

C B
H A

40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização



Co-realização



Universidade
Federal de
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

Patrimônio Imaterial e História da Arte: perspectivas para o ensino de uma arte decolonial no Brasil

Marcele Linhares Viana, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca/ CBHA

Resumo

Este trabalho tem como proposta apresentar como a relação entre patrimônio imaterial e o ensino de história da arte podem ser aliados no processo de construção de uma perspectiva mais ampliada desses temas no Brasil. Considerando estudos que abordam a temática decolonial e os bens classificados como patrimônio cultural pelo IPHAN, percebemos como esse diálogo pode ser uma importante contribuição para as relações de culturalidades e de identidade no país.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural. Patrimônio Imaterial. História da Arte. Decolonialidade. IPHAN.

Abstract

This work deals with how the relationship between intangible heritage and the teaching of art history can be combined in this process with a broader view of these themes in Brazil. The article presents the beginning of a research about decolonialism studies and cultural heritage classified by IPHAN. We analyze how this dialogue can be an important contribution to cultural and identity relations in the country.

Keywords: Cultural Heritage. Imaterial Heritage. History of Art. Decoloniality. IPHAN.

Há exatos 20 anos, em 2000, o Brasil, através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), passou a reconhecer e classificar em sua política de salvaguarda o Patrimônio Imaterial. Nesse período, 48 bens foram registrados nos quatro livros: Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares. Desse total, 6 já são também considerados Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).¹

O Patrimônio Imaterial está diretamente relacionado com o indivíduo produtor e fruidor de cultura. A imaterialidade que o nomina sinaliza o inefável caráter das produções culturais que não se encaixam nas classificações do Patrimônio Material ou de “pedra e cal” que nortearam a maioria das medidas de preservação do IPHAN desde sua criação, como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937². Pensar o patrimônio além da sua materialidade, considerando o indivíduo e sua relação com as manifestações que o cercam promove um importante olhar sobre a própria história e, conseqüentemente, história da arte, principalmente no que tange a cultura popular ou as artes que não se enquadram nos cânones artísticos acadêmicos eurocêntricos.

Pensando institucionalmente, o IPHAN foi criado com a missão de elencar e organizar o patrimônio histórico e artístico, dentro de um contexto sociopolítico de valorização nacional iniciado nos anos 1920. De fato, desde fins do século XIX e do processo de independência do Brasil, tais iniciativas nacionalistas ganharam impulso ancorados em discursos que, segundo o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos (GLES)³, guiaram projetos de ordem administrando subjetividades sociais e exercendo poder em “nome do povo”.

Através de publicações isoladas ou na Revista do Patrimônio, considerada como espaço de legitimação das ações do órgão, e dos cursos oferecidos para sua equipe técnica – ministrados, inicialmente, pela historiadora da arte alemã Hanna Levy⁴ – o IPHAN estabeleceu a primeira linha de narrativa sobre o patrimônio cultural brasileiro. Ela era construída a partir de relatórios, documentos de viagens, expedições regionais e estudos de comissões com o intuito de *descobrir*, *desvendar* e, conseqüentemente *proteger* patrimônios *perdidos*, *desvalorizados* ou que *possuíam risco eminente de desaparecer*,

¹ São eles: Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wãjapi, Frevo: expressão artística do carnaval de Recife, Círio de Nossa Senhora de Nazaré, Roda de Capoeira, Complexo Cultural Bumba meu Boi do Maranhão. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71> Acessado em 25/03/2021.

² Na tabela de Bens Tombados (1938-2019) identificamos 2.273 bens de natureza material em condição de tombamento (e tombamento provisório ou emergencial). Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126> Acessado em 25/03/2021.

³ O GLES foi constituído em 1992 como um grupo voltado para estudo e reflexão de questões da América Latina e os efeitos socioculturais, sobretudo étnicos, no debate pós-colonial. O GLES segue o modelo indiano, formado na década de 1970 no sul da Ásia, como Grupo de Estudos Subalternos no sentido de analisar criticamente a história da Índia. Entende-se “subalterno” em termos de classe, casta, idade, sexo, profissão ou qualquer outro modo. Sobre o tema: MALLON, Florencia E. “Promesa y dilema de los Estudios subalternos. Perspectivas a partir de la historia latino-americana”. En: Pablo Sandoval (Compilador) Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, Peru, 2010.

⁴ Para aprofundamento no tema, visto que não pretendemos tratar desse estudo nesse artigo, embora seja um assunto análogo, sugerimos: NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (Org.). Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010, 278p, il.

carregados do conceito estético das bases artísticas e arquitetônicas de estrangeiras.

Os próprios artistas e intelectuais envolvidos em projetos com este mesmo caráter, como Mário de Andrade, editaram relatos de viagens que possuem teor desbravador. Em *O Turista Aprendiz*, no entanto, vale destacar que o escritor citou manifestações culturais populares da mesma maneira que valorizou as construções luso-brasileiras coloniais.⁵

Nesses relatos, que influenciaram a atuação de Andrade a frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, a partir de 1935, percebe-se sua intensa relação com as manifestações culturais tanto eruditas quanto populares, sinalizando, já nos anos 1930, elementos imateriais. Essa postura esteve presente inclusive na proposta educativa que Mario de Andrade produziu, em 1936, a pedido do ministro da educação e saúde, Gustavo Capanema, com título de Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional que deu origem ao IPHAN.

Conceitos como o de arte ameríndia e popular, bastante abrangentes, incluindo o que hoje denominamos de saberes, fazeres e falares, ou o de paisagem cultural – sem ainda receber esta denominação –, já estão presentes em sua proposta, o que lhe confere impressionante contemporaneidade após tantos anos. As sementes ali lançadas irão germinar ao longo das oito décadas seguintes, antecipando em vários aspectos – especialmente na dimensão imaterial (...).⁶

O IPHAN, no entanto, tomou apenas a questão material como prioridade e o Estado Novo também se apropriou de símbolos e signos nacionais destacados como política de aproximação do povo, mesmo sem dar voz a ele. Nesse contexto, sacralizou-se a produção da arte barroca brasileira como a primeira arte genuinamente nacional, merecendo inclusive um subcapítulo na classificação da história da arte do mundo ocidental.

Na década seguinte, após o final da Segunda Guerra Mundial e com a constituição da UNESCO e suas políticas universalistas, os conceitos acerca do patrimônio cultural foram revisados e rediscutidos até 1970 quando a proposta de Patrimônio da Humanidade se estabeleceu. Foi a partir desse momento que, tanto debates sobre direitos humanos e políticas culturais, quanto estudos sobre os domínios culturais tradicionais foram levantados. Em 1982, na Conferência Mundial de Políticas Culturais, no México, foram redefinidos os conceitos de patrimônio e cultura, incluindo modos de vida, direitos humanos fundamentais, sistemas de valores, tradições e crenças na esfera tangível e intangível.

⁵ As viagens de Mario de Andrade registradas em *O Turista Aprendiz* compreendem relatos de 1927 a 1929, pelas regiões Norte e Nordeste. O escritor registrou mais de 900 fotografias. Através delas e dos roteiros pode-se observar o seu interesse por arquitetura, arte religiosa, culinária, hábitos e celebrações tradicionais. O escritor registrou também seus relatos em coluna diária no *Diário Nacional* que possuía o mesmo título do livro.

⁶ TORELLI, Luiz Philippe Peres. *O Turista aprendiz e o patrimônio cultural*. In ANDRADE, Mario. *O Turista Aprendiz*. Brasília, DF: IPHAN, 2015, p.15.

Tais acontecimentos nos colocam diante da pluralidade e da dinâmica que as manifestações culturais apresentam e que se expandem e se intensificam em ações que vão além dos territórios patrimoniais das instituições. Assim, ver o patrimônio através da perspectiva decolonial⁷ nas artes no Brasil torna-se necessário junto a esse processo de identificação de narrativas históricas silenciadas e no reconhecimento de subjetividades e culturalidades. A amplitude do patrimônio imaterial em diferentes searas artísticas, e não apenas no campo da pintura, da escultura, da arquitetura e do urbanismo⁸, torna-se de fundamental importância para a história da arte e a expansão de suas perspectivas. Com a proposta de iniciar uma revisão sobre essas transformações no campo do patrimônio, buscamos perceber de que maneira medidas como o reconhecimento do patrimônio imaterial e o protagonismo social que ele promove desencadeiam mudanças no campo do ensino e das pesquisas em artes visuais nos dias de hoje. Este é um estudo inicial que busca fazer um levantamento geral de conceitos e momentos da história da arte no Brasil relacionando-os com as ações voltadas para o patrimônio cultural, no sentido de buscar maior interrelação entre essas duas disciplinas e perceber como uma pode interferir na outra.

Cultura não se herda, conquista-se

Com esta afirmativa do escritor francês André Malraux refletimos sobre a ideia de cultura e seu entendimento no contexto social, visto que pensar patrimônio cultural numa abordagem decolonial nos conduz diretamente a questões que envolvem o entendimento de heranças e conquistas. De acordo com o dicionário Michaelis, a palavra cultura é definida pela antropologia como “conjunto de conhecimentos, costumes, crenças, padrões de comportamento, adquiridos e transmitidos socialmente, que caracterizam um grupo social”, porém também pode-se atribuir a ela, sobretudo de forma original, o ato de cultivar, seja a terra, animais, plantas, locais... Tanto no ato de se plantar quanto para se conhecer, portanto, a cultura se faz presente. Na definição da palavra patrimônio também encontramos seu valor social: “quaisquer bens materiais ou morais, pertencentes a uma pessoa, instituição ou coletividade em contraponto com a ideia de bens herdados de família (patriarcal)”.

O pertencimento social, tanto de patrimônio quanto de cultura, é o que se alinha a frase de Malraux do legado construído e reconhecido muito mais do

⁷ Utilizaremos o termo cunhado pela escola latino-americana denominada de “estudos decoloniais” estruturados a partir da iniciativa do grupo Modernidade/Colonialidade que atualmente é conhecido como Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade. Para maior aprofundamento no tema: ESCOBAR, Arturo. *Mas allá del Tercer Mundo. Globalización y Diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005 e MIGNOLO, Walter. “La opción descolonial”. *Letral - Revista Eletronica de Estudios Transatlaticos de Literatura*. Universidad de Granada. Espanha. Número 1, 2008, pp. 4-22. Disponível em: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3555>

⁸ Aqui vale lembrar que dentre as classificações do IPHAN para bens materiais está a categoria Belas Artes, juntamente com patrimônio Arqueológico, etnográfico e paisagístico; Histórico e Artes Aplicadas. A maioria dos bens materiais está indexada em Belas Artes, seguida de Histórico, sendo que a maioria deles se encontram registrados em ambos os Livros de Tombo. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/>. Acessado em 25/03/2021.

que apenas é “passado de pai para filho”. Inclusive as narrativas históricas que são constantemente reforçadas e recontadas como “verdades absolutas”, nos colocando diante da possibilidade de (re)conquista que cada grupo social ou cada coletividade pode entender e (re)conhecer como *sua cultura*. De acordo com o sociólogo peruano Anibal Quijano, são esses os conceitos que norteiam suas reflexões iniciais:

Na América Latina, desde fins do século XIX, mas se afirmou sobretudo durante o século XX e em especial depois da Segunda Guerra Mundial, vinculada com o debate sobre a questão do desenvolvimento-subdesenvolvimento. Como esse debate foi dominado durante um bom tempo pela denominada teoria da modernização, em suas vertentes opostas, para sustentar que a modernização não implica necessariamente a ocidentalização das sociedades e das culturas não-europeias, um dos argumentos mais usados foi o de que a modernidade é um *fenômeno de todas as culturas*, não apenas da europeia ou ocidental.⁹ (grifo nosso)

No processo de *semeadura* da virada dos séculos XIX-XX, a cultura brasileira assumiu vários rostos: da proclamação da república, da abolição da escravatura, da aceitação de alunas mulheres na Escola Nacional de Belas Artes, de movimentos artísticos que se alimentavam do passado mirando no futuro, como o neocolonial e o modernismo; ao mesmo tempo em que a reforma Pereira Passos demolia e aterrava o centro do Rio antigo colonial em prol da remodelação urbana com abertura de grandes avenidas, a política de branqueamento se estabelecia e o então ministro da fazenda, Ruy Barbosa, determinava a destruição da documentação dos escravizados no país.

Nesse âmbito de “modernidade como fenômeno de todas as culturas”, não apenas as de origem europeia, faz-se necessário admitir todas as culturas em todas as épocas históricas, é o que move o interesse pelo passado das nações latino-americanas recém independentes, nos seus processos de construção identitária e reconhecimento cultural, mas também silencia parte dessa história. É importante considerar que os trabalhos sobre decolonialidade envolvem, sobretudo, as relações de poder e dominação, seja por governos e governantes autoritários ou por dominações de ordem cultural e hegemônica.

Um Estado-nação é uma espécie de sociedade individualizada entre as demais. Por isso, entre seus membros pode ser sentida como identidade. Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder. É o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais. Consequentemente,

⁹ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. LANDER, Edgardo (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005, p.232.

todo Estado-nação possível é uma estrutura de poder, do mesmo modo que é produto do poder. Em outros termos, do modo como foram configuradas as disputas pelo controle do trabalho, seus recursos e produtos; do sexo, seus recursos e produtos; da autoridade e de sua violência específica; da intersubjetividade e do conhecimento.¹⁰

As questões que envolvem a cultura, e os conceitos delimitadores que a norteiam, por exemplo, como “alta cultura”, na indicação de culturas passadas, mas que já imprimiam alguma tecnologia ou conhecimento excepcional, como a indiana, chinesa, japonesa, egípcia, grega, maia, asteca, inca etc. Em geral, ilustradas por bens reconhecidos como patrimônio da humanidade: Taj Mahal, Cidade Proibida, Grande Muralha, Monte Fuji, Pirâmides de Gizé, Acrópole de Atenas, Ilha de Páscoa, Machu Picchu, entre outros, todos registrados pela UNESCO. Exemplos da cultura coletiva de um grupo específico ao mesmo tempo reconhecida mundialmente, em uma relação protecionista dicotômica.

Para Quijano, o conceito de “colonialidade do poder” trata dessa questão que envolve um padrão de dominação global que tanto pode estar presente em um processo agressivo de dominação de um povo ou de uma localidade, quanto de uma ação que interfere no entendimento e na relação de um povo com sua própria cultura, em um sistema de dominação e exploração social. No caso de países como o Brasil, com uma base histórica de dominação colonial de 500 anos em contraponto com quase dois séculos de descolonização, essa balança ainda pende para o lado da dominação europeia e das bases culturais importadas mescladas de forma desproporcional com as culturas originárias e/ou locais.

Perceber esse processo de apagamento de elementos culturais das construções históricas e artísticas fez parte da dinâmica das construções das narrativas do século XX. Elas, entretanto, foram alimentadas por influências filosóficas e estruturais que embasaram teóricos da maioria dos movimentos. No artigo do pesquisador brasileiro João do Amaral, o autor recorda o entendimento de Hegel, onde ele

defendia que a Europa seria o centro e o fim do mundo antigo e do Ocidente como tal, enquanto a Ásia, o começo. A América e os ameríndios eram identificados como a infância da humanidade e a África, por sua vez, com seus resquícios de animalidade, não teria propriamente história e por isso não seria mais mencionada na obra do filósofo germânico.¹¹

Essa premissa é adotada pelo discurso neocolonial no início do século XX no Brasil que se baseava na arte e arquitetura estrangeiras no Brasil porque não

¹⁰ QUIJANO, Anibal. Op. Cit., p.244.

¹¹ AMARAL, João do. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales. Sevilla: 18/08/2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/> Acessado em: 22/09/2020.

reconheciam referências nativas suficientes para a criação de um “estilo nacional”. Inserindo os exemplares marajoaras no movimento como elementos acessórios – peças em cerâmicas, padronagens de tecidos e aplicações decorativas¹² – enquanto na arquitetura e no mobiliário a estética foi predominantemente luso-brasileira. Tais exemplares da arte indígena estavam principalmente nas artes decorativas, que eram consideradas como uma “arte menor”, em oposição às “belas artes”, em mais uma tentativa de reduzir sua importância.

No neocolonial, a realidade brasileira contrasta com as manifestações do mesmo movimento em outros países latino-americanos carregados de referências indígenas em uma mescla com a arquitetura colonial espanhola. Na palestra intitulada *A Arte Tradicional no Brasil: a Casa e o Templo*, proferida pelo engenheiro e arqueólogo português Ricardo Severo, o introdutor da discussão neocolonial no país, em 1914, ele justifica essa realidade afirmando que a

cultura original brasileira, por seu primitivismo indígena, não teria condições de fundamentar uma arte de caráter nacional, ao contrário de outros territórios americanos ocupados por populações Incas, Maias e Astecas. Para ele, a essência da arte e da arquitetura nacional tinha raízes na produção colonial brasileira [de base lusitana].¹³

A ideia de que a produção indígena brasileira era “inferior” à portuguesa e ainda às demais do continente americano reforça o afastamento dos brasileiros de suas raízes nativas e as coloca em um lugar histórico sem pertencimento ou protagonismo nas discussões sobre “a arte nacional”.

Brasil, nome de vegetal

A construção desse olhar tem suas bases na estrutura colonial e se estende pelos séculos XIX e XX reproduzindo os mesmos paradigmas europeus em detrimento de um reconhecimento local. A pesquisadora brasileira Celina Alcântara, sinaliza o viés epistemológico da abordagem decolonial para a pesquisa em arte como uma proposta que

não se pensa apenas uma troca do colonial pelo decolonial, mas, sobretudo, no movimento contínuo e dinâmico de reposicionar-se, garantindo assim a multiplicidade (e heterogeneidade) das práticas que proliferam na cena contemporânea, nos mais vastos campos de

¹² O movimento art déco no Brasil também se apropria de elementos da arte indígena: no artigo *Tapete Mural Decorativo* na Revista *A Casa* de fevereiro de 1939, os tapetes criados pela “artista decoradora” Regina Gomide Graz foram exaltados por conterem “motivos do desenho indígena” e cores “que usaram nossos índios, vermelho vivo, amarelo e azul-preto, que correspondem aos recursos naturais de que dispunham: o urucum, a tabatinga e o jenipapo”. VIANA, Marcelle L. *Mobiliário Neocolonial: a busca pela tradição na modernidade nacional (1920-1940)*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PPGAV – EBA – UFRJ, 2005, p68.

¹³ VIANA, Marcelle L. Op. Cit., p24.

estudos e pesquisas, como já dito, que emergem nas áreas das artes, da educação, das letras e outras.¹⁴

Nesse sentido, pensar a relação do patrimônio imaterial com o estudo e ensino da arte e da história da arte parece um caminho que proporciona essa multiplicidade. Poderíamos pensar a arte rupestre brasileira a partir dos levantamentos arqueológicos no Parque Nacional da Serra da Capivara; ou tratar da questão das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro através da relação da Escola de Belas Artes com o carnaval carioca, a partir do Curso de Arte Decorativa; ou trabalhar artes gráficas e corporais, pela Arte Kusiwa; ou ainda levantar as concepções da arte afrodescendente desde os penteados das mulheres até as estruturas físicas do Cais do Valongo e suas relações territoriais e urbanas com a cidade do Rio de Janeiro. A resignificação do folclore nacional trabalhando festas como a do Bumba Meu Boi, do Maranhão; ou avaliar a participação feminina em protagonismos nos Ofícios das Baianas de Acarajé ou no Modo de Fazer Renda Irlandesa, no Sergipe. Estender os estudos sobre a arte colonial e sua relação com as religiões e religiosidades sob a ótica das celebrações como o Círio de Nazaré, a Festa do Divino de Paraty ou mesmo do Ofício de Sineiro, relacionando-os com a arquitetura e a escultura colonial brasileira, e ainda reforçando as relações étnico-religiosas através do Reinado de Nossa Senhora do Rosário (Congado), por exemplo.

Em um país de extensão continental como o Brasil, o contato com as culturas que o compõe se apresenta como um grande desafio de conhecimento e reconhecimento. Tanto dirigentes da UNESCO quanto do IPHAN sinalizam frequentemente em seus discursos e documentos a importância do pertencimento para estabelecer o entendimento e, conseqüentemente a relação identitária que fortalece os laços patrimoniais e ampara as tradições. Que a arte possa ser o veículo desse processo e que juntos possamos *cultivar* um Brasil de mais *grandezas* e menos *misérias*, como poetizou Mario de Andrade¹⁵.

Referências

ALCÂNTARA, C. N. O. Decolonial na pesquisa em artes no Brasil [online]. SciELO em Perspectiva: Humanas, 2018. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/> Acessado em 20 de janeiro de 2021.

¹⁴ ALCÂNTARA, C. N. O. Decolonial na pesquisa em artes no Brasil [online]. SciELO em Perspectiva: Humanas, 2018. Disponível em: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2018/10/23/o-decolonial-na-pesquisa-em-artes-no-brasil/> Acessado em 20/01/2021.

¹⁵ Versos do poema “Noturno de Belo Horizonte” de Mário de Andrade: ANDRADE, Mário de. Poesias completas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

AMARAL, João do. Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales. Sevilha: 18/08/2017.

Disponível em:

<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-a-andar-pra-dancar/> Acessado em: 22/09/2020.

ANDRADE, Mario. O Turista Aprendiz. Brasília, DF: IPHAN, 2015, 464p.: il.

CÂNDIDO, Manuelina M. D. Patrimônios culturais: entre memórias, processos e expressões museais. Goiânia: Editora Imprensa Universitária, 2017, 195 p.: il.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. Topoi, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul./dez. 2003.

FONSECA, Maria C. L. Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2005.

GLES – Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos. “Manifesto inaugural”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo. Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

LANDER, Edgardo (Org.). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

VIANA, Marcela L. Mobiliário Neocolonial: a busca pela tradição na modernidade nacional (1920-1940). Orientador: Angela Ancora da Luz. Co-orientador: Marize Malta. Dissertação (Mestrado) – UFRJ, PPGAV, EBA, 2005, 129p.: il.

Como citar:

VIANA, Marcela Linhares. Patrimônio Imaterial e História da Arte: perspectivas para o ensino de uma arte decolonial no Brasil. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 135-143, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.11>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>