

LEGADO DA SEMANA DE 22 E A GESTAÇÃO DA IDEIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NO BRASIL

WEEK LEGACY 22TH AND THE MANAGEMENT OF THE IMMEDIATE CULTURAL HERITAGE IDEA IN BRAZIL

DOI: 10.19177/memorare.v7e12020197-208

Carlos dos Passos Paulo Matias¹
 Juliano Bitencourt Campos²
 Marcos César Pereira Santos³
 Daniel Ribeiro Preve⁴
 Paola Vieira da Silveira⁵

Resumo: presente texto visa apontar as discussões iniciais a cerca do conceito de Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil, evidenciando que os modernistas tiveram uma grande contribuição para as mesmas. A ideia de modernidade remete a transformações que se não entoadas com cuidado tem o poder de apagar histórias e memórias, o poder de dissolver identidades. Contudo, o movimento modernista que resultou na Semana de Arte de 1922 buscou distanciar-se das influências europeias dando destaque para a brasilidade. Artistas de diversos setores se engajaram em percorrer o interior do Brasil para realizar um inventário da cultura brasileira a fim de identificar e melhor compreender a identidade do povo brasileiro. Deste modo, aqui enfatizamos a contribuição dos modernistas para o registro de bens históricos no país com destaque para o patrimônio imaterial, sinalizando que as discussões a cerca deste conceito não são recentes

Palavras-chave: Patrimônio Imaterial. Modernismo. Semana de Arte de 1922.

Abstract: The present text aims to point out as initial discussions about the concept of Intangible Cultural Heritage in Brazil, to highlight which modernists had a great contribution to them. The idea of modernity refers to transformations that do not carefully conceal the power to erase stories and memories, or the power to dissolve identities. However, the modernist movement that resulted in the 1922 Art Week sought a distance between European influences, highlighting a Brazilianness. Artists from various sectors are involved in touring the interior of Brazil to conduct an inventory of Brazilian culture to identify and better understand the identity of the Brazilian people. In this way,

¹ Historiador. Mestre em Educação pela Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). E-mail: prof.matias.carlos@gmail.com.

² Doutor em Arqueologia. Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais (PPGCA) da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Pesquisador do Laboratório de Arqueologia Pedro Ignácio Schmitz (LAPIS/UNESC). E-mail: jbi@unesc.net.

³ Doutor em Arqueologia. Pesquisador associado do Núcleo de estudos Paleoambientais- NEPA da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e do Laboratório de Arqueologia Pedro Ignácio Schmitz (LAPIS/UNESC). E-mail: marcoscesar.arqueologia@gmail.com.

⁴ Doutor em Direito pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Pesquisador associado ao Grupo de Pesquisa em Arqueologia e Gestão Integrada de Território e ao Núcleo de Estudos em Estado, Política e Direito (NUPED) da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). E-mail: drp@unesc.net.

⁵ Historiadora. Mestranda em Ciências Ambientais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais (PPGCA) da Universidade do Extremo Sul Catarinense- (UNESC). Pesquisadora do Laboratório de Arqueologia Pedro Ignácio Schmitz (LAPIS/UNESC). E-mail: vieiraspaola@gmail.com.

we emphasize here the contribution of the modernists to the registration of historical goods in the country with emphasis on immaterial material, signaling that discussions about a concept are not recent recent.

Keywords: Intangible Heritage. Modernism. Art Week 1922.

1 INTRODUÇÃO

“Existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1997, p. 15).

Esta busca da compreensão como ser histórico de estar no tempo, estar no mundo, estar num espaço de relações que se constroem e se reconstroem ininterruptamente, pode nos trazer, já nos trouxe e está nos trazendo desde as provocações feitas pelos modernistas, culminando com a Semana de Arte Moderna, grandes debates, pesquisas e uma revisitação de nossa história. Nesta perspectiva é que buscamos neste trabalho a gestação da ideia de Patrimônio Imaterial, por acreditar que a construção e constituição de nossa identidade, nossa cidadania, nossa proposta democrática de educação, perpassa pela compreensão de memória e identidade de nosso povo. Pois a não compreensão de quem somos, o que nos torna brasileiros, enfim, a não aceitação de nossa constituição cultural, revelada naquilo que chamamos de patrimônio histórico cultural material e imaterial, fragiliza-nos e pode nos tornar “sem direitos sociais para todos, um número amplo e provavelmente crescente de pessoas irá considerar seus direitos políticos de pouca utilidade e indignos de atenção. Se os direitos políticos são necessários para que se estabeleçam os direitos sociais, estes são indispensáveis para que os direitos políticos se tornem reais e se mantenham em operação”. (BAUMAN, 2013, p. 22). Ou seja, o legado que recebemos dos modernistas nos coloca o compromisso ético e moral de valorizarmos nosso patrimônio e deixarmos um legado para as

próximas gerações de aceitação da diversidade, de inclusão dos “diferentes”, de apetência e compreensão do que seja nosso patrimônio cultural material e imaterial brasileiro.

“A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente”. (WISNIK, 1977, p.188). Os pré-modernistas sintetizaram em suas obras, em maior ou menor grau, os primeiros índices de que alguma coisa estava mudando. Logo, não foi a Semana de 22 o início da mudança no modo de se ver o Brasil. À medida que as duas primeiras décadas do século XX se escoam, começam também a chamar atenção às inovações formais que surgem nas várias artes. Praticadas, na maioria, por um grupo de artistas paulistas e cariocas, com contatos culturais na Europa e nos Estados Unidos, essas inovações já revelam influências das correntes de vanguarda (PELLEGRINI e FERREIRA, 1996).

A Semana é o início de um período cultural novo, amadurecido lentamente. Antes da Semana, houve exposições, publicação de artigos e obras que já evidenciavam o esgotamento do Parnasianismo e do Simbolismo. Os principais eventos são:

1912 – Oswald de Andrade retorna da Europa, trazendo o Futurismo de Marinetti como novidade.

1914 – A pintora Anita Malfatti organiza uma exposição expressionista quando volta da Europa, onde estivera desde 1912.

1917 – Mário de Andrade publica **Há uma gota de sangue em cada poema**, protestando contra a guerra; Manuel Bandeira publica **A cinza das horas**; Menotti del Picchia, **Juca Mulato**, e Guilherme de Almeida, **Nós**, todos ainda com vestígios parnasianos e simbolistas, mas já com inovações formais significativas.

Anita Malfatti organiza uma segunda exposição, que provoca violenta reação de Monteiro Lobato, num artigo intitulado ‘Paranóia ou mistificação?’, em **O Estado de São Paulo**. O artigo divide artistas e público.

1918 – Manuel Bandeira publica **Carnaval**.

1920 – O grupo conhece Vítor Brecheret, escultor que estudara em Roma e, no momento, preparava a maquete do Monumento às Bandeiras, hoje no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

1922 – Aproveitando a aproximação da data do centenário da Independência, realiza-se a Semana de Arte Moderna, em fevereiro. (PELLEGRINI e FERREIRA, 1996, p. 90-91).

A Semana de Arte Moderna de 22, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, contou com a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos. Seu objetivo era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade com “a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”, como informava o **Correio Paulistano** a 29 de janeiro de 1922. (KIEFFER, 1986, p. 17-19).

2 MODERNISTAS E PATRIMÔNIO IMATERIAL

Já na década de 1920, com os Modernistas, a temática do patrimônio imaterial é colocada em pauta.

Nesse período foram realizadas ações de registro bastante significativas que, apesar de seu caráter experimental e não-sistemático, propiciaram uma importante reflexão sobre a questão, tendo como principal fruto a sedimentação de uma noção mais ampla de patrimônio cultural. (IPHAN, 2010).

A participação dos intelectuais do modernismo na elaboração de um órgão cuja função seria a preservação de elementos da cultura brasileira é, portanto, ponto de fundamental importância. Isto se constata na medida em que a preocupação com os “bens culturais de natureza imaterial” já era vislumbrada no anteprojeto de criação do SPHAN (posteriormente IPHAN), elaborado pelo modernista e um dos fundadores da instituição Mário de Andrade.

Cabe salientar que:

Numa visão retrospectiva, se pode afirmar que os primeiros registros de bens culturais de natureza imaterial foram realizados naquele período, durante as expedições do escritor pelo Nordeste brasileiro, ocasião em que valioso material audiovisual e textual sobre danças e ritmos populares da região foi recolhido. (IPHAN, 2010).

Na luta pela construção do que pretendiam ser uma cultura brasileira, artistas e intelectuais brasileiros percorreram o interior do Brasil buscando inspiração em nosso folclore. Esses intelectuais, membros do Movimento Modernista Brasileiro, o Grupo dos Cinco, integrado pelas pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti e pelos escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, lideraram o movimento que contou com a participação de dezenas de intelectuais e artistas, como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, entre muitos outros, que acabaram fazendo um inventário da cultura popular brasileira. A intenção dos intelectuais modernistas era a reformulação cultural do Brasil, afastando-se da europeização nas artes e nos costumes, dando maior ênfase à brasilidade, através da manifestação do próprio povo brasileiro, sem a importação de hábitos de países estrangeiros (BOMENY, 2001).

No processo de fortalecimento deste sentimento de identidade nacional, são criadas políticas de constituição do patrimônio histórico e cultural do Brasil. Assim, os símbolos tornam-se relevantes para a afirmação e identificação de um povo como nação. Neste sentido, Chartier nos ajuda a entender como a construção de símbolos influencia o indivíduo em determinados contextos, quando diz que a “representação que ele fez de si próprio por aqueles de quem espera reconhecimento; quando compreende as formas de dominação simbólica, por meio do aparelho ou do aparato” (CHARTIER, 1990, p. 23), tem um alcance de proporções enormes na consciência ou no inconsciente das pessoas a nível nacional. Um exemplo significativo é o do escritor Mário de Andrade, membro do modernismo brasileiro, que realizou pesquisas em Minas Gerais, no Norte e Nordeste do país, e em

seus trabalhos aborda a produção das diversas manifestações culturais do Brasil (LAUERHASS JUNIOR, 1986).

Essas ações e as reflexões sobre a importância dos bens culturais imateriais como referências fundamentais para vários grupos formadores da sociedade brasileira contribuíram para sensibilizar o Congresso Nacional a incluir o tema, de maneira contundente e afirmativa, na Constituição Federal promulgada em 1988, que estabeleceu:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

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.

Parágrafo 1. O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (Grifo nosso)

Entretanto, apenas em novembro de 1997 essas provocações e orientações resultaram em uma ação mais efetiva: a realização do seminário internacional, promovido pela Superintendência do Iphan em Fortaleza, para discutir estratégias e formas de proteção ao patrimônio imaterial. Durante este evento foram apresentadas experiências brasileiras e internacionais de identificação, de resgate e de valorização de manifestações culturais vivas. Também se discutiram os rumos da ação institucional nesse campo, os instrumentos legais e as medidas administrativas que poderiam ser propostas para a preservação dessa dimensão do patrimônio (IPHAN, 2010).

Este seminário produziu o documento A Carta de Fortaleza. Nela recomendam-se o aprofundamento do debate sobre o conceito de patrimônio cultural imaterial e o desenvolvimento de estudos para a criação de instrumento legal, instituindo o ‘Registro’ como principal modo de preservação e de reconhecimento de bens culturais dessa natureza (IPHAN, 2010).

Em março de 1998, repercutindo a Carta de Fortaleza, o Ministério da Cultura constituiu uma comissão com o objetivo de elaborar propostas visando à regulamentação da salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. Também foi criado o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial - GTPI, que reunia técnicos do Iphan, da Funarte e do MinC, para assessorar essa Comissão (IPHAN, 2010).

O resultado do trabalho conjunto entre a Comissão e o Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial – GTPI não demorou a surgir. Em 4 de agosto de 2000 o Decreto nº 3.551 instituiu “o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro” e criou “o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”. Quatro anos depois, em 7 de abril de 2004 o Decreto

nº 5.040 criou o Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan (DPI), ao qual se integrou o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP (IPHAN, 2010).

Quanto à preservação do patrimônio imaterial, seu processo

tem como foco não a conservação de eventuais suportes físicos do bem – como objetos de culto, instrumentos, indumentárias e adereços, etc. – mas a busca de instrumentos e medidas de salvaguarda que viabilizem as condições de sua produção e reprodução, tais como: a documentação do bem, com vistas a preservar sua memória; a transmissão de conhecimentos e competências; o acesso às matérias primas e demais insumos necessários à sua produção; o apoio e fomento à produção e ao consumo; a sua valorização e difusão junto à sociedade; e, principalmente, esforços no sentido de que os detentores desses bens assumam a posição de protagonistas na preservação de seu patrimônio cultural. (IPHAN, 2010).

Todavia, apesar do fato de a preservação deste patrimônio passar pelo reconhecimento de expressões não tangíveis, importa também identificar e buscar a preservação de objetos, lugares ou espaços que personificam ou servem como referência para estas manifestações, que auxiliem na preservação e invocação da memória e da identidade.

Quando se fala em patrimônio imaterial logo surgem questões acerca do que é, quais os responsáveis por sua classificação, bem como a problemática gerada pela “ideia de que o patrimônio precisa ser mantido intacto, como se o tempo não passasse, em um processo de ‘congelamento’”. (OLIVEN, 2009, p. 80-82). Embora esta seja uma problemática que requeira intensa discussão, entende-se que a salvaguarda do patrimônio imaterial é parte de um processo que envolve uma rede de personagens, envolvendo, de uma forma colaborativa, Estado, comunidade, entidades civis e afins. (IPHAN, 2010). Neste sentido, sua identificação passa pelo reconhecimento das expressões culturais de grupos até então menos expressivos no contexto identitário nacional, quer pela ausência de obras arquitetônicas de grandes proporções ligadas a estes grupos, quer pela dificuldade de acesso aos meios divulgadores de tais expressões.

Veremos os ventos da mudança na participação do modernista Villa-Lobos na Semana de 22. Este compositor e sua música vêm ao encontro dessas características “modernistas”:

Compõem esse grupo os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, o músico Heitor Villa-Lobos, os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchi, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, entre outros. Foram eles que organizaram e/ou participaram, em São Paulo, da Semana de Arte Moderna, em 1922, evento divisor de águas entre o antigo e o moderno, na cultura brasileira. (PELLEGRINI e FERREIRA, 1996, p. 87-96).

Estudioso da Semana de 22, José Miguel Wisnik aborda de maneira diferente algumas questões relacionadas com a participação de Villa-Lobos nesse evento. Em primeiro lugar, afirma que a intelectualidade acadêmica recebera escandalizada a música desse compositor, e que essa reação não significa nenhuma novidade, já que desde antes da Semana, Villa-Lobos “já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que a sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela

‘cacofonias’ e tumultos, ruídos desencontrados em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise”. (WISNIK, 1977, p. 36).

A burguesia industrial vitoriosa define os novos rumos econômicos do país: a industrialização. Terminara o poder político do café. A arte, a cultura em geral não ficou à margem desse novo ideal burguês, dessa nova maneira de ver o Brasil ou as coisas do Brasil. As transformações dessa “nova sociedade” estarão muito presentes na vida e nas obras também de nossos artistas e intelectuais. Os fundamentos modernistas da Semana de 22 abriram espaços aos seus seguidores para, pouco depois, lutarem pelas transformações sociais. Oswald de Andrade, por exemplo, filia-se ao recém-fundado Partido Comunista e Mário de Andrade participa da formação do Partido Democrático, assim como outros artistas do movimento de 22 procuram outras opções políticas. O país vivia profundas transformações, e isso se reflete no clima de ruptura da Semana e nos seus desdobramentos posteriores. (WISNIK, 1977, p. 36). De modo que, no contexto geral dos acontecimentos, a Semana também contribui para encorajar ou estimular os intelectuais na direção de mudanças no sistema de educação vigente no país.

Villa-Lobos conta como fora a sua participação na Semana. Ele tinha sido procurado, na sua casa, por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, para lhe expor o plano e expor sua adesão. Diz que havia gostado da proposta, pois coincidia com as ideias pelas quais vinha lutando há anos, mas para ir a São Paulo havia um empecilho sério: não dispunha de meios suficientes para uma viagem tão dispendiosa, com o seu grupo. Os amigos voltaram depois com Paulo Prado e lhe pediram um programa com o respectivo orçamento. Villa pôde, então, com carta branca de Paulo Prado, contratar os melhores artistas e seguir para São Paulo. (MARIZ, 2005).

Sobre o que foi esse acontecimento, Villa escreve ao amigo Iberê Lemos:

Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical, e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem, que susto, passaram os meus intérpretes, vais ver... Organizei um bom programa, revestidos dos melhores intérpretes. Começamos pelo terceiro trio, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lúcia e a Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembraste? O conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem, um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba... Pôs abaixo toda comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna em São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que tal fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. (MARIZ, 1989, p. 167)

Percebe-se que o clima da Semana era ‘quente’, pois “não só os conferencistas e poetas da Semana foram vaiados. A música de Villa-Lobos também recebia as patadas de um público reacionário. O próprio maestro foi ridicularizado. Os espectadores da torrinha ao vê-lo entrar no palco de casaca e chinelo, pois estava doente de um pé, prorromperam em assobios”. (SILVA, 1974, p. 83). Durante um dos concertos, escorregou a alça do vestido de Paulina e lá das galerias vinha a reação: “Levanta a fitinha, moça”. Paulina tremia de medo e, ao deixar a cena, caiu numa crise de choro. O barítono Nascimento Filho reagia de outra maneira. Quando cantava as últimas notas de uma canção, alguém, nas galerias, gritou: “Ridi, Pagliaccio”. Nascimento respondeu: “Desce pra eu te ensinar como se canta”. E fez gestos ao público para brigar na rua. O que aconteceu. No dia seguinte o jovem cantor aparecia para ensaiar com um olho arroxado (MARIZ, 1989), mas Villa-Lobos “divertiu-se muito com a semana. Sempre bem humorado, não deu a mínima para as vaias dos gaiatos” (SILVA, 1974, p.93).

Talvez a Semana não estivesse saindo perfeitamente planejada como queriam os intelectuais, no entanto Silva nos diz que “os rapazes de 22 conseguiram trazer a questão artística para o plano nacional. O campo estava preparado para o encontro de uma arte verdadeiramente nossa”. (SILVA, 1974, p.93). O ingresso do país na modernidade deixa de ser pensado como algo imediato, uma operação mecânica. Torna-se necessário, então, discutir as mediações que irão assegurar essa passagem. A busca desse entendimento implica, portanto, uma reflexão profunda sobre o sentido do nosso próprio passado (KIEFFER, 1986). E é aí precisamente que surgem as divergências entre os modernistas. Como é pensada a brasilidade? E o nosso passado? O que tudo aquilo representou e representa até hoje? Como fazer desses elementos uma passagem para a modernidade?

A produção de uma arte brasileira, afinada com as tendências vanguardistas da Europa, sem, contudo perder o caráter nacional, era uma das grandes aspirações que a Semana tinha em divulgar. Esse era o ano em que o país comemorava o primeiro centenário da Independência e os jovens modernistas pretendiam redescobrir o Brasil, libertando-o das amarras que o prendiam aos padrões estrangeiros. No entanto, esses jovens modernistas da Semana negavam, antes de mais nada, o *academicismo* nas artes. A essa altura, estavam já influenciados esteticamente por tendências e movimentos como o Cubismo, o Expressionismo e diversas ramificações pós-impressionistas (CHERÑAVSKY, 2003).

São Paulo dos anos 1920 era a cidade que melhor apresentava condições para a realização de tal evento. Tratava-se de uma próspera cidade que recebia grande número de imigrantes europeus e modernizava-se rapidamente, com a implantação de indústrias e reurbanização. Uma cidade cosmopolita, voltada para fora, para o estrangeiro, uma cidade que sentia, o que não quer dizer que aderiu, as ideias e aos ideais que vibravam no mundo. Era, enfim, uma cidade favorável a ser

transformada num centro cultural da época, abrigando vários jovens artistas. Ao contrário, o Rio de Janeiro, outro polo artístico, se achava impregnado pelas ideias da Escola Nacional de Belas-Artes, que, por muitos anos ainda, defenderia, com unhas e dentes, o academicismo. Claro que existiam no Rio artistas dispostos a renovar o estado da arte, mas o ambiente não lhes era propício, sendo-lhes mais fácil aderir a um movimento que partisse da capital paulista. (GIACOMO, 1960, p. 70-72).

Os paulistas abominavam a Europa, mas não conseguiam viver sem o modelo de sua poesia. Queriam estar sintonizados com as vanguardas europeias. Isso mostra como era difícil e ambígua a integração com o moderno. Como unir tradição e modernidade? Regional e universal? Popular e erudito? Mais ainda: como elaborar um pensar próprio que não fosse uma mera caricatura e imitação do moderno europeu? Essas são as questões as quais defrontam os modernistas num primeiro momento da sua reflexão.

Em 1913, estivera no Brasil, vindo da Alemanha, o pintor Lasar Segall. Realizou uma exposição em São Paulo e outra em Campinas, ambas recebidas com uma fria polidez. Desanimado, Segall seguiu de volta à Alemanha, só retornando ao Brasil dez anos depois, quando os ventos sopravam mais a favor. A exposição de Anita Malfatti em 1917, recém-chegada dos Estados Unidos e da Europa, foi outro marco para o Modernismo brasileiro. Todavia, as obras da pintora, então afinadas com as tendências vanguardistas do exterior, chocaram grande parte do público, causando violentas reações da crítica conservadora. A exposição, entretanto, marcou o início de uma luta, reunindo ao redor dela jovens despertados para uma necessidade de renovação da arte brasileira. Além disso, traços dos ideais que a Semana propunha já podiam ser notados em trabalhos de artistas que dela participaram (além de outros que foram excluídos do evento). Desde a exposição de Malfatti, havia dado tempo para que os artistas de pensamentos semelhantes se agrupassem (KIEFFER, 1986).

Em 1920, por exemplo, Oswald de Andrade já falava de amplas manifestações de ruptura, com debates abertos. Entretanto, parece ter cabido a Di Cavalcanti a sugestão de “uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”. Artistas e intelectuais de São Paulo, com Di Cavalcanti, e do Rio de Janeiro, tendo Graça Aranha à frente, organizavam a Semana, prevista para se realizar em fevereiro de 1922 (PELLEGRINI e FERREIRA, 1996). “Uma exposição de artes plásticas – organizada por Di Cavalcanti e Rubens Borba de Moraes, com a colaboração de Ronald de Carvalho, no Rio – acompanharia as demais atividades previstas” (WISNIK, 1977, p. 36). Graça Aranha, sob aplausos e vaias, abriu o evento com sua conferência inaugural “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Anunciava “coleções de disparates” como “aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida” (temas da exposição plástica da semana), além de “uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente” que iriam “revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado”. (WISNIK, 2000, p. 36).

Mário de Andrade, com suas conferências, leituras de poemas e publicações em jornais, foi uma das personalidades mais ativas da Semana. Oswald de Andrade talvez fosse um dos artistas que melhor representavam o clima de ruptura que o evento procurava criar. Manuel Bandeira, mesmo distante, provocou inúmeras reações de agrado e de ódio devido a seu poema “Os Sapos”, que fazia uma sátira do Parnasianismo, poema esse que foi lido durante o evento (WISNIK, 1977).

Entretanto, acredita-se que a Semana de Arte Moderna não tenha tido originalmente o alcance e amplitude que posteriormente foram atribuídos ao evento. A exposição de arte, por exemplo, parece não ter sido coberta pela imprensa da época. Somente teve nota publicada por participantes da Semana que trabalhavam em jornais, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Graça Aranha (justamente os três conferencistas, cujas ideias causaram grande alarde na imprensa) (WISNIK, 1977).

Houve, ainda, bastante confusão estilística e estrangeirismos contrários aos ideais da amostra, como demonstram títulos como “Sapho”, de Brecheret, “Café Turco”, de Di Cavalcanti, “Natureza Dadaísta”, de Ferrignac, “Impressão Divisionista”, de Malfatti ou “Cubismo”, de Vicente do Rego Monteiro. Logo após a realização da Semana, alguns artistas fundamentais que dela participaram acabam voltando para a Europa (ou indo lá pela primeira vez, no caso de Di Cavalcanti), dificultando a continuidade do processo que se iniciara. Por outro lado, outros artistas igualmente importantes chegavam após estudos no continente, como Tarsila do Amaral, um dos grandes pilares do Modernismo Brasileiro (KIEFFER, 1986).

Os modernistas advogavam três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Pela imprensa, uma facção contrária à Semana assim se manifestou: “representou-se ontem o último ato de bambochata futurista. O senhor Villa-Lobos, pelo seu talento musical, bem merecia não ter se metido com a meia dúzia de cretinos que transformaram o nosso Municipal em dois espetáculos memoráveis pela sandice, numa desoladora grita de feira” (PELLEGRINI e FERREIRA, 1996, p. 102).

Não resta dúvida, porém, que a Semana integrou grandes personalidades da cultura na época e pode ser considerada importante marco do Modernismo Brasileiro, com sua intenção nitidamente antiacadêmica e introdução do país nas questões do século. A própria tentativa de estabelecer uma arte brasileira, livre da mera repetição de fórmulas europeias, foi de extrema importância para a cultura nacional e a iniciativa da Semana, uma das pioneiras nesse sentido.

3 CONCLUSÃO

Procurou-se com este artigo demonstrar que a ideia de Patrimônio Cultural I-material não é uma discussão recente, e que não se pode ignorar a grande contribuição dos modernistas a tão importante questão social, cultural e de identidade de nossas comunidades no que tange ao modo de fazer, modo de viver e modo de existir de nossa gente. A Semana de Arte Moderna, palco literal de busca e discussões sobre o assunto, tantas vezes ignoradas por nossas instituições oficiais, que, no entanto são as gabaritadas para dizer o que é e o que não é Patrimônio, ajudou-nos a pensarmos sobre quão difícil e quão importante se faz a discussão e as políticas públicas para a consolidação de uma legislação que proteja, reconheça e preserve nosso patrimônio imaterial.

Vimos que os modernistas passaram à história como “idealistas”, provocadores de uma ruptura que deixasse para o “futuro” o entendimento de uma arte que poderemos chamar de nossa, original, nativa; uma arte que não ignorasse o modo de fazer e viver de nossa gente brasileira. Exemplificamos com a participação Villa-Lobos e outros modernistas na Semana de 22, para demonstrar como este artista já vinha há tempo querendo fazer uma música que fosse “originalmente brasileira”. Posto que a polêmica em torno da originalidade na música popular brasileira, que também afetou a criação musical de Villa-Lobos, segundo os implacáveis críticos de sua obra, passou por um processo que, em sua gênese, nada tem de “folclórico” e sofre uma verdadeira operação de autenticação cultural (NAPOLITANO, 2002). Essa busca de identidade da cultura brasileira, o movimento modernista com A Semana de Arte Moderna em 1922, e os atualmente ardentes debates no que tange ao Patrimônio Imaterial, levou-nos a fazer este pequeno texto. Assim esperamos ter contribuído em direção a uma clara, eficiente e importante proteção ao Patrimônio Imaterial.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Danos Colaterais: desigualdades sociais numa era global**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 2013.

BERMAN, Marshall. **Tudo que e solido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. SP: Companhia das letras, 1997.

BOMENY, Helena (Org.); SOUZA, Carlos Roberto; LONDRES, Cecília; NUNES, Clarice; HOCHMAN, Gilberto; LIPPI, Lucia Oliveira; NAVES, Santuza; HUGO, Victor Adler Pereira. **ConstelaçãoCapanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed Universidade de São Francisco, 2001.

BRASIL. Constituição de 5 de outubro de 1988. **Artigos referentes ao Patrimônio cultural brasileiro**. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 19 de jul. 2014.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHERŃAVSKY, Anália. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Campinas: [s.n.], 2003.

GIACOMO, Arnaldo de Magalhães. **Villa-Lobos: alma sonora do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

IPHAN. **Os Sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil. 2003-2010**. 2. ed. Brasília, 2010. 119 p. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=3658>> Acesso em: 27 de fev. 2013.

KIEFFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira: Movimento/MinC/Pró-Memória – Instituto Nacional do Livro**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

LAUERHASS JUNIOR, Ludwig. **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro, estudo do advento da geração nacionalista de 1930**. Belo Horizonte; Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. **Villa-Lobos: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEN, R. G. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 80-82.

PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. **Palavra e arte: 2º grau**. São Paulo: Atual, 1996.

SILVA, Francisco Pereira da. **Villa-Lobos**. São Paulo: Editora Três, 1974.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **Algumas questões de música e política**. São Paulo: Ática, 2000.

Submetido em: 18/11/2019. Aprovado em: 03/03/2020.