de 1933 e ficaria no poder até 1968, quando se ausentou por saúde, vindo a falecer em 1970.

3 - Samba e Vargas

Se há intensos debates quanto a região de origem do samba – Rio ou Salvador – e também calorosas disputas quanto a classificação de subgêneros, não há dúvidas de que o samba nasce dos setores marginalizados da sociedade, sobretudo entre escravizados e seus descendentes e, será em fins da segunda metade do século XIX que o termo *samba* vai se popularizando e tomando feições mais conhecidas e reconhecíveis. Inicialmente era impossível desvincular o samba de sua prática social, a roda. Mais que instrumentos característicos ou melodias, harmonias e ritmos, a roda é fator de maior identificação nos primórdios do samba, nela sendo executados ritmos como o maxixe e outros mais. Contudo, apesar da importância desses debates sobre a origem do samba, nosso interesse está em analisar o processo que leva o samba “da marginalidade ao estrelado” (CUNHA, 2004). Para isso, muito contribuíram o rádio e o presidente-ditador Getúlio Vargas. Assim, justifica-se nossa opção pelo samba carioca, pois foi na então capital federal que o gênero atinge trajetória similar ao do fado e tango, ou seja, é catapultado a símbolo nacional na era do rádio sob patrocínio estatal.

O primeiro samba registrado fonograficamente, enquanto canção, é *Pelo Telefone* de 1916, já a *Aquarela do Brasil*, samba de Ary Barroso que marca o ápice da instrumentalização do samba pelo regime de Vargas, é de 1939. Essas décadas são marcadas por uma “disciplinarização” do samba que, além de ter de se adaptar ao formato imposto pelos discos e rádios, se modificando e deixando para trás temas como a malandragem e partindo para a exaltação patriótica e o elogio do trabalho. Esse processo não deve ser visto meramente como dirigido pelas elites, mas negociado, afinal a antiga comunidade do samba também foi beneficiada. Como já apontado, ela vai da marginalidade ao estrelato.

Getúlio Dornelles Vargas nasceu em São Borja em 1882. Teve uma breve trajetória militar chegando ao posto de sargento antes de se matricular no curso de Direito em 1904, no qual graduou-se em 1907, e iniciou sua trajetória política como membro típico do *establishment* da Primeira República. Foi eleito deputado estadual pelo Rio Grande do Sul pela primeira vez em 1909 e repetiria o feito várias vezes, em 1923 foi empossado na Câmara Federal e em 1926 chegou a ser Ministro da Fazenda de Washington Luís. Em 1927 foi eleito presidente do Rio Grande do Sul e em 1930 lideraria a dita revolução que pôs fim a Primeira República.

Num primeiro momento, até 1934, tem-se o chamado governo provisório e Vargas se empenha em dar uma nova constituição ao país, de 1934 a 1937 comanda o governo constitucional e em 1937 dá um autogolpe instituindo a ditadura também chamada de Estado Novo que duraria até 1945. Afastado da presidência, no ano seguinte Vargas se viu eleito senador por São Paulo e Rio Grande Sul e deputado por vários estados. Na eleição presidencial seguinte (1950) foi vencedor para o mandato de 1951-1956, porém não cumpriu esse mandato na totalidade, suicidando-se em 1954.

A ascensão política de Vargas até 1930 coincide com a crescente popularização do samba, porém, desse momento em diante, a popularização de ambos não é mais coincidência e sim parte de um projeto maior para a cultura e a identidade nacional, bem como para adesão das massas ao governo de Getúlio.

Descritas as trajetórias desses gêneros e constatadas algumas semelhanças fundamentais, passaremos a seguir à discussão da transformação dessas manifestações da cultura popular em patrimônios protegidos e ativos turísticos.

A Questão do Patrimônio Cultural no contexto neoliberal dos anos 90

Mônica Starling (2011) aponta quatro modelos de gestão patrimonial ao longo dos últimos três séculos. O primeiro, *preservacionista*, é marcado pela forte ação do estado e pelo caráter elitista que elegia produtos da cultura erudita para serem preservados. Assim, os objetos eram escolhidos por sua excepcionalidade estética e vinculação a fatos memoráveis da história e tal modelo era marcado por um caráter imobilista que buscava manter os objetos preservados sem nenhuma mudança. A preocupação fundamental desse modelo – vigente após a consolidação dos Estados Nacionais até o século XX – era a preservação, pouco importava se as peças estariam inacessíveis ao grande público. Já no século XX viria a surgir outros modelos, o segundo, por exemplo, é chamado por Starling de *conservação integrada* e visava o entorno, a ambiência e o significado para além dos objetos colecionáveis e

preserváveis (STARLING, 2011, p.5). De par às mudanças na perspectiva do conceito de cultura – que passa a abranger as manifestações populares e os produtos de massa – a nova concepção de patrimônio demandava novas ações: “o simples tombamento de edificações ou conjuntos urbanos dá lugar às ações que visam conservar o equilíbrio da paisagem urbana e natural” (STARLING, 2011, p. 5).

O paradigma da conservação integrada tem origem na Itália dos anos 1970 e também foi aplicado na Espanha, conforme aponta Starling:

Nos dois países, a conservação integrada serviu como argumento teórico e prático para as administrações municipais de esquerda, e suas realizações como bandeira para a construção de uma imagem política de eficiência administrativa, justiça social e participação popular nas decisões do planejamento urbano e regional (STARLING, 2011, p.6).

Nesse modelo importava mais as comunidades locais e ações das municipalidades em detrimento das ações dos Estados Nacionais típicas do modelo anterior. Todavia, se num primeiro momento a conservação integrada objetivava o uso social, com o passar das décadas processou-se uma perda da referência social e passou-se a priorizar os resultados econômicos advindos das revitalizações, sobretudo relacionadas a empreendimentos imobiliários. O esgarçamento desse conceito viria a resultar no terceiro modelo, o de *reabilitação*:

pautando-se, da mesma forma que o modelo da conservação, por uma por uma concepção ampliada de patrimônio cultural e tendo também como objeto o “patrimônio ambiental urbano”, o modelo de reabilitação tem como principal diferencial em relação ao modelo anterior, a importância atribuída ao desenvolvimento e sustentabilidade econômica das áreas conservadas. Esse diferencial se desdobra em novos elementos e características que passam a compor as intervenções com foco no desenvolvimento urbano (STARLING, 2011, p.8).

A mudança desses modelos não se dá por mero acaso, mas justamente num contexto global de crise da social-democracia – sem esquecer da derrocada soviética – e ascensão do neoliberalismo. Para Starling, outra diferença substancial entre o segundo e terceiro modelo de gestão patrimonial é a constituição das equipes que encampam esses projetos: enquanto no segundo predominavam arquitetos e historiadores, no terceiro modelo emergem com força nos processos decisórios atores empresariais focados nos resultados econômicos e financeiros dos projetos de reabilitação. Para autora ocorre um enobrecimento de espaços degradados, porém com o efeito colateral da segmentação e exclusão social de grupos que não se encaixam no novo e alto padrão de consumo instituído.

Também partindo da concepção ampliada de patrimônio, o quarto modelo procura incluir mais atores nos processos de tomada de decisões:

o diferencial mais importante nesse modelo – que denominaremos *governança deliberativa* – é a inclusão de novos atores à discussão e ao debate das políticas públicas que pode estimular uma maior capacidade de negociação entre interesses públicos e privados. [...] Destaca-se ainda a integração de profissionais de diversas áreas: antropólogos, cientistas sociais, historiadores, arquitetos, planejadores urbanos, profissionais do turismo, produtores culturais e profissionais do *marketing*, de forma a construir um olhar mais abrangente e adequado a concepção alargada de patrimônio cultural (STARLING, 2011, p. 14).

A metamorfose do conceito de cultura e a evolução da noção de patrimônio coincidiram temporalmente com o desenvolvimento da indústria do turismo em sua fase global de modo a se formar um sistema de retroalimentação. Com o avanço da globalização, sobretudo com a integração de mercados e relações comerciais pós-Guerra Fria, há um processo de valorização das culturas locais e de seus patrimônios típicos. Para fazer frente a uma cultura internacionalizada que avançava barreiras com a força do capital, o estímulo a valorização dos produtos peculiares de cada cultura passou a ser visto como fator de diferenciação comercial para além dos aspectos identitários. Se apesar das belas praias o Brasil não possuía uma rede hoteleira suficiente para disputar a primazia da recepção turística, o samba poderia dar gosto único à paisagem brasileira, servindo como fator de diferenciação. Dentro dessa lógica são estimulados projetos que visam o “resgate e promoção da cultura” que, por sua vez, não estão apenas submetidos a essa lógica empreendedora, pois são, também, símbolos de resistência e expressões legítimas e originais.

Ocorre que, dentre as diversas manifestações culturais originais e legítimas que os diversos povos produzem, as que tinham maior potencial turístico receberam mais atenção e investimento por parte dos governos. Além do esquecimento das práticas culturais “não turísticas” outro efeito colateral surgiu nesse processo: o fomento de samba, tango e fado como produtos para turistas, com preços exorbitantes de modo a alijar suas comunidades originárias de suas práticas sociais e culturais genuínas (RODRIGUES, 2016, p. 75; CUNHA, 2009, p. 53; MOREL, 2013, p. 59).

Portanto, devemos nos atentar para os processos de patrimonialização e registro do tango, fado e samba dentro desse panorama ampliado: alargamento da noção de cultura, emergência de novos modelos de gestão patrimonial, processos de redemocratização dessas sociedades e, por fim, o desenvolvimento da indústria turística na virada do Milênio.

Cidades, Patrimônio e Turismo: Transformação do tango, fado e samba em ativos turísticos

1 - Buenos Aires

No contexto dos anos 2000 o tango ascende a categoria de grande ativo turístico. As casas de espetáculo destinada a turistas têm clientes que gastam em média 160 pesos, ao passo que nas destinada à população local o gasto médio é de apenas 16 – tomando como referência o ano de 2006. Entre os dez lugares mais visitados por turistas cinco são ligados ao tango e as estimativas da economia tanguera são vultuosas: 400 milhões de pesos anuais na Argentina em 2006. (SENKIW, 2017).

Hernán Morel destaca os esforços feitos na Argentina para transformar Buenos Aires na “Meca do Tango” desde os anos 1990, estratégia balizada tanto em aspectos identitários, quanto no papel turístico-econômico, a ponto do tango ser chamado por um dirigente político de “a soja portenha” (MOREL, 2013, p. 69). Morel aponta que o lado cultural, identitário, tem ficado em segundo plano diante do aspecto turístico. Isso se traduz em ações concretas como o fomento de grandes festivais voltados a turistas em detrimento de iniciativas mais locais e menos turísticas, a adequação da agenda de eventos ao calendário europeu e não ao da população bonaerense, fatores que contribuem para uma elitização dos espetáculos com elevação dos preços de modo a alijar a comunidade local. Entenda-se: não é que não haja argentino que possa pagar o preço do ingresso, mas sim que o preço é tão alto que passa a ser impraticável como hábito rotineiro da maioria da população, promovendo um descolamento do tango perante sua comunidade.

Junto das medidas que visam ao lucro e desenvolvimento da indústria turística, se processaram medidas preservacionistas como a criação da *Academia del Tango* por Carlos Menem em 1990, instituição que tinha o fito de recompilar, ordenar, estudar e salvaguardar de toda possibilidade de perda ou destruição o tango e suas produções e ainda apontava que o gênero deveria ser objeto de docência, ser estimulado a novas criações e difundido nacional e internacionalmente (MOREL, 2013, p. 61). Esse movimento de salvaguarda torna-se mais efetivo com a chancela de Patrimônio Imaterial dada pela UNESCO em 2009, fator que confere maior autenticidade e que também atrai mais turistas. Note-se que os processos museológicos postos em prática pela *Academia del Tango* ancoram o processo institucional de salvaguarda que serve de base para o reconhecimento da UNESCO.

2 - Lisboa

A tensão entre a preservação da autenticidade e o crescimento da indústria turística também se faz presente em Lisboa, conforme assinala Rodrigues:

Cada vez mais encenado para um público estrangeiro, o fado vai procurando manter a sua autenticidade e dando voz ao galardão recebido, através da preservação e valorização da identidade cultural presente no bairro mais antigo da capital portuguesa. Por sua vez, Alfama tenta conservar o seu cunho tradicional e bairrista, como sempre foi conhecida, acompanhando uma nova dinâmica social devido à presença de forasteiros, ao mesmo tempo que se tenta evitar a sua descaracterização (RODRIGUES, 2016, p. 5).

Portugal tem feito do turismo um dos seus pilares econômicos e o fado contribui para atração de turistas. Em 2011 o gênero foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO, e desde então se tornou uma das estrelas publicitárias do país (SOUZA, 2014, p. 192). Bairros tradicionais de Lisboa como Mouraria, Madragoa e Bairro Alto além do consagrado Alfama observam a proliferação de estabelecimentos voltados para a prática fadística de olho no fluxo turístico. Nesse sentido, um dos grandes trunfos das casas de fado é o modo como elas conjugam as performances artísticas a um cardápio característico, maximizando seus lucros. Tais iniciativas geram seus efeitos colaterais, como assinala Souza:

O fado faz parte do conjunto da vida cultural e social portuguesa, sendo que os preços cobrados pelos estabelecimentos em muitas ocasiões são altos, afugentando moradores e maximizando a presença dos turistas que vão aos bairros tradicionais à procura do gênero.(SOUZA, 2014, p. 193)

Conforme pontua Jorge Mangorrinha, “*no turismo o que conta é cada vez mais a diferença dos destinos e produtos para a captação de uma procura qualificada que valorize a nossa oferta turística*” (MANGORRINHA apud SOUZA, 2014, p. 198) e, sendo assim, nessa busca por autenticidade, tanto dos turistas, quanto dos locais receptores, há de se equilibrar os diferentes interesses para que o turismo não asfixie a cultura.

3 - Rio de Janeiro

É nos anos 2000 que a patrimonialização do samba e transformação do mesmo em ativo turístico ganham contornos mais nítidos. De um lado as iniciativas do IPHAN ao inscrever no Livro de Registro de Expressões de Bens Imateriais três tipos de samba – o partido alto, o de terreiro e o samba-enredo – e de outros projetos como o

Museu a Céu Aberto do Morro da Providência, por exemplo. Este museu foi idealizado pela arquiteta Lu Petersen no intuito de revitalizar a zona portuária junto da criação da Cidade do Samba e da Vila olímpica da Gamboa e também com vistas a viabilizar um roteiro turístico. (CUNHA, 2009, p. 52). À essas iniciativas poderíamos somar outras como a criação do Museu do Samba, Centro Cultural Cartola, e mais distante no tempo a construção do sambódromo do Rio de Janeiro (em 1984). Todos esses passos dados rumo a uma institucionalização maior, também aumentando o reconhecimento à cultura popular por parte do poder público, são ações que fomentam o samba como ativo turístico.

Mais uma vez, os efeitos colaterais são o encarecimento dos espetáculos para o público local, fenômeno agravado no Rio de Janeiro – e mais ainda em Buenos Aires – pela relação cambial com turistas estrangeiros.

Considerações Finais

Aguilar Criado aponta que a dinâmica atual do patrimônio cultural tende a fazer emergir a força dos valores locais como marca de distinção diante da homogeneização de práticas culturais globais (apud Morel, 2013, p. 59-60).

Nos três casos que tratamos aqui podemos observar esse movimento mais amplo que envolve internacionalização de valores e práticas culturais de par à busca pelo resgate e valorização das culturas e identidades locais nos dois vetores temporais que abordamos. No primeiro deles, as décadas iniciais do século XX, vimos o peso da tecnologia aliada ao capital e poder político transformando práticas culturais locais em símbolos nacionais. No segundo momento, entre o fim do século XX e início do XXI vimos o movimento de valorização dessas raízes como elemento identitário e de exploração econômica.

Observar o impacto do capital e do poder político nesses dois processos não significa negar a autenticidade desses movimentos identitários ou deslegitimar o caráter popular dessas manifestações, trata-se de mostrar a complexidade desses fenômenos culturais tanto na perspectiva global, quanto local. Ou seja, os agentes culturais atuam, disputam, interpretam fenômenos de acordo com sua visão de mundo. Do mesmo modo que a objetificação turística pode produzir efeitos perversos nas comunidades produtoras de cultura, ela pode significar a possibilidade de geração de empregos dentro do setor cultural ou turístico, oferecendo melhores condições de trabalho a grandes contingentes que não gozam de variedade na oferta de empregos.

A priori, não existe uma estratégia que coadune automaticamente os interesses patrimoniais e culturais aos turísticos e econômicos, desse impasse é que emerge como possibilidade e necessidade o modelo de gestão patrimonial da *governança deliberativa*, instrumento para salvaguarda do patrimônio que procura evitar tanto a museificação dos espaços e práticas, quanto a elitização dos espetáculos.

Não é mera coincidência que os movimentos de resgate, valorização, panteonização e museificação das diversas manifestações culturais populares no fim do século XX aconteçam logo após a redemocratização de Portugal, Argentina e Brasil, pois essas manifestações são também mobilizadoras de grandes contingentes humanos. Contudo, a influência neoliberal também se fez presente, as manifestações culturais populares tiveram de ser formatadas, filtradas, a ponto de se tornarem produtos turísticos sob o risco de completo esquecimento social e abandono por parte do poder público. A criação desses produtos turístico-culturais coincide com um momento de otimismo no cenário internacional no que tange a superação do risco iminente de caos que representava a Guerra Fria, promoção da Paz e do multiculturalismo por parte da ONU e Unesco (para os países desenvolvidos e em desenvolvimento, não para os rincões África) e a onda neoliberal que mudou as formas clássicas do trabalho e emprego e ainda, não menos importante para o turismo, desregulamentou o mercado das passagens aéreas dando impulso decisivo para a indústria turística no mundo todo.

Esse novo contexto de circulação de bens e pessoas, marcado pela internacionalização da mão de obra na Europa e pelo intercâmbio de estudantes dos países em desenvolvimento, estimulou a busca por produtos culturais autênticos, únicos, não massificados e não padronizados notado mais claramente dos anos 2000 em diante. O efeito extremo desse movimento seria o aparecimento dos chamados nômades digitais e da cultura *hipster*. Portanto, nesse movimento de busca pelo único, pelo autêntico, emergem as políticas públicas de salvaguarda de patrimônios culturais, sobretudo os imateriais, já que os empreendedores do século XXI entenderam astutamente que as marcas de sucesso pautam suas operações pela venda de experiências de consumo e não mais em simples produtos como anteriormente.

Instituições como o Museu do Fado (criado em 1998), Academia del Tango (1990) ou o Museu do Samba (inaugurado em 2001 como Centro Cultural Cartola) também contribuem na estratégia de fortalecimento da marca, sob a ótica comercial e financeira dos operadores turísticos, ao mesmo tempo em que servem, principalmente, como recurso avançado de salvaguarda patrimonial favorecendo a catalogação,

organização, exibição, estudo e preservação de fontes ligadas a essas práticas culturais.

Referências

CUNHA, Fabiana Lopes da. Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade. Annablume, São Paulo, 2004.

_____. As matrizes do samba carioca e carnaval: algumas reflexões sobre patrimônio imaterial. *Patrimônio e Memória*, v.5, n.2, p. 34-57, Assis, dez/ 2009.

_____. Between Temple Yards And Hillside: Rio De Janeiro's Samba, Its Spaces, Humour And Identity. In: TREECE, David. (Org.). *Music Scenes and Migrations: Space and Transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic*. 1ed.Londres: Anthem Press, 2020, v. 1, p. 42-53.

_____. Entre Pandeiros, Tamborins, Ritos e Humor: Uma Discussão Entre o Local e o Global e o Patrimônio Intangível. In: Rosio Fernández Baca Salcedo, Samir Hernandes Tenório Gomes e Vladimir Benincasa. (Org.). *Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo: Novos Contextos e Desafios*. 1ed.São Paulo: Cultura Acadêmica, 2019, v. 5, p. 29-61.

_____. Samba Locations: An Analysis on the Carioca Samba, Identities, and Intangible Heritage (Rio de Janeiro, Brazil). In: Lopes da Cunha, Fabiana, dos Santos; Marcilene, Rabassa; Jorge. (Org.). *Latin American Heritage Interdisciplinary Dialogues on Brazilian and Argentinian Case Studies*. 1ed.Berlim: Springer International Publishing, 2018, v. 1, p. 3-20.

_____. Samba Carioca e Carnaval : sonoridades, identidade, urbes e imaterialidade. In: GARCIA, Tânia Costa e TOMAS, Leila. (Org.). *Música e Política: Um olhar transdisciplinar*. 1ed.São Paulo: Alameda Editorial, 2013, v. 1, p. 201-229.

GASPAROTTO, Lucas. *Alma e destino do povo português: O fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927-1933)*. Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 7, n. 2, jul./dez. 2014, p. 80-96.

LAGE, Otilia. *História comparada e método comparativo historiográfico: problemas e propostas*. Atas do Workshop Alto Douro e Pico. Paisagens culturais vinhateiras Patrimônio mundial em perspectiva multifocal: experimentação comparada, Porto, 2018.

MEIRELLES, Paola. *Samba: produto cultural e patrimônio imaterial*. Parágrafo FIAM FAAM, p.111-124.

MOREL, Hernán. *Buenos aires, la Meca del tango: procesos de activacion, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local*. Publicar - Año XI N° XV - Diciembre de 2013 - ISSN 0327-6627 - ISSN (en línea) 2250-7671.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Público/Corda Seca, Lisboa, 2004.

RODRIGUES, Inês. *O Fado e a valorização turística dos bairros lisboetas: estudo de caso no bairro de Alfama*. Dissertação de Mestrado em Turismo e Educação pela Universidade de Lisboa, 2016, 91 fls.

SANTOS, Raquel. *“Mi Buenos Aires querido”: o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955)*. Anais do II Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2011, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa e Itaú Cultural, 2011, v. 1.

SOUZA, Ricardo Nicolay de. *Um turismo afadistado: Uma análise dos usos turísticos e de lazer do fado nos bairros tradicionais de Lisboa*. Revista Semina, Passo Fundo-RS, v.13, n.1, p. 189-199, 2014.

STARLING, Mônica. *Entre a lógica de mercado e a cidadania: os modelos de gestão do patrimônio cultural*. Anais do II Seminário Internacional de Políticas Culturais, 2011, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa e Itaú Cultural, 2011, v. 1.

Data de recebimento: 27.01.2020

Data de aceite: 05.03.2020