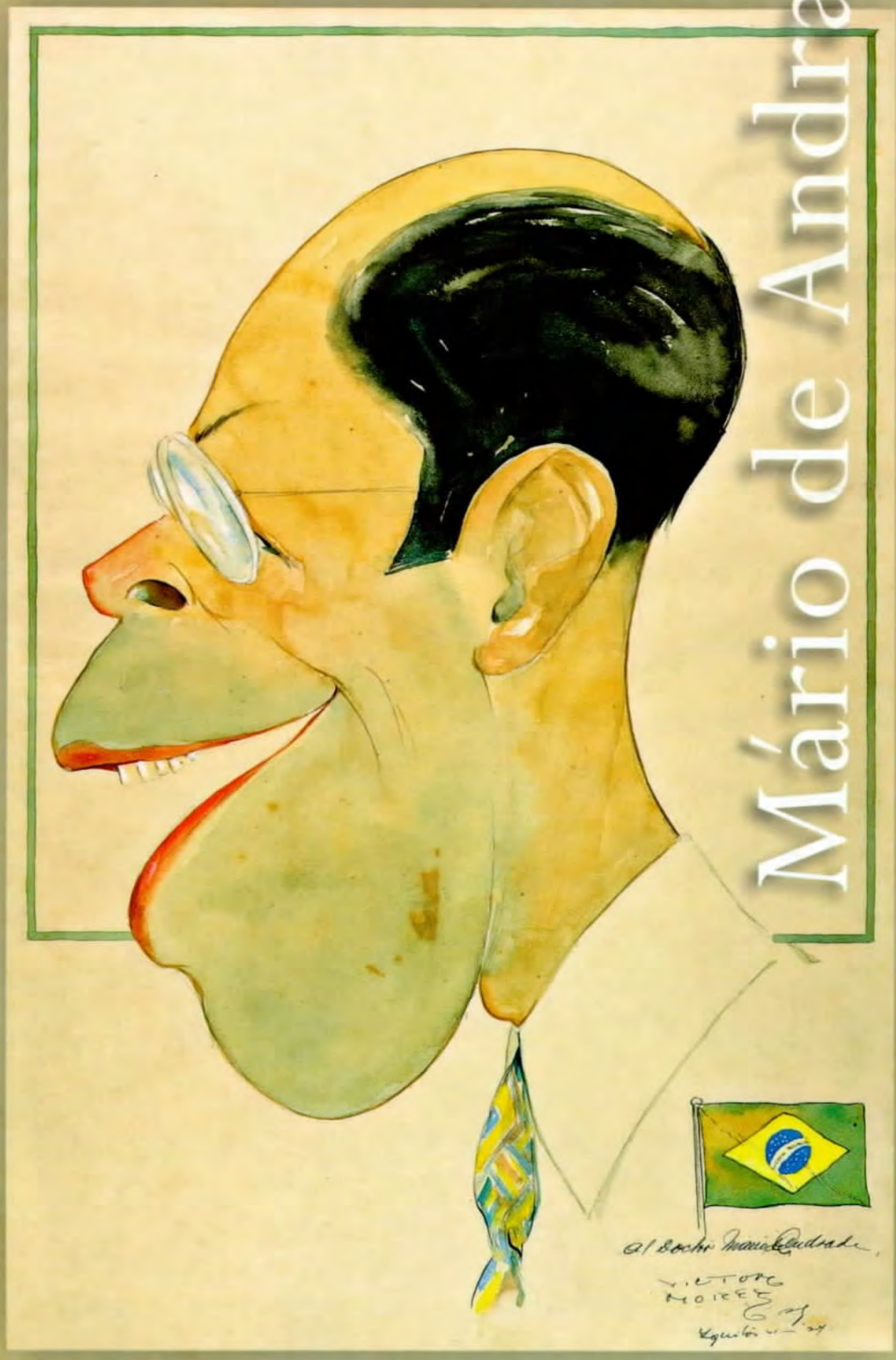
Nº 30
2002

Revista do Patrimônio

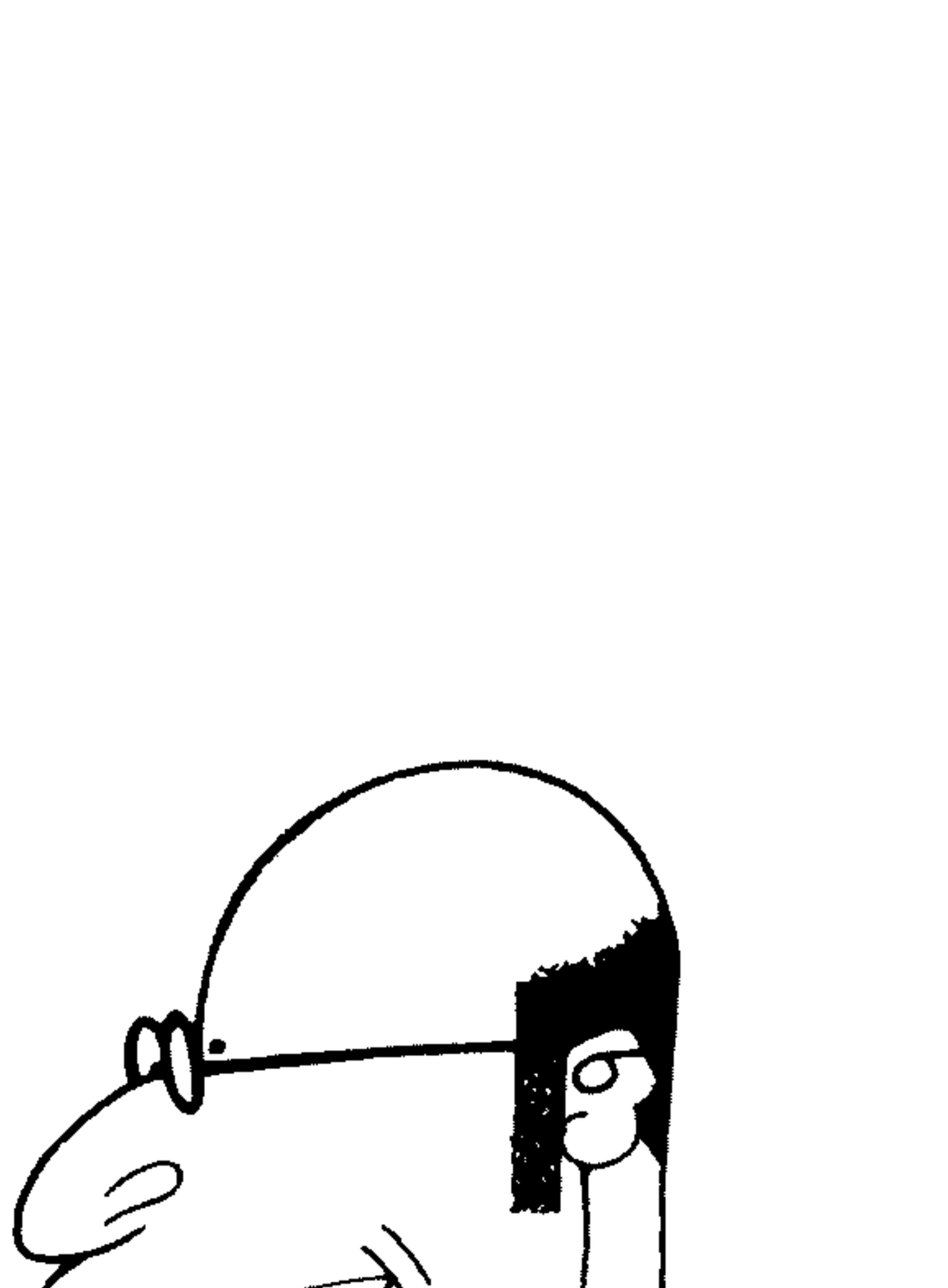
Histórico e Artístico Nacional

Mário de Andrade



Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional



Antonio Nássara – CARICATURA DE MÁRIO DE ANDRADE, 1934c.
nanquim s/papel, 18,8 x 14,2.
Col. MA-IEB / USP.

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional nº 30 / 2002

Mário de Andrade

Organização de Marta Rossetti Batista

Ismael Nery – DUAS MULHERES RECLINADAS,
nanquim s/papel, 17,5 x 25,4.
Col. MA-IEB / USP.



Mário de Andrade. Sé de Belém, 1927, desenho, lápis s/papel quadriculado.
Da viagem ao Norte. Col. MA-IEB/USP.

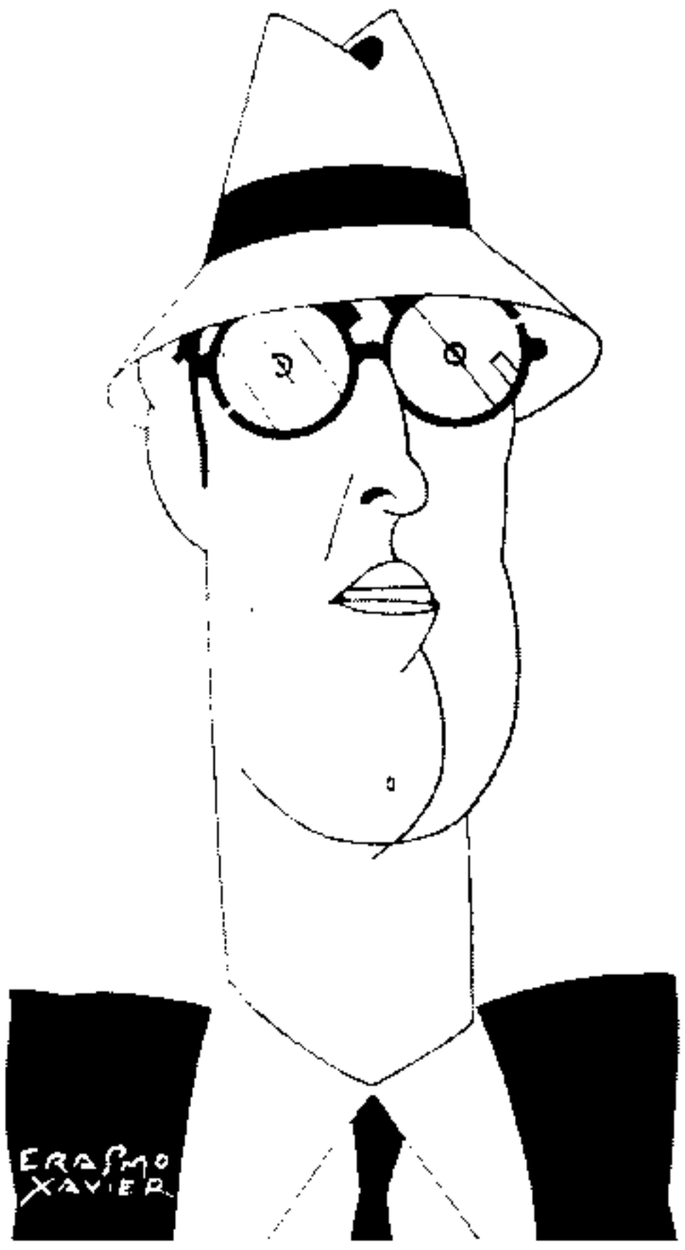
Mário de Andrade é uma das figuras mais emblemáticas do cenário cultural brasileiro. É difícil encontrar uma área em que ele não tenha atuado, e mais que isso, se destacado pela excelência de sua contribuição. Poeta, romancista, pesquisador, etnógrafo, musicólogo, professor, ensaísta, documentarista, fomentador das artes e da cultura popular, "turista aprendiz", inventor de políticas culturais, "correspondente contumaz", foi também um descobridor de talentos e de preciosidades, e, sobretudo, um formador de mentalidades e explorador apaixonado de praticamente tudo que se referisse ao Brasil.

Foi com "aquela sua alegria adorável", como disse Gustavo Capanema, que Mário de Andrade atendeu prontamente à solicitação do então Ministro da Educação e Saúde para elaborar um projeto de organização de um serviço público voltado para a defesa "de nosso extenso e valioso patrimônio artístico". Esse anteprojeto, que lançou as bases para as ações que, desde então, vêm sendo realizadas no sentido de valorizar e proteger o patrimônio cultural brasileiro, continua atual, tanto que se pode dizer que ainda não foi inteiramente implementado. É surpreendente que, já em 1936, Mário de Andrade tenha esboçado as bases de uma política que, ao longo de mais de sessenta anos, foi sendo traçada primeiro no Sphan e, a partir dos anos oitenta, também em estados e municípios: uma concepção ampla de patrimônio, a que se integram museus, arquivos e testemunhos das culturas ameríndias, afro-brasileiras e populares; um instrumento de proteção cuja aplicação se sustenta na participação de um conselho que representa a sociedade; e a ênfase no papel fundamental da educação para a formação de uma consciência do valor do patrimônio nacional – para citar apenas algumas de suas propostas.

Sem dúvida essa visão tão rica teve como lastro a profunda identificação e mesmo a dedicação de Mário de Andrade à cultura brasileira. Para ele, importavam igualmente o antigo e a vanguarda, o erudito e o popular, a preservação e a criação. Não por outro motivo ele foi o principal inspirador da renovação das políticas públicas de patrimônio nos anos setenta, e também do decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que trata da preservação dos bens culturais de natureza imaterial, importante passo para que o patrimônio reconhecido pelo poder público seja efetivamente representativo da diversidade cultural brasileira.

A edição de um número da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* dedicado a Mário de Andrade é, portanto, uma justa homenagem ao artista, homem público e mestre de sua geração e das que se seguiram, e que deixou marcas tão profundas na cultura brasileira.

FRANCISCO WEFFORT
Ministro de Estado da Cultura



Erasmo Xavier – MÁRIO DE ANDRADE – caricatura, s/d.
nanquim sobre papel, 27,2 x 23,9.
Col. MA - IEB/USP.

Esta edição da *Revista do Patrimônio* vem a público no ano em que se comemoram os oitenta anos de realização da Semana de Arte Moderna e os 65 anos de existência do Serviço do Patrimônio. Nada mais justo do que homenagear aquele que foi um dos brasileiros mais ilustres da nossa cultura. Isso significa resgatar a contribuição histórica do intelectual Mário de Andrade, um dos líderes do Movimento Modernista em 1922, idealizador e redator do Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, em 1936.

Quando fizemos a proposta de editar um número sobre Mário de Andrade, sabíamos, é claro, que vários historiadores, críticos de arte, escritores e tantos outros já publicaram trabalhos sobre sua trajetória, as suas criações, as suas pesquisas, as suas andanças, preocupado com a *descoberta* do Brasil e tendo como objetivo a produção cultural do passado e do futuro, tanto das obras de arte pura ou de arte aplicada quanto da popular ou erudita. A sua dedicação, as suas preocupações, os seus estudos e pesquisas foram sempre no sentido de descobrir e despertar na sociedade a "consciência nacional". Essa conscientização significa ainda hoje – preservar a nossa memória histórica e cultural, que é a base para a dignidade de um povo. É respeitar e admirar aqueles que fazem a história, que dão um sentido à nacionalidade. É respeitar aqueles que produzem, como assinalou Mário de Andrade, a arte popular e a arte erudita. Um verdadeiro "turista aprendiz" que pesquisou as produções da arquitetura, do folclore, da literatura e da música brasileira. Tinha a preocupação e a consciência dos valores culturais dessas produções na *descoberta* do Brasil, no sentido abrangente e antropológico, na recuperação do nosso passado artístico nacional. Assim como um viajante-observador, fez dessas andanças diferentes sondagens da nossa cultura, dedicando especial atenção aos rituais da chegança, do pastoril, do bumba-meu-boi e do moçambique. Com isso estabeleceu as principais diretrizes para o registro do que hoje denominamos patrimônio imaterial. Em agosto de 2000, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial foi instituído pelo governo, em nível público federal, propiciando o seu resgate e reconhecimento.

Reconhecer e registrar os saberes, as celebrações, as expressões, os lugares, valorizando a contribuição da população para a formação da identidade nacional é o nosso dever.

Assim, por meio desse registro, teremos a oportunidade de resgatar e reconhecer a produção artística, literária, musical e de outras manifestações e criações da nossa população. Isto significa que, mais uma vez, sentimos a influência de Mário de Andrade. Ele sabia e sentia que um dia o seu trabalho intelectual seria reconhecido. Isto demonstrou claramente que poderemos, por meio desta nova fase de trabalho do Iphan, reconhecer o mérito de um dos mais importantes pioneiros na proteção e preservação dos bens culturais brasileiros.

A edição do nº 30 da *Revista* enfoca as diferentes áreas em que o pensamento de Mário de Andrade se desdobrou. É o reconhecimento do seu trabalho fundador.

Esse ato de fundador e o seu trabalho incansável colocam a produção cultural na base das nossas diretrizes políticas e econômicas. Assim, a identidade nacional será efetivada quando for considerado o universo cultural no conjunto dessas diretrizes. Essa conjunção contribuirá para uma nova definição de Brasil, convincente para as gerações atuais e futuras, e talvez mais adequada ao ingresso do país neste novo milênio. Para tudo isso há a necessidade de congregar diferentes segmentos da sociedade brasileira. Essas diferenças são representadas pelo homem brasileiro em suas diversas origens – negro, branco e índio –, historicamente a base da nossa formação, mas não somente, pois sabemos da importância de outros imigrantes europeus e daqueles que vieram do Oriente, de diferentes etnias, costumes e religiões, que foram e continuam sendo o cadinho da nossa multicultura. Somos um continente, a nossa cultura é regionalizada e tem uma diversidade fabulosa, com suas manifestações presentes nas artes plásticas, na literatura, na música, na dança, no teatro, na culinária e numa infinidade de outras atividades.

Nosso país faz parte do mundo latino-americano, mas não temos, como todos os outros, uma influência tão grande da cultura espanhola. No entanto, não é por isso que podemos deixar de concordar com as palavras do escritor Carlos Fuentes, em cujos escritos aborda os "cinco séculos da conquista das Américas pelos espanhóis". O mexicano Carlos Fuentes faz uma ponte entre passado, presente e futuro, destacando uma questão universal para o novo século que se inicia. Façamos nossas as suas palavras: "Poucas culturas do mundo possuem uma riqueza e continuidade comparáveis. Por isso se torna tão dramática a nossa incapacidade de estabelecer uma identidade política e econômica. Desconfio de que isso se deu assim porque, com freqüência demasiada, temos buscado ou imposto modelos de desenvolvimento sem muita relação com a nossa realidade cultural. Mas é por isso, também, que a redescoberta dos valores culturais talvez nos possa dar, com esforço e um pouco de sorte, a visão necessária das coincidências, entre a cultura, a economia e a política. Quem sabe seja esta a nossa missão no século vindouro." (Carlos Fuentes. *O ESPELHO ENTERRADO*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2001).

CARLOS H. HECK
Presidente do IPHAN



Mário de Andrade

Marta Rossetti Batista
Introdução 06

Ricardo Christiano de Souza
Mário, crítico da atualidade arquitetônica 24

Julio Roberto Katinsky
O mestre-aprendiz
Mário e as artes plásticas 48

Flávia Camargo Toni
Me fiz brasileiro para o Brasil 72

Elizabeth Travassos
Mário e o folclore 90

Vânia de Vasconcelos Gico
Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar 110

Fernando Fernandes da Silva
Mário e o Patrimônio um anteprojeto ainda atual 128

Silvana Rubino
A memória de Mário 138

Fernanda Peixoto
Mário e os primeiros tempos da USP 156

Rejane Coutinho
Mário e os desenhos das crianças 170

Maria Cecília França Lourenço
Museus à grande 182

Guilherme Simões Gomes Jr.
Mário outra vez entre os antigos e os modernos 210

Carlos Sandroni
Mário, Oneyda, Dina e Claude 232

Alcides da Rocha Miranda
Não foi fácil, não havia gente
Entrevista 246

Mário Barata
Três informações significativas 254

Antônio Nóbrega
Meu rio São Francisco interior
Entrevista 256

Mário de Andrade
Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional 270

Biografias dos autores 288



Noêmia Mourão – SOIRÉE EM FAMÍLIA (detalhe)
s/d, óleo s/tela, 21,8 x 27.
Col. MA-IEB / USP.

IPHAN

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
MINISTRO DA CULTURA
FRANCISCO WEFFORT
SECRETÁRIO DE PATRIMÔNIO, MUSEUS E ARTES PLÁSTICAS
OCTÁVIO ELÍSIO ALVES DE BRITO
SECRETÁRIO DO LIVRO E LEITURA
OTTAVIANO CARLO DE FIORI
PRESIDENTE DO IPHAN
CARLOS H. HECK
PROCURADORA-CHEFE
SISTA DE SOUZA SANTOS
DIRETORA DE IDENTIFICAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO
CÉLIA CORSINO
DIRETOR DE PROMOÇÃO
ROBERTO SARUÊ
DIRETOR DE PROTEÇÃO
ROBERTO HOLLANDA
DIRETOR DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO
CARLOS MORALES
CONSELHO EDITORIAL
ANTONIO AUGUSTO ARANTES
LAURO AUGUSTO DE PAIVA CAVALCANTI
MÁRCIO DE SOUZA
MARTA ROSSETTI BATISTA
MARIA CECÍLIA LONDRES DA FONSECA
MARIZA VELOSO

ORGANIZAÇÃO
MARTA ROSSETI BATISTA
COORDENAÇÃO EDITORIAL
ANA CARMEN AMORIM JARA CASCO
REVISÃO E PADRONIZAÇÃO
NEUMA CAVALCANTE
ÁLVARO MENDES
FOTOGRAFIA
ROMULO FIALDINI
PROJETO GRÁFICO
VICTOR BURTON
DIAGRAMAÇÃO
LÁPIS-LAZULI

ICONOGRAFIA A CARGO DA ORGANIZADORA E COLABDRADORES

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
SBN Quadra 2 Bloco F Edifício Central Brasília
70040-904 Brasília DF
Telefones: (61) 4146176 / 4146186 / 4146199
Fax: (61) 4146126 e 4146198
Homepage: http://www.iphan.gov.br
e-mail: webmaster@iphan.gov.br

MINISTÉRIO DA CULTURA Secretaria do Livro e da Leitura
GOVERNO FEDERAL



Di Cavalcanti. Brasilidade. A REALIDADE BRASILEIRA N.10, 1932, nanquim s/papel, 32,9 x 23,3. Col. MA-IEB/USP

Brasilidade

Marta Rossetti Batista

INTRODUÇÃO

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil da pasmaceira artística em que vivia. [...] Tinham de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito bem. Mas onde estava essa consciência nacional? [...]. Era preciso auscultar, descobrir, antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional. As pesquisas se multiplicam nesse sentido entre os modernistas brasileiros. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental caracteriza já claramente o trabalho desse grupo [...]. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos.

MÁRIO DE ANDRADE, 1924[1]

Os dez últimos anos da vida e das múltiplas atividades de Mário de Andrade estão entrelaçados à origem e à história inicial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Sua contribuição é bastante conhecida: foi o autor do anteprojeto de criação do órgão (1936), o primeiro assistente técnico da regional em São Paulo (1937-8). No Rio de Janeiro, conviveu com Rodrigo Melo Franco de Andrade, acompanhando as primeiras ações do Patrimônio (1938-1940); e, em São Paulo (1941-1945), novamente funcionário da regional do SPHAN, escreveu a monografia sohre o padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Desde o início de sua carreira, Mário de Andrade estudou o passado brasileiro – literatura, música, folclore, e também artes plásticas. Neste aspecto, deve-se lembrar que

seu primeiro ensaio de fôlego dizia respeito à "Arte religiosa no Brasil" (1919) e o último, à vida e obra de Jesuíno do Monte Carmelo, além de escritos fundamentais, como "O aleijadinho e sua posição nacional" (1928/1935).

Toda sua trajetória, trabalhando na "atualização da consciência nacional", dialogando com os intelectuais brasileiros e com sua época, abrindo caminho com obras como *PAULICÉIA DESVAIRADA* e *MACUNAÍMA*, experimentando e construindo "teorias de Brasil", evidencia o estudioso da cultura brasileira no passado e no presente.
A contribuição ao SPHAN – que inclui o famoso anteprojeto de criação do SPAN – espelha seu caminho, englobando a reflexão e a ação.

Assim, este número, dedicado a Mário e o Patrimônio, pretende contribuir para o conhecimento e discussão desse estudioso, atuando na política cultural embasada em seu pensamento crítico.

Mário vive um período completo de nossa história, o entreguerras, marcado por três etapas, com diferentes proposições de atuação, todas fundadas na necessidade de conhecer as características nacionais e que se diferenciam na forma de expressão e na extensão e finalidade que movem a procura das "raízes" da nacionalidade, sobretudo seu uso. Compreendem: a época da I Guerra Mundial, os anos 20 e a era Vargas.

Entre 1914 e 1919, os futuros modernistas eram jovens estudantes, ainda longe da adesão às vanguardas artísticas. A exposição Malfatti, de 1917/18, serviu de alerta, sinal de novos tempos, frente à qual a única reação possível – como o escritor deixa registrado em "O movimento modernista, 1942" – era a "adesão sentimental, uma intuição divinatória, um estado de poesia"[2]. Em São Paulo, viviam o clima exacerbado pela guerra, ouvindo concertos e conferências sobre "temas brasileiros" na Sociedade de Cultura Artística (onde falaram, entre outros, Amadeu Amaral, Afonso Arinos, Ricardo Severo), lendo a *Revista do Brasil* e Lobato, atentos à pregação nacionalista. Mário, professor e crítico de música, iniciava-se como escritor e jornalista. Desde seus estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, concluíra que "música não existe, o que existe é Arte"[3]. Católico praticante, então devoto Filho de Maria e irmão terceiro da Ordem do Carmo, unindo arte e religião, decide fazer uma conferência na Congregação Mariana sobre "A arte religiosa no Brasil".
E aqui aparecem com força o estudioso e seu diálogo com o meio cultural paulistano do momento, em especial, o leitor atento da conferência de Ricardo Severo.

Na conferência "Arte tradicional no Brasil. A casa e o templo" – considerada marco inicial do movimento neocolonial na arquitetura –, pronunciada em 1914 e publicada em 1916[4], Severo define de forma estrategicamente convincente o que constitui a tradição de um povo e o que seja a arte tradicional – a que exprime essa história, e que deve ser procurada nas "expansões da alma popular". Portanto, para se criar uma arquitetura nacional, tornava-se necessário conhecer os nossos "elementos tradicionais" – segundo ele, aquelas formas de construir vindas com os primeiros colonizadores, que aqui se

aclimataram, persistindo no tempo e evoluindo (telhados e heirais, rótulas etc). "A vulgaridade desta aplicação e sua antiguidade dão-lhe um caráter tradicional, para não dizer desde já nacional", afirmava. Argumentos semelhantes são utilizados posteriormente por Mário, nos estudos sobre o folclore, preocupado em examinar se as manifestações populares eram alargadas no espaço e aprofundadas no tempo.

Na época, a história da arte, ainda regida no Brasil pelos padrões acadêmicos, desprezava o Barroco e pouco se conhecia ou escrevia sobre nossa arquitetura colonial.
A conferência de Ricardo Severo, por exemplo, se baseara na arquitetura de São Paulo, Santos, Itanhaém e Sorocaba e na do Rio de Janeiro – esta examinada através das ilustrações de Debret e Chamberlain! Para realizar sua conferência, "A arte religiosa no Brasil", Mário de Andrade procurou documentar-se com reproduções e a escassa bibliografia em circulação – Manoel Querino, Diogo de Vasconcelos –, e vê a necessidade de conhecer *in loco* a arquitetura do passado. Assim, em junho de 1919, realizou sua primeira viagem a Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, Congonbas, São João del Rey), voltando pelo Rio de Janeiro. Com os elementos colhidos, elahora seu ensaio no segundo semestre do ano, publicando-o em quatro números da *Revista do Brasil*, no primeiro semestre de 1920 [5]. Nesse trabalho examina a arte colonial na Bahia, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, lamentando, no final, a arte religiosa da atualidade. Certas características permanentes do escritor já despontam: a visão da arte como essencial ao aperfeiçoamento do ser humano; a "literatura interessada", dialogando com sua época, procurando promover o desenvolvimento das manifestações culturais brasileiras.

Texto preciosista, precisando mostrar conhecimento e erudição, não sendo ainda modernista é, entretanto, surpreendente pois, com critérios em parte sobreviventes das "belas-artes" do século XIX, não vê aquela arquitetura anterior à chegada do *ensino artístico* no Brasil como *rústica* e *primitiva*. Apesar dos argumentos utilizados, já consegue ver a importância do Aleijadinho (mesmo em suas deformações), como escultor e arquiteto. Desde então afirmava: "O Aleijadinho é o único artista brasileiro que considero realmente genial". Mário de Andrade reviu a obra do artista na célebre viagem de 1924 e amadureceu suas reflexões no texto escrito em 1928, e cujo título original é esclarecedor da intenção do modernista: "O Aleijadinho e sua posição nacional" [6].

A viagem do escritor precede as de documentação promovidas pelos incentivadores do neocolonial. Na primeira metade dos anos 20, percebendo o pouco conhecimento disponível sobre a arquitetura colonial, Ricardo Severo financia a viagem dos artistas Rossi-Osir e Wasth Rodrigues (com os quais segue Pryzyrembel, arquiteto que expõe na Semana de 22) os quais passam meses em Minas Gerais. No Rio de Janeiro, José Mariano Filho – amigo de Ricardo Severo – também financia viagem de arquitetos à região mineira. Entre eles, encontrava-se Lúcio Costa que, como Mário de Andrade, até 1928 acreditou no movimento.

O neocolonial espalhou-se com mais vigor no Rio de Janeiro, tanto que foi presença destacada nas construções da Exposição do Centenário, em 1922. Centenário da Independência que, em São Paulo, provocou a apresentação dos *novos*, na Semana de Arte Moderna.

Após a guerra, a volta de jovens artistas e escritores que estagiavam na Europa e a retomada do comércio de livros e revistas importadas, a atualização com as vanguardas ocorre rápida a partir de 1920. Basta lembrar que, se no segundo semestre de 1919 Mário de Andrade redige "A arte religiosa no Brasil", no final de 1920 escreve os versos de *PAULICÉIA DESVAIRADA*, publicados em 1922.

O conhecimento das vanguardas européias – Futurismo, Expressionismo, Cubismo – mostra a necessidade de novas formas de expressão para os tempos atuais, o que significa romper com a formação tradicional e lançar-se à experimentação na montagem da obra nova. A construção de uma nova linguagem absorve os modernistas no início. Mas, o que expressar com a nova linguagem? Uma arte brasileira. A questão da pesquisa do nacional retorna com força, de forma e uso diferentes da etapa anterior. O que se torna patente sobretudo com a sempre citada "viagem da descoberta" a Minas Gerais, na Semana Santa de 1924, do grupo modernista, incluindo, entre outros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila, acompanhando o poeta franco-suíço Blaise Cendrars.

A arte moderna descoberta, a influência européia valorizando a expressão artística de outros povos – da Oceania, da África – e de outros tipos de manifestações artísticas, auxiliam na abertura do olhar modernista, que se detém com mais vagar nas diversas culturas que contribuíram para a formação brasileira (o europeu, o índio, o negro) e nas relações *erudito-popular*. Assim, na viagem a Minas, admiram as igrejas coloniais e o Aleijadinho – Blaise Cendrars quer escrever sobre ele e, na volta, trabalha com o grupo até num projeto de preservação do patrimônio, projetos sem prosseguimento –, mas sobretudo observam as pequenas cidades, sua arquitetura e colorido, os usos e costumes da população, com reflexos imediatos e importantes nas obras que realizam.
Na viagem ainda, conhecem os *novos* mineiros, com os quais Mário de Andrade iria se corresponder e com alguns dos quais conviveria no Ministério da Educação e Saúde e no SPHAN, nos anos 30/40.

Mário de Andrade, em sua poesia, aproveita lendas e ritmos musicais. Compõe *baladas brasileiras*, que logo reintitula *modas* e *toadas*. No amplo exercício para *abrasileirar-se*, aproxima sua linguagem da expressão oral e desenvolve uma *língua brasileira* toda sua, que provoca até os próprios companheiros. É preciso construir uma arte nacional, fixar as características do povo, que vê ainda fluidas. Atua em vários campos para divulgar a estética modernista, procurando a construção de uma cultura atual e enraizadamente brasileira. Exerce a crítica de música, literatura, artes plásticas. Escreve crônicas, poesia, romance. Corresponde-se com a intelectualidade de todo o país, com ela dialoga, aprende. Assume postura típica de vanguarda: abrindo caminho e influenciando. Esse papel, esboçado na conferência sobre



Tarsila. O MAMOEIRO, 1925, óleo s/tela, 65 x 70. Col. MA-IEB / USP

arte religiosa, confirma-se com *PAULICÉIA DESVAIRADA* – que temia publicar, mas o faz para servir de exemplo –, com *CLÃ DO JABUTI* – desenvolvimento de sua *tese de Brasil* – e em tantas outras atitudes.

O pesquisador está sempre presente. Lê a literatura, atual e do passado, de diferentes culturas; os historiadores e viajantes; os teóricos de várias áreas das ciências humanas. Reforça-se com exemplos. Entre outros, percebe que as épocas de ouro da literatura alemã coincidem com aquelas em que os escritores abeberaram-se nas tradições do país. Escreve aos amigos que se sente um precursor de Dante, aquele que prepara o aparecimento de um Dante brasileiro – ou considera-se um "subalterno Cherubini", como lembra aqui Guilherme Simões Gomes Jr. em seu artigo, ao considerar o papel estratégico do intelectual, fundamental no Modernismo, pelo "sentido da verdadeira reinstituição cultural, decisiva para a imagem que os brasileiros fizeram de si no século XX".

Há muito Mário de Andrade estudava obras relativas aos usos e costumes brasileiros. Em 1926, já conhecia "tudo que é lenda registrada e até não registradas muitas, do Brasil", escrevia a Augusto Meyer[7]. Havia chegado também aos livros do etnólogo Koch-Grünberg. Traduzira especialmente os capítulos referentes à música e às lendas indígenas – pois nestas encontrara o personagem e as façanhas para sua obra capital, *MACUNAÍMA*, cuja versão inicial data de dezembro deste ano. Em meados de 1927, com a obra em revisão, vai conhecer a região por onde passara Koch-Grünberg, percorrendo durante três meses a Amazônia. Na volta, inicia colaboração quase cotidiana no *Diário Nacional*, órgão recém-fundado do Partido Democrático. Aí publica, até 1932, mais de 1.000 textos, entre crônicas, crítica e comentários sobre literatura, música, artes plásticas, arquitetura e outras manifestações do presente e, às vezes, do passado. No jornal publica ainda crônicas da viagem "O turista aprendiz", reunidas em livro postumamente[8].

1928 – ano-chave para algumas das contribuições nesta *Revista* – marca o amadurecimento de vários projetos de Mário de Andrade e mostra a amplidão de seus interesses. Publica *MACUNAÍMA* e *ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA*. Percebendo a precariedade das coletas musicais dos que o precederam, passa à pesquisa de campo, procurando informantes e grafando músicas populares, 126 das quais transcreve no *ENSAIO*. Realiza conferências e textos sobre folclore, entre estes, estudo que envia ao Congresso Internacional de Arte Popular de Praga.

Também em 1928, entre muitos artigos sobre artistas modernistas, provocado pela proposta de Flávio de Carvalho para o novo Palácio do Governo e pela construção da primeira casa modernista de Warchavchik, o escritor volta à arquitetura em séries de artigos que prosseguem até 1930. Estes – unidos à contribuição de 1938, "O artista e o artesão" –, são rastreados e analisados aqui por Ricardo Christiano de Souza.

No mesmo ano, volta ao passado arquitetônico, escrevendo um texto fundamental: "O Aleijadinho e sua posição nacional", para número especial de *O Jornal*, Rio de Janeiro, dedicado a Minas Gerais, publicado em livro em 1935 e incluído pelo autor em suas *OBRAS COMPLETAS*[9]. Esse texto é a base do estudo de Júlio Katinsky que



Mário de Andrade na chácara do irmão de Yan de Almeida Prado, SP, 1928. Arq. MA-IEB / USP

observa a contribuição de Mário de Andrade para as artes plásticas.

No final de 1928, Mário vai ao Nordeste a fim de recolher o folclore musical da região, ainda com a intenção característica do projeto modernista dos anos 20: documentar material popular para servir de inspiração aos compositores eruditos. Entretanto, o material abundante colhido em três meses de trabalho iria entusiasmá-lo a ponto de transformar a finalidade de seu estudo.
As notas tomadas durante a viagem, que depois intitularia "etnográfica" – e incluídas em *O TURISTA APRENDIZ* [10] – registram os muitos interesses do escritor. Entre eles, bem presente, o exame da arte colonial da região – arquitetura, pintura, escultura – completando seu conhecimento pela análise *in loco* que não pudera fazer para a conferência sobre "A arte religiosa no Brasil". Entretanto, não escreve sobre essa arte, pois, ao voltar, concentra-se no material folclórico recolhido.

Transcreve as notações de campo e dedica-se a estudar profundamente o folclore, as teorias difundidas na época, as origens e influências, para explicar as características das manifestações populares – não mais para servir apenas aos compositores, como dissemos, mas pelo conhecimento em si. É através do folclore que procura ver o homem brasileiro, descobrir a *psicologia* do povo. Entre 1929 e 1934, dedica todo tempo livre a esta obra, que não conclui e se intitularia *NA PANCADA DO GANZÁ* [11] . Mário pesquisa a cultura dos índios (chamados por ele de "os brasis"), negros, povos ibéricos e outros, à procura do que influenciara as manifestações populares e permanacera, se "tradicionalizando", constituindo usos e costumes que caracterizavam o povo brasileiro – como já afirmara Ricardo Severo e como definem o folclore os teóricos europeus, com os quais Mário de Andrade dialoga e, várias vezes, discorda.

Aqui, duas autoras contribuem para o conhecimento das características desse interesse central do pequisador pelo folclore, sob diferentes ângulos. Flávia Toni analisa o método desenvolvido pelo escritor de registro e estudo do folclore musical e Elizabeth Travassos detém-se na formação intelectual e na contribuição de Mário de Andrade ao estudo do folclore no Brasil, incluindo seus esforços de institucionalização e necessidade de dar tratamento científico ao campo. Vania Gico, por sua vez, examina as relações entre o escritor e Câmara Cascudo, amigo que o acolhera em 1928 no Rio Grande do Norte, e também folclorista.

Os anos dedicados sobretudo ao estudo do folclore marcam a transição de Mário de Andrade entre o projeto modernista dos anos 20 e a atuação em política cultural da etapa seguinte.

A era Vargas, de radicalização política, assinala grandes transformações na história do Brasil e na sua cultura. Os modernistas – antes grupo auto-referente – também se transformam. Alguns passam à militancia de esquerda ou de direita, outros têm papel ativo na implantação das novas políticas culturais, entre eles, Mário de Andrade, então um respeitado intelectual. No início da revolução de 1930, o escritor já colaborava na reforma da Escola Nacional de Música – que fracassou. Nos anos seguintes, prosseguiu na pesquisa para *NA PANCADA DO*

GANZÁ e na atuação jornalística, atingido pelos acontecimentos políticos em São Paulo, os sucessivos interventores, a revolução de 32.

Amainadas as seqüelas da revolução, São Paulo desenvolveria intensa movimentação nos campos cultural e científico – enquanto na capital federal Gustavo Capanema iniciava sua longa gestão no Ministério da Educação e Saúde (1934-1945). Implanta-se nova visão do nacional: quer-se construir uma representação do novo Brasil, alicerçado num povo ativo, jovem e saudável – mas que conta com uma tradição, a ser preservada. Vários modernistas participam desse projeto – em especial, o grupo mineiro – e também os novos arquitetos cariocas. Mário de Andrade, polivalente, era consultado com freqüência por Capanema.

Em São Paulo, a renovação educacional e cultural inclui a criação de vários órgãos coletivos, entre os quais a Escola de Sociologia e Política (1933) – visando a formação de quadros administrativos qualificados – e a Universidade de São Paulo (1934) – para a formação de profissionais nas áreas científicas e humanas. Em nível municipal, o Departamento de Cultura.

Armando de Salles Oliveira, interventor e, depois da Constituinte, governador do estado de São Paulo, nomeia Fábio da Silva Prado para prefeito. Ambos apoiam e sustentam a fundação e funcionamento do Departamento de Cultura da Municipalidade. Nos cargos-chave e desenvolvendo sua conceituação cultural vão estar também os modernistas: Mário de Andrade,diretor e chefe da Divisão de Expansão Cultural; Sérgio Milliet, chefe da Divisão de Documentação Histórica e Social – área de pesquisa sobre o passado brasileiro e o presente do município –; Rubens Borba de Morais, chefe da Divisão de Bibliotecas. Mário contou com vários auxiliares dedicados, entre os quais, dois especialmente tornaram-se seus amigos e discípulos: Oneyda Alvarenga e Luís Saia.

Reunindo alguns organismos já existentes (o Teatro Municipal, a Biblioteca Pública), o Departamento de Cultura criou a Discoteca, as Bibliotecas Populares e Circulantes, alguns Parques Infantis e teve ampla atuação sobretudo em dois vetores: pesquisas científicas inovadoras e medidas para a "democratização da cultura". Em 1935,



Caipiras na beira do Mogi fotografados por Mário de Andrade, 1930. Arq. MA-IEB/USP.

ano da fundação, iniciavam-se os concursos previstos na regulamentação do Departamento. Para os estudiosos e artistas, concursos históricos, teatrais, musicais (os compositores deveriam se inspirar "nos caracteres, tendências e processos ritmo-melódicos da musica nacional brasileira") e para escritores – eutre eles, autores de livros para crianças e de livros de "vulgarização" sobre São Paulo ou sobre o Brasil, "de forma a bem servir às populações proletárias das Bibliotecas Populares e Circulantes". São criados os Corais Paulistano, Popular e Iufantil; realizam-se várias pesquisas sociais e econômicas sobre a cidade. A produção e as atividades do Departamento eram divulgadas na revista mensal que editava, a *Revista do Arquivo Municipal*.

Mário de Andrade foi nomeado a 31 de maio e tomou posse a cinco de junho de 1935. Trabalhando na definição do Departamento, desde o início do ano deixa de lado suas pesquisas para *NA PANCADA DO GANZÁ*. O que não significa que tenha abandonado os estudos em torno da cultura brasileira e mesmo sobre o folclore. Ao contrário, na atuação do Departamento, alarga sua visão para outras áreas de interesse.

Vários artigos desta *Revista* contribuem para o conhecimento e análise de acontecimentos do período. Os já citados, de Flávia Toni e de Elizabeth Travassos, evidenciam as transformações do intelectual na pesquisa do folclore. Fernando Fernandez da Silva nos dá parâmetros sobre o estado das medidas de preservação tomadas por organismos internacionais. Carlos Sandroni revela documentos colhidos na França, trazendo novos dados sobre o Curso de Etnografia e Folclore e a convivência de Mário de Andrade com o casal Dina (Dreyfus) e Claude Lévi-Strauss. Silvana Rubino trata da atuação do escritor na política cultural, em nível federal e na cidade de São Paulo: "A SEF e o SPAN fazem parte da mesma reflexão".

E as ações realizam-se concomitantemente. Meses depois de assumir o Departamento de Cultura, Mário redige o Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimôuio Artístico Nacional, enviando-o com ofício em papel timbrado ao Ministro Gustavo Capanema, datado do Departameuto de Cultura, 24 de março de 1936 (O texto, por sua importância, apesar de já reproduzido em livros, vem aqui transcrito). Está às vésperas de iniciar o Curso de Etnografia e Folclore e de realizar registros audiovisuais de manifestações folclóricas paulistas. Em maio, Rodrigo Melo Franco de Andrade é nomeado diretor do SPHAN e discute o texto de Mário com outros intelectuais, enviando ao escritor paulista sua versão, em julho de 1936 [12] – mas, como se sabe, o texto de fundação oficial do SPHAN, próximo ao de Rodrigo, só seria aprovado no Estado Novo, pelo Decreto-lei n.25.

Em 1936, promove o Curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss curso prático para formação de pesquisadores –, complementado por conferências de vários intelectuais. E, como conseqüência, no final do ano, funda a Sociedade de Etnografia e Folclore. Também dota a Discoteca com a aparelhagem mais moderna, para registro do folclore e das manifestações populares, filmando-as e documentando-as nos arredores de São Paulo. Ao mesmo tempo, redige o anteprojeto para a criação do Patrimônio.

Em abril de 1937, o diretor do Departamento de Cultura aceita o cargo de Assistente Técnico do SPHAN na regional de São Paulo e informa a Rodrigo que já começara a trabalhar. (No Rio de Janeiro, lançava-se a pedra fundamental do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, marco da arquitetura moderna e da emergência do grupo de arquitetos cariocas, também presentes no Patrimônio).
No mesmo mês, no Departamento, Mário enviava carta-circular a todos os cidadãos de destaque nas cidades paulistas, solicitando-lhes resposta ao questionário sobre danças populares e superstições existentes na região. Com os dados, a Sociedade de Etnografia e Folclore elabora os "mapas folclóricos" do estado, com os quais participa do Congresso Internacional de Folclore em Paris, em agosto de 1937 [13].

Mário e seus auxiliares – Luís Saia e Nuto Sant'Ana – iniciam viagens às zonas de colonização antiga de São Paulo (capital e entorno, região de Itu e litoral) para examinar o que havia a ser inventariado. Nestas excursões, e nas do Departamento, o escritor às vezes vai com amigos, como Paulo Duarte e o casal Lévi-Strauss. Em julho, no Departamento, realiza o Congresso da Língua Nacional Cantada e redige, para o primeiro número da *Revista do SPHAN*, "A capela de Santo Antônio" [14] – exemplo do tipo de levantamento que vinham realizando.
Enquanto em agosto organiza e assiste às filmagens realizadas pelo Departamento das festas de Pirapora – das quais resulta seu ensaio "O samba rural paulista" –, em setembro inicia a documentação fotográfica para o SPHAN, realizada por Germano Graeser (algumas dessas fotos vêm reproduzidas nesta edição).
Seu entusiasmo e capacidade de trabalho o levam do planejamento e estudos à execução, a ponto de identificar, no verso, as fotos de Graeser que envia para o Rio de Janeiro.

Pode-se seguir também, nas cartas de Mário para Rodrigo, as observações do escritor sobre a arquitetura que encontra e que considera pobre em relação à de Minas Gerais e Bahia, talvez de valor mais histórico que artístico. São igrejas urbanas – em São Paulo, Santos, Itu –, mas também a arquitetura bandeirista, sítios e capelas rurais, ou de antigos aldeamentos. E no interior das humildes capelas - como Voturuna, São Miguel – a presença de imagens e altares que atestam a adaptação às condições locais e a contribuição indígena. As descobertas de Mário e de Luís Saia entusiasmam o diretor do SPHAN. As soluções arquitetônicas surpreendem pelo despojamento e apuro de processos construtivos – princípios coincidentes com as intenções da arquitetura moderna que pretendiam implantar, como bem lembra aqui o arquiteto Alcides Rocha Miranda em seu depoimento.

Deve-se ainda notar, em relação ao Departamento de Cultura, suas ligações com o novo meio universitário de São Paulo. Nesse período, em que se definiam vários campos do saber, na área de ciencias sociais, o Departamento abrigou duas entidades científicas: a Sociedade de Sociologia (mais antiga) e a já citada Sociedade de Etnografia e Folclore. Funcionários, intelectuais da cidade e professores universitários pertenciam às vezes às duas sociedades – e o Departamento



Capela de Voturuna, SP. Vista geral. Foto de Germano Graeser. *Arq. MA-IEB/USP.*



Peças de madeira, da capela de Voturuna, SP. Foto de Germano Graeser. *Arq. MA-IEB/USP.*

funcionou como uma extensão, abrigando e recebendo a contribuição de professores e alunos nas pesquisas que desenvolvia.
Entre os docentes estrangeiros, os norte-americanos mais ligados às pesquisas sócio-econômicas, na área de Sérgio Milliet; e os franceses, mais relacionados às atividades de Mário de Andrade. Assim, aqui, o artigo de Fernanda Areas Peixoto detém-se na ligação do escritor com a USP recém-criada, observando-a seja pela atuação no Departamento de Cultura, seja pela influência da produção do estudioso sobre a primeira geração universitária.

Durante o Congresso da Língua Nacional Cantada, Mário de Andrade organizou a encenação da *NAU CATARINETA* pelas crianças dos Parques Infantis (com o Coral Infantil regido por Martin Braunwieser). O interesse do escritor pela criança está patente neste espetáculo, como também no concurso que estabelece no final de sua gestão e por sua conta, de desenhos infantis, aberto aos freqüentadores dos Parques e Bibliotecas Infantis, com os rigores de coleta característicos desta fase. Guardou todos os desenhos do concurso, assim como outros que vinha reunindo desde os anos 20.
Essa coleção, pouco conhecida, é examinada aqui na contribuição de Rejane Coutinho.

O interesse antigo de estudar o passado não fora acompanhado ao mesmo tempo pelas questões de preservação. E se é um colecionador compulsivo, nos anos 20 Mário de Andrade pouco se dedica ao tema museus – que amadurece em suas reflexões no decênio seguinte. Sua proposta de organização do Patrimônio estabelecia quatro grandes museus federais, correspondentes aos livros de tombo e englobando as oito categorias de arte que define. Desde então, deixa outras referências a museus, inclusive na linha de atuação do Departamento de Cultura, na preocupação com a "democratização da arte".
A partir de três textos principais do escritor, o artigo de Maria Cecília França Lourenço analisa os conceitos de Mário de Andrade a respeito de museus, pensados por ele de forma ampla, "à grande".

Findo seu trabalho no Departamento de Cultura, meses após o Estado Novo e como conseqüência das mudanças políticas em São Paulo, Mário de Andrade mudou-se para o Rio de Janeiro. No segundo semestre de 1938, tornou-se diretor e professor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde também lecionava, entre outros, Portinari – visto então pelo escritor paulista como exemplo maior de pintor brasileiro, pela técnica e inventividade postas na construção de um imaginário nacional adequado ao período. O Curso de Estética e História da Arte que ministra no Instituto, direcionado à formação do artista, evidencia seu pensamento nesta etapa sobre as artes plásticas e a arquitetura, o individual e o coletivo, as artes erudita e popular, as manifestações do *primitivo* e da criança – e a ética que todo artista deve desenvolver.
Extinta a Universidade, o escritor trabalhou no Instituto Nacional do Livro. Em todo o período carioca, também acompanhou, informalmente, os primeiros tempos e ações do Patrimônio, convivendo com o amigo Rodrigo e o grupo inicial – como nos recorda o depoimento de Alcides Rocha Miranda.

De volta a São Paulo, em abril de 1941, torna-se novamente funcionário do SPHAN.

Trabalha ao lado do amigo Luís Saia, que o substituíra em 1938 como assistente técnico da regional, e segue as atividades e os primeiros restauros. Como encargo principal, escreve monografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, que termina no final de 1944. Assim, como dissemos, coincidência ou não, o primeiro ensaio de fôlego de Mário de Andrade, de 1919, e a última obra do escritor referem-se ao patrimônio arquitetônico e artístico do período colonial.

Mesmo deprimido com a saída do Departamento e com os anos de guerra, Mário de Andrade continuou, através de sua poesia, dos estudos e crítica de literatura, música, artes plásticas, folclore, influenciando os acontecimentos culturais e artísticos brasileiros. O breve depoimento de Mário Barata relembra dois fatos marcantes desse período final: o célebre e sempre citado balanço sobre "O movimento modernista" [15], e o decisivo I Congresso Brasileiro de Escritores, no início de 1945, em São Paulo, com a presença simbólica de Mário de Andrade, já bastante doente.

A influência e contribuição de Mário de Andrade à cultura brasileira extrapolam seu tempo, sendo discutidas e atuais em vários aspectos. Nesse sentido, a *Revista* quis incluir algumas considerações em torno de seu legado. O já citado artigo de Guilherme Simões Gomes Jr. analisa a disputa pela berança do crítico literário por grupos da geração seguinte – e a mediação, ou reação, dos velhos críticos modernistas, Sérgio Milliet e Sérgio Buarque de Holanda.

Pensando em nosso senso comum, de que somos um país sem memória, deve-se lembrar que Mário de Andrade recorreu, leu e reelaborou ou ampliou os estudos dos intelectuais que o precederam. E seu legado, por sua vez, foi lembrado e é ainda discutido por vários meios e campos do saber.
Os romances foram levados para o cinema e o teatro. Algumas propostas para o Patrimônio, sem seguimento na época, voltaram à ordem do dia – como a questão do "patrimônio imaterial". No âmbito do folclore, sua contribuição de estudioso e sua colheita servem de parâmetro de época para a análise das transformações ocorridas depois. Nesse aspecto, uma leitura atual é incluída aqui, com a entrevista concedida pelo brincante Antônio Nóbrega que se inspira no poeta e serve-se de seus estudos sobre a cultura popular do Nordeste.

Numa época brasileira em que as bibliotecas eram poucas e mal atualizadas, os museus não abrigavam os *novos*, Mário de Andrade, estudioso compulsivo, tornou-se também um colecionador compulsivo. Considerando a arte essencial à elevação do ser bumano, era um esteta também em seu cotidiano, do bem vestir, do bem viver.
O colecionar incluía o prazer da posse, a fruição constante dos objetos e obras de arte, e o documentar-se e ao seu tempo – para seu estudo pessoal e para a posteridade.
Ao falecer, já eram reconhecidas tanto a importância do intelectual, quanto a preciosidade de seu acervo. Assim, este acervo foi preservado, graças à ação de amigos e seguidores e à determinação da família do escritor. Adquirido pela Universidade de São Paulo nos idos de 1967, encontra-se

no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sendo tombado pelo IPHAN em 1985.

A trajetória do colecionador reflete sua atuação e a transformação ou alargamento de seus interesses e descobertas. A Biblioteca, de 17 mil volumes, muitos anotados, inclui artes, literatura, música, história, psicologia, as ciências sociais em geral, os teóricos dos campos que pesquisou – sem esquecer os livros raros e os livros de arte, pois admirava também o livro-objeto e a arte gráfica. A Coleção de objetos e obras de arte permite acompanhar o esteta e o crítico influente sobre seus contemporâneos ou, entre outras, sua paixão pelos "santos católicos", a pesquisa folclórica e o olhar crescente sobre a cultura material das manifestações populares.

O Arquivo pessoal, extenso e rico, completa a imagem de uma época – e a do próprio escritor. A organização do estudioso e a sobrevivência de fichários e anotações, manuscritos, catálogos, recortes, discos, fotografias, têm possibilitado a pesquisa atual sobre o período e sobre Mário de Andrade, que deixou vários trabalhos inconclusos ou – como assinala Rejane Coutinho – "em estado de pesquisa". A destacar, ainda, a preservação da imensa correspondência que manteve com a intelectualidade da época, aberta há poucos anos (por vontade expressa do escritor), que atesta a ampla rede de relações desenvolvida por ele [16].

Além da utilização da documentação útil aos vários textos, esta revista divulga também aspectos do colecionador, seja no estudo sobre séries pouco conhecidas – caso do desenho infantil –, seja através da maioria das ilustrações, pertencentes ao Acervo Mário de Andrade.

Na organização deste número, contei com a colaboração fundamental do Instituto de Estudos Brasileiros, através do apoio de seu diretor, Murillo Marx.

Muitos foram os que colaboraram na discussão do tema, no auxílio à escolha dos participantes, de modo muito constante: Sérgio Micelli, Flávia Toni, Neuma Cavalcante, José Saia, Maria Cecília França Lourenço. Outros estudiosos consultados, que não puderam participar, também deram sugestões. Nesse processo, conheci ainda novos pesquisadores, enriquecendo meu conhecimento e atualização sobre campos de estudo que não são os meus. E, finalmente, devo destacar de forma particular aqueles que compõem esta *Revista*, com suas análises e seus depoimentos.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

Sou grata também ao "trabalho interno" e constante na confecção desta edição: Sérgio Souza Lima, que me convidou; Ana Carmen Jara, editora da *Revista*; Neuma Cavalcante, revisora e minha companheira nesse trabalho; Rômulo Fialdini, pela dedicação na fotografia; Maria Inês Bento e funcionários do IEB, em especial dos acervos (Maria Izilda, Fernanda, Maria Helena e Maria Cecília, do Arquivo; Maria Itália, Flora e demais servidores da Biblioteca; Ana Paula, Bianca e Dorivaldo, da Coleção de Artes Visuais); Marcos Antonio de Moraes; e as instituições que também contribuíram com o material iconográfico deste número: IPHAN, Centro Cultural São Paulo e CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Notas

1 ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade. *Revista do Brasil*, n. 105, São Paulo, set/1924. Repr. In *BRASIL: 10. TEMPO MODERNISTA - 1917/29. DOCUMENTAÇÃO.* (org). BATISTA, M. R.; LOPEZ, T.P. A. e LIMA, Y. S. São Paulo: IEB/USP, 1972, p. 223-4.

2 ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. O movimento modernista. In: *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo: Martins, 1978.

3 ANDRADE, Mário de; ALVARENGA *Oneyda* . *CARTAS*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

4 SEVERO, Ricardo. Arte tradicional no Brasil. A casa e o templo. In: *SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA: CONFERÊNCIAS, 1914-15*. São Paulo: Levi, 1916.

5 ANDRADE, Mário de. *A ARTE RELIGIOSA NO BRASIL Crônicas publicadas na "Revista do Brasil" em 1920*. São Paulo: Experimento & Giordano, 1993. Estabelecimento do texto crítico por Claudéte Kronbauer.

6 ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: *ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL*. São Paulo: Martins, 1965, p. 13-46.

7 Carta a Augusto Meyer, SP, 20.8.1928. *In: MÁRIO DE ANDRADE ESCREVE CARTAS A ALCEU, MEYER E OUTROS*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968. Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes, p. 49-57.

8 ANDRADE, Mário de. *O TURISTA APRENDIZ*. São Paulo: Duas Cidades/Secr. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1983. (org.) Telê P. Ancona Lopez.

9 Ver nota 6.

10 Ver nota 8.

11 Parte dela seria publicada posteriormente por Oneyda Alvarenga.

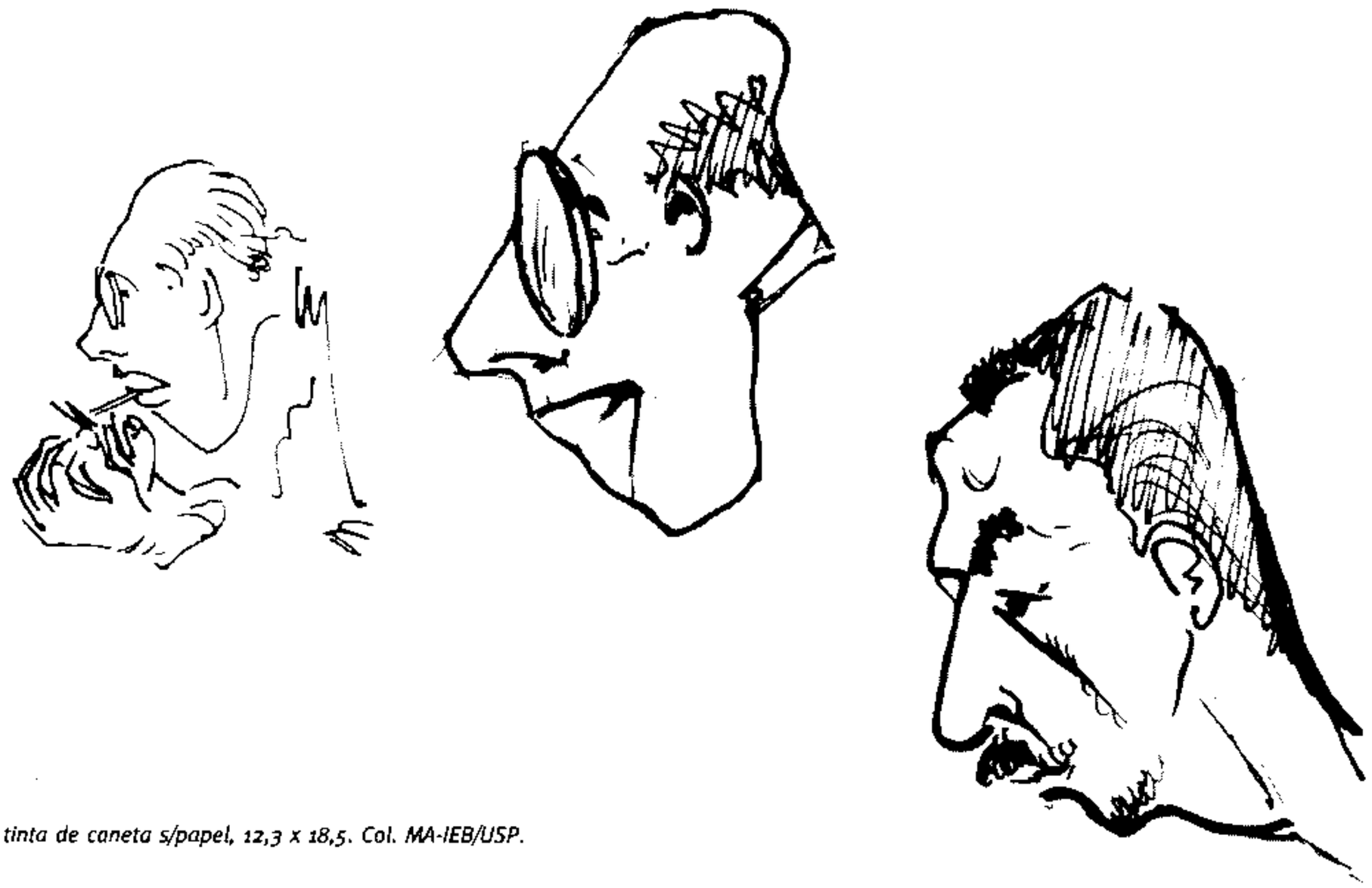
12 ANDRADE, Mário de. *CARTAS DE TRABALHO. Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Publicações do SPHAN, n. 33. Brasília: MEC/SPHAN/PróMemória, 1981. Intr. de notas de Lélia Coelho Frota.

13 Prefeitura do Município de São Paulo. *ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA*. São Paulo: Depto. de Cultura, 1938.

14 ANDRADE, Mário de. A capela de Sto. Antonio. *REVISTA DO SPHAN*, n. 1, Rio de Janeiro, p. 19-27, 1937.

15 Ver nota 2.

16 Essa correspondência, agora catalogada, vem sendo editada em conjunto pela Edusp e pelo IEB, sob coordenação de Telê Ancona Lopez. O primeiro volume, organizado e comentado por Marcos Antonio de Moraes trata da correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira (São Paulo: Edusp, 2000).



Caricaturas de Luís Saia, tinta de caneta s/papel, 12,3 x 18,5. Col. MA-IEB/USP.


26 de MARÇO
15 de ABRIL

Ricardo Christiano de Souza

MÁRIO, CRÍTICO DA ATUALIDADE ARQUITETÔNICA

Os três decênios compreendidos entre 1914 e 1945, período no qual Mário de Andrade realiza sua obra como escritor e homem de estudos, correspondem aos anos da grande revolução arquitetônica brasileira, das primeiras investidas do nacionalismo estilístico ao amadurecimento de uma orientação original em bases funcionais, passando pelas polêmicas apaixonadas da etapa propriamente modernista.

Mário participa do debate arquitetônico do Brasil através de comentários e ensaios críticos, a maioria de curta extensão, publicados com freqüência irregular na imprensa periódica, menos escassos apenas durante a época de confronto das correntes conservadoras e renovadoras. A participação quantitativamente modesta não significa entretanto uma contribuição inexpressiva ao debate, já que traz para ele uma soma considerável de questões relevantes, ao mesmo tempo que permite avaliar o grau de intimidade dos meios intelectuais do país com os problemas de arquitetura.

Nos exercícios de crônica e crítica a que Mário se dedica, mesclam-se o comentário do cotidiano à análise atilada, e a divagação sem compromisso à interpretação arguta. Seus escritos de arquitetura parecem buscar a cumplicidade de opinião do leitor, abstêm-se de ditar rumos e oferecer respostas prontas aos complexos problemas que somente os arquitetos poderiam deslindar. Nem por isso se furtam a explorar os meandros de uma argumentação dificultosa, acompanhados sempre de exemplos admiráveis, que cumprem o papel de esclarecer os pontos de vista freqüentados pelo autor.

Mário de Andrade pertence à geração que lutou contra o transoceanismo e a rotina cosmopolita, e tentou conduzir os elementos de peculiaridade nacional, revelados pelos remanescentes do período colonial, à construção da modernidade. Com a recuperação progressiva do prestígio europeu



À ESQUERDA:
Exposição da casa modernista de Warchavchik, 1930. Fotograma do jornal cinematográfico produzido pela "Rossi Filmes". In: Geraldo Ferraz. WARCHAVCHIK. São Paulo; Museu de Arte de São Paulo, 1965.

ACIMA:
Idem, vendo-se Mário de Andrade entre os visitantes.

na década de 1920, os trabalhos de Mário continuam visitando a velha arquitetura do Brasil, mas também conhecem o esforço de síntese entre a realidade brasileira e os movimentos mundiais de renovação. Alternam-se os ensaios do "intérprete do passado arquitetônico brasileiro" com os do "crítico da atualidade arquitetônica brasileira".

Se alguns trabalhos do primeiro grupo são realmente extraordinários, passíveis de se incluírem entre os melhores que Mário jamais elaborou, pouco até hoje se falou do segundo grupo, mais numeroso, e que nos propomos a analisar nestas páginas.

Antes, todavia, de adentrarmos nossos comentários, façamos a título de introdução um rápido apanhado da trajetória de Mário de Andrade como crítico da atualidade arquitetônica brasileira.

A primeira manifestação digna de nota, na qual a arquitetura ocupa posição central em suas reflexões, consta de uma série de quatro estudos sobre as artes religiosas no país, publicados em 1920 na *Revista do Brasil*[1] . Os tempos recentes são examinados nos parágrafos finais da série, onde Mário, seguindo Ricardo Severo, condena a falta de respeito e o esquecimento da nossa própria tradição, que estão a exigir uma nova arquitetura, inspirada na etapa nacional. As reconstruções de hoje se fazem em estilos estranhos, abandonado o Barroco, que pode todavia ser aproveitado em acordo com as necessidades presentes.

Para Mário, a cidade real guarda grande distância da cidade ideal. Na condição de correspondente de São Paulo na *Ilustração Brasileira,* escreve nos anos seguintes crônicas nas quais a capital paulista aparece como cidade de belezas "recônditas", mas agressiva e difícil de entender. Afastados os floreios literários que ainda paramentam os escritos do autor, aí descobrimos a importância da paisagem urbana como instigadora e definidora de suas emoções.

Numa dessas crônicas do início dos anos 20, Mário comenta a retirada dos andaimes do Banco Francês e Italiano, em construção na rua Quinze de Novembro[2] . Ele considera o edifício "imponentíssimo", mas condena o estrangeirismo da obra, já menos como cronista da cidade do que como crítico de arquitetura. Ao final, diz sonhar que São Paulo dará um dia um estilo arquitetônico ao Brasil, apesar dos empecilhos culturais intransponíveis trazidos pela imigração.

Será então aos poucos, em meio ao debate entre o nacional e o europeu, no gradativo arrefecimento de um nacionalismo cheio de emoção, que nascerá e se afirmará o ponto de vista que acata sem maiores desconfianças as soluções elaboradas no estrangeiro. Na segunda metade da década de 1920, sem abandonar completamente a tese da constituição intramuros de uma nova arquitetura brasileira, os intelectuais e artistas familiarizados com as últimas vogas trazidas da Europa vão aos poucos se inclinando para a orientação modernista, que desponta como alternativa aos esforços de reforma estilística de fundo tradicional.

Mário de Andrade não faz exceção a este movimento de migração teórica do nacionalismo para o modernismo arquitetônico. No ritmo mesmo em que a arquitetura moderna ganha importância e se torna objeto de polêmicas, o leitor de primeira hora do *L'Esprit Nouveau* se envolve

na defesa da renovação em bases funcionais através de artigos e estudos esparsos, a maioria publicada nas páginas do matutino paulistano *Diário Nacional*. Quando manifesta as novas idéias, não mais associando a renovação arquitetônica brasileira a um estilo de algum modo calcado no período colonial, passa a enfatizar o equilíbrio das massas construídas no lugar de enfatizar os revestimentos nobilitantes do edifício.

Com o correr dos anos, uma tal concepção é assimilada integralmente por Mário, que deixa de dirigir sua crítica para o embelezamento da edificação, e passa a valorizar a plástica volumétrica, que serve como norma de interpretação da *arquitetura de qualquer época*.

Ao mesmo tempo, porém, que caminha para a aceitação das teses modernistas, Mário de Andrade, acompanhando a tendência da orientação renovadora da arquitetura no mundo todo, perde um pouco a perspectiva da cidade e concentra o interesse sobre o edifício isolado, que aparece como objeto privilegiado de preocupação.

Mário começa a demonstrar simpatias pela arquitetura modernista numa crônica de novembro de 1927, antes ainda de Warchavchik inaugurar a casa da rua Santa Cruz[3]. A adesão menos velada à renovação em bases funcionais irá entretanto aflorar no começo de 1928, em duas séries consecutivas de ensaios, "Arquitetura brasileira" e "Arquitetura moderna", a primeira comentando as novas propostas para a Faculdade de Medicina e para o Hospital das Clínicas de São Paulo, e a segunda examinando o projeto de Flávio de Carvalho no concurso para o novo palácio presidencial paulista[4].

Não deixa de ser também relevante o exame do projeto para a sede do Instituto de Biologia, aparecido em março desse ano[5].

Mas em 1928 a alternativa renovadora em bases nacionais não está inteiramente descartada nos meios de vanguarda, onde a solução funcional trazida da Europa é vista seguidamente com reservas por seu aspecto bizarro e sua difícil adaptabilidade ao país. A melhor contribuição de Mário ao debate em torno de uma arquitetura em bases nacionais data de agosto, numa série de quatro ensaios curtos sob o título "Arquitetura colonial"[6].

Um ano inteiro transcorre entre a publicação destes pequenos ensaios e a primeira estada de Le Corbusier no país, episódio que estimula o retorno de Mário de Andrade às questões de arquitetura. A visita do arquiteto franco-suíço e o *COROLLAIRE BRÉSILIEN* que dela se origina rendem dois artigos de Mário e assinalam um momento decisivo dos debates, na medida em que mostram definitivamente à vanguarda intelectual brasileira o equívoco, diante dos avanços concretos da produção industrial do edifício, em perseverar na procura de um estilo inspirado no passado nacional[7].

Em março de 1930, com a abertura da exposição modernista da rua Itápolis, encontramos outra contribuição importante de Mário para a renovação arquitetônica do Brasil, que irá gerar uma série de desentendimentos entre os homens de vanguarda e estimular, a médio prazo, a polarização da discussão entre adeptos do passadismo e adeptos do modernismo[8].

A revolução de fins de 1930 desloca contudo o debate intelectual de São Paulo para a capital federal. Os comentários de Mário não

comparecem agora para discutir ou interpretar a nova arquitetura, mas para defender a administração reformista de Lúcio Costa na Escola de Belas-Artes[9].

Na segunda metade do decênio de 1930, a renovação arquitetônica em bases funcionais já não desperta no Brasil as controvérsias dos anos 20, seja pela presença crescente da modernidade na vida cotidiana, seja pelo relaxamento do modelo renovador, cada vez menos submisso às orientações modernistas ortodoxas do imediato pós-guerra. Nesta época Mário alude ao problema da atualidade arquitetônica no trabalho "O artista e o artesão", introdução ao seu Curso de Filosofia e História da Arte, ministrado no Rio[10].

Nos escritos posteriores a 1938, há principalmente reminiscências do período mais aceso do debate arquitetônico no país. Em 1943, um artigo para *O Estado de S. Paulo* sobre o livro *BRAZIL BUILDS* reafirma antigas posições e comenta o que se tornou então evidente: o movimento moderno brasileiro, que teve a capital paulista como palco inicial, encontrou em Lúcio Costa e no grupo do Rio a única escola de arquitetura propriamente dita do país[11].

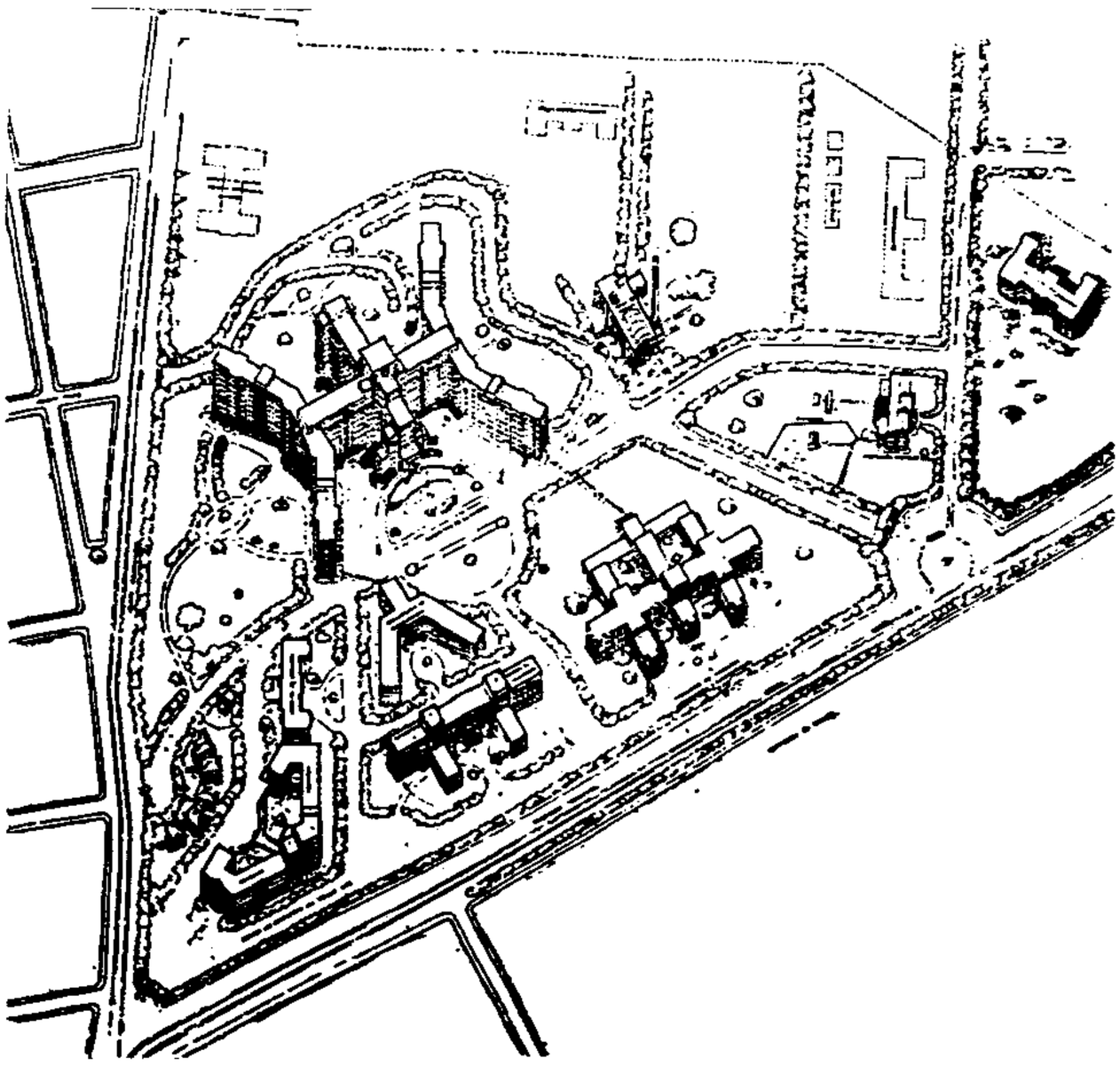
Feitas estas considerações introdutórias acerca do percurso de Mário de Andrade como cronista e crítico da atualidade arquitetônica brasileira, passemos então, conforme propusemos, à análise sucinta de sua contribuição para o debate renovador da arquitetura, fixando-nos porém nos escritos posteriores a 1927, data das primeiras demonstrações de simpatia do autor para com a difusão das teses modernistas no Brasil.

Atenhamo-nos primeiramente, de forma menos inconseqüente e ligeira, às três séries de 1928 que vimos de citar, "Arquitetura brasileira", "Arquitetura moderna" e "Arquitetura colonial", onde a crítica das novas experiências se mescla ao propósito de interpretar a modernidade arquitetônica.

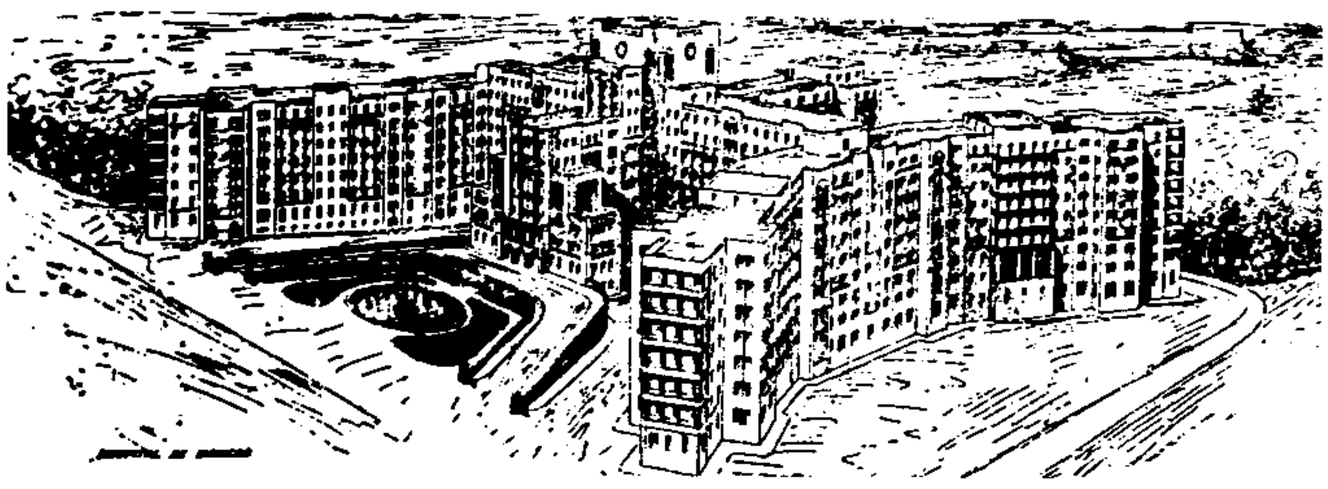
Na série "Arquitetura brasileira", Mário lembra inicialmente que o Brasil não possui monumento arquitetônico de real valor, a não ser umas raras casas coloniais e obras simples de empreiteiros. O Palácio das Indústrias, por exemplo, é má arquitetura, é poesia péssima, é um monstro cheio de invenção – é o "condoreiro berro de tijolo que acabrunhou para sempre o parque D. Pedro"[12]. Na verdadeira arquitetura, que se trata discutivelmente de arte, dedução e lógica são mais importantes do que invenção. Seria mesmo possível dizer que não existe invenção em arquitetura. Mário sugere a mudança definitiva deste nome para "engenharia".

O Hospital das Clínicas e a Faculdade de Medicina são por isso excelentes, constituem exemplos de lógica e dedução: os autores compulsaram as necessidades funcionais dos edifícios, determinaram os aposentos a elas correspondentes e depois procederam ao agrupamento desses aposentos, dando origem à proposta, sem maiores devaneios pessoais. Em engenharia moderna não se cogita da estética da fachada. O Hospital não tem enfeites, apresenta distribuição harmoniosa e variada de massas, sugere efeitos surpreendentes de luz e sombra, não precisa de outros embelezamentos artificiosos.
A Escola é também excelente, apesar da preocupação gótica pueril, compensada pela nobreza da linha de conjunto.

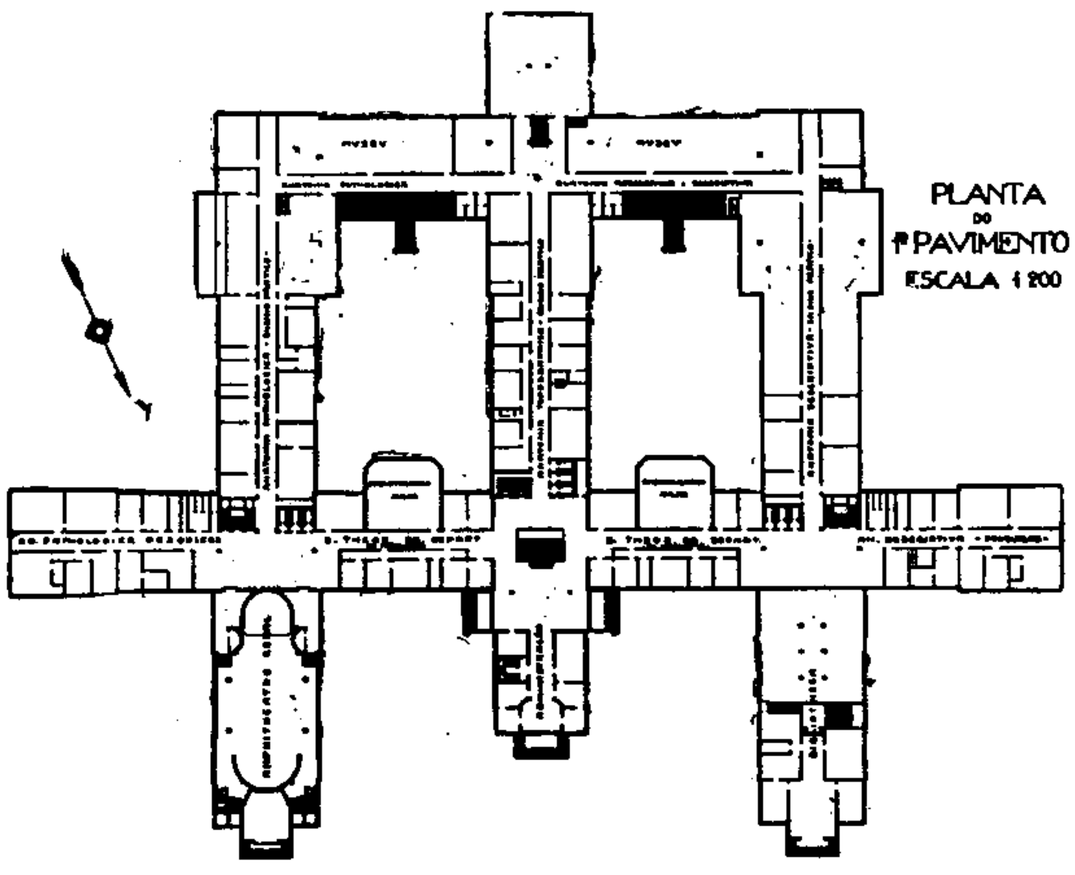
Nesta série "Arquitetura brasileira", o método dedutivo desponta como alternativa



Centro Médico Paulista e Hospital das Clínicas. Projetos de Ernesto de Souza Campos e associados, 1927. Desenhos publicados junto cam reportagem de O Estado de S. Paulo *(25 e 26 jan. 1928) e que deram motivo para as duas críticas de Mário de Andrade "Arquitetura brasileira".*







Idem, bloco dos laboratórios, com acrescentamentos em estilo Tudor.

para o problema da cópia e da fantasia. Tendo por referência a orientação moderna, que recomenda a exclusão de todo elemento funcionalmente inútil das edificações, Mário invoca para o arquiteto uma racionalidade severa como norma de trabalho. Chega a um limite ao escrever que a arquitetura é discutivelmente uma arte e ao sugerir que a palavra caia no esquecimento.

Já na segunda série, tratando do concurso de projetos para o novo Palácio do Governo, o discurso é modificado: Mário reforça preliminarmente seu desinteresse pelos estilos convencionais, encontrados nos trabalhos dos diversos candidatos. Constata uma abundância de arrebiques decorativos inúteis e sem graça, indicando grave falta de *invenção,* de poder criador, e portanto de arte e de artistas. Somente no projeto de Flávio de Carvalho encontra pesquisa, procura. Propõe-se a criticá-lo, condenando inicialmente a disposição dos volumes, excessivamente analítica e simplista, e depois o primarismo do projeto, teórico e prolixo, mais propaganda de tendência do que qualquer outra coisa.

No concernente à disposição dos volumes, Mário diz ter havido, da parte de Flávio, algo como uma preguiça de criar, que redundou numa simetria banal e rija. É na engenharia que ele detecta fraqueza de invenção: Flávio não se ateve às necessidades lógicas, não equacionou direito as funções; escravizou-se à simetria e ficou dando tratos à bola para achar uma serventia aos vários aposentos, muitos deles aposentos principais. Assim Mário explica as incontáveis salas destinadas a armazenar material bélico, que pretenderam responder a um programa derivado da planta inflexível.

Ao comentar o primarismo da proposta, Mário recorda que os teóricos modernos e os próprios modernistas, ainda que pondo em primeiro lugar a engenharia, nunca negaram a existência de uma arquitetura estética. Cita Le Corbusier, para quem os problemas de arquitetura se encontram acima e além dos problemas de construção: "Engenharia é para sustentar, arquitetura para comover", escreveu o mestre. Ora, o projeto é analítico por demais, ao vê-lo tem-se a impressão de uma aglomeração de construções distintas, faltando um pouco da *verdade de destino,* cuja norma prática foi fixada por Viollet-le-Duc e cujo princípio estético Hegel determinou com "escureza germânica"[13] .

Certo de que após sua crítica severa não será acusado de partidarismo, Mário afirma em seguida as qualidades do projeto, lógico, claro, nobre, monumental, sem peso, sem "arrebique rastaqüera". É tradicional, porque resgata a simplicidade de nossa tradição arquitetônica; é psicologicamente tradicional, porque possui qualidades de obra audaciosa numa terra audaz; é internacional, porque seu uso se expande na Europa e no mundo, não sendo aceito hoje somente por modernistas fanáticos. O palácio de Flávio realizado valeria por um "soco profético" no atraso brasileiro[14] .

Na terceira e última série a que fizemos menção, sob o título geral "Arquitetura colonial", Mário aponta a arquitetura como o único segmento artístico a ter alcançado dimensão verdadeiramente internacional. A arquitetura moderna coincide com o universalismo para o qual tende a sociedade humana, e por isso "é a mais socialmente avançada e a mais satisfatoriamente humana de todas as artes"[15] . Brasileiros, mexicanos e argentinos seriam uns atrasadões, estariam

fazendo papel anti-social se persistissem à cata de um estilo separatista.

Todavia, o próprio Mário nos adverte de que o problema "talvez seja mais complicado". Ao longo da série de estudos deverá demonstrar a real *precariedade* e a eventual *transitoriedade* da arquitetura moderna que, conjugadas com a possível *autenticidade* de uma arquitetura nacional, autorizaria a defesa da pesquisa neocolonial no país.

Inicialmente Mário vai considerar que as fábricas e os arranha-céus se atualizaram mundo afora em função da engenharia, e não devem servir de parâmetro para a avaliação da arquitetura. Já nas outras categorias de edifícios vemos a nova orientação aparecer apenas como tendência, como obra de escola para mostrar as idéias dos autores, não como exemplo de beleza e de arte. A arquitetura moderna ainda não se generalizou, faltam edifícios de grande porte, não estando descartada a possibilidade de uma estagnação, ou de um retrocesso mesmo, como aconteceu com o *art nouveau*. Mário torce pela arquitetura moderna, mas julga lícita a pesquisa de tendências distintas.

No passo seguinte, Mário não comenta a hipótese da exaustão da arquitetura moderna, mas a eventualidade de sua metamorfose intrínseca. Considera inicialmente o internacionalismo e o anonimato autoral das construções modernistas, as quais estariam, por assim dizer, a cavaleiro das nações e dos arquitetos. Mário acha "bem comovente" o "aspecto social do anonimato da casa modernista", porém convenceu-se de que a falta de fisionomias étnicas ou individuais provém da "infantilidade descaracterística" da arquitetura moderna[16] . Se, como é provável, esta vier amanhã a se desmerecer em variantes nacionais e individuais, é lícito então que exercitemos os elementos da constância arquitetônica brasileira.

As últimas reflexões da série tratam da atualidade psicossocial brasileira. Nota Mário que, do século XIX para cá, certos países e certas cidades dão o ponto para a atualidade mundial. No Brasil, a atualidade representativa do momento histórico universal nos foi trazida da Europa e dos Estados Unidos, desempenhando papel benéfico no debate local, levando o artista, especialmente depois de 1922, a se espelhar na entidade nacional. Resultou disso que o país adquiriu o direito de sua própria atualidade, e já não nos interessam as modas européias. Seria justa, portanto, a pesquisa arquitetônica neocolonial, uma vez que os arquitetos agem de acordo com nossa atualidade específica.

Levando agora em conta o dito nas três séries, vemos que, não obstante a preocupação notável de coerência que preside os escritos de Mário de Andrade, há neles certas reformulações rápidas de ponto de vista, a que se soma o expediente, por vezes forçado, de conciliar as novas idéias com as anteriores, cujos resultados são pouco esclarecedores.

Em "Arquitetura brasileira", a dedução dos espaços é apresentada como método de trabalho do novo arquiteto. É principalmente a dedução e a lógica que se devem contrapor à fantasia estilística. Mas logo a seguir, em "Arquitetura moderna", Mário percebe a importância fundamental da inventividade para os novos arquitetos, e contrapõe à arquitetura copista uma arquitetura de invenção, não mais de dedução. Flávio, que ousa propor a arquitetura moderna, é um "espírito inventivo"[17] .

Ora, numa tal retomada da arquitetura como arte, vamos encontrar o empenho no sentido de sustentar as principais concepções referidas na série anterior. Criatividade, inventividade, arte, constituem predicados a serem exigidos do novo *engenheiro*.
Os esforços no sentido de manter vivas a engenharia e a arte não se resolvem, por certo, sem alguma desordem teórica. Falta um estatuto claro para o método do arquiteto, e assim dedução e invenção como que se intrometem no âmbito uma da outra, nem sempre com bons resultados, para interceptar as conclusões unilaterais.

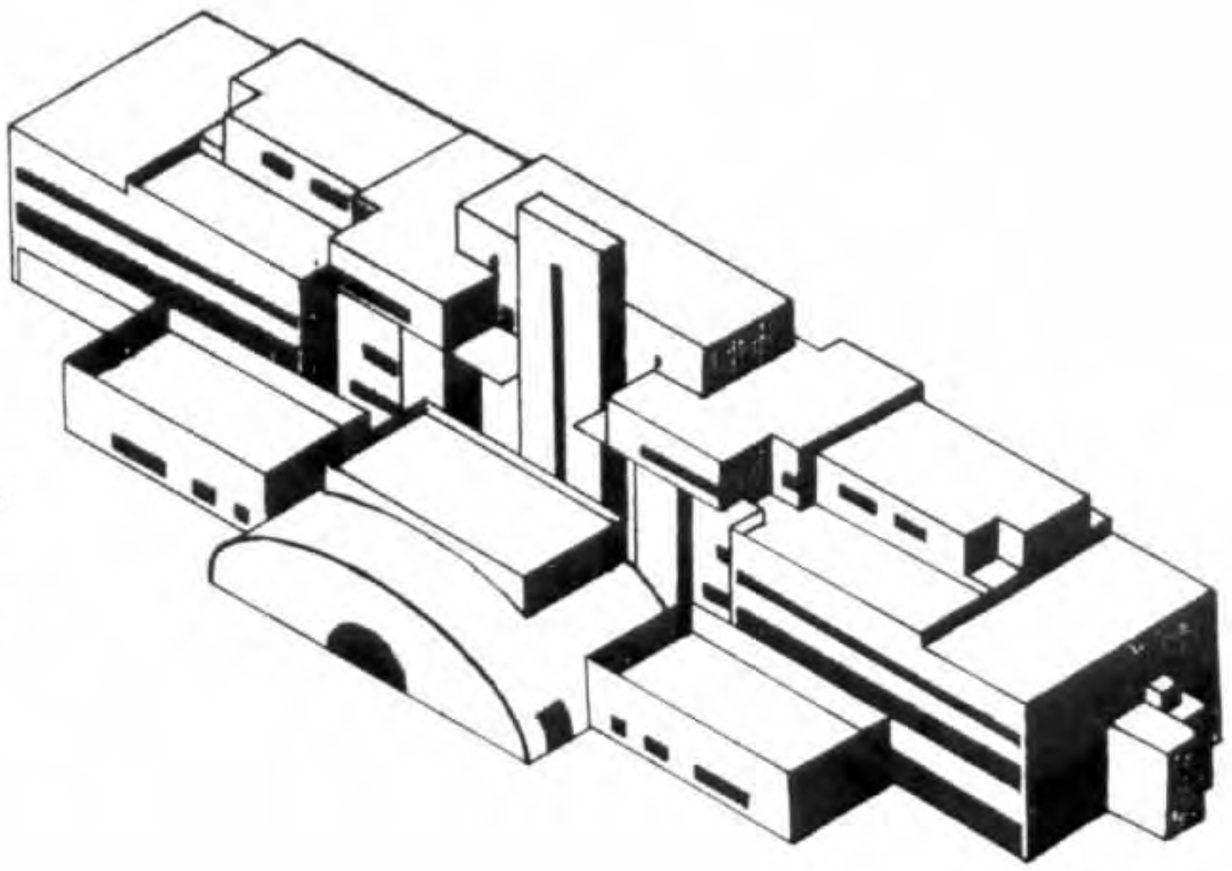
Nas críticas ao projeto do Palácio do Governo, são exemplares as substituições de última hora dos termos "dedução" e "invenção". Mário desaprova a escravização à simetria, a preguiça de deduzir uma a unia as funções do prédio na sua variedade prolixa. Mas, forçado pela idéia de que a arquitetura está para além da máquina, temendo se tornar muito rígido, diz que ao palácio de Flávio faltou *invenção*. Depois critica os volumes fragmentados, visualmente desagradáveis, que "inquietam a sensação estética em vez de a acalmar"[18] . Mas, forçado pela idéia de que a arquitetura se encontra aquém dos artifícios estilísticos, temendo se tornar muito concessivo, diz que ao palácio de Flávio faltou "verdade de destino", isto é, careceu exibir sua adequação aos propósitos funcionais para os quais foi pensado, e assim escondeu o que nele havia de *dedução*.

Enfim o *hall* semicilíndrico de acesso central, sem justificação objetiva imediata, cria uma oportunidade extraordinária de elogio à criatividade do autor. Nesse momento entretanto Mário recua, argumenta ser a forma sem necessidade lógica e "semostradeira". Após enfatizar a importância da invenção, condena o único segmento verdadeiramente inventivo do Palácio.

O temor de Mário em mesclar a arte e a arquitetura moderna como ele as conhece, mesmo que nunca enunciado em seus escritos, fica evidente na série "Arquitetura colonial". Nesta ocasião faz questão de delimitar, com nitidez, os diferentes âmbitos: fábricas e arranha-céus não se têm destacado como monumentos artísticos, observa, mas como edifícios de utilidade prática, coisa interessada, que sai fora do domínio das belas-artes; de maneira geral, a arquitetura moderna nascente tem trabalhado até agora o útil, o razoável, o bom, e no entanto as belas-artes "estão além, ou aquém se quiserem", do razoável, do útil, do bom[19] . Isto é, a arquitetura moderna, ao menos até hoje, não adentrou de fato o terreno da arte.

Por volta de 1928, o problema que Mário se põe é precisamente esse: "ou a arte individual, ou a arquitetura moderna". Não deseja ver a primeira desfigurando a segunda, mas discorda dos estetas que redúzem o problema do edifício modernista a uma questão de engenharia. Mário não admite que a arquitetura se possa resumir ao trabalho do engenheiro: a engenharia dá elementos para a arquitetura, mas não se confunde com ela. Uma é ciência, outra é arte, uma é dedução, experiência, lei; a outra é invenção, é expressão, pode ter normas mas não possui lei intrínseca.

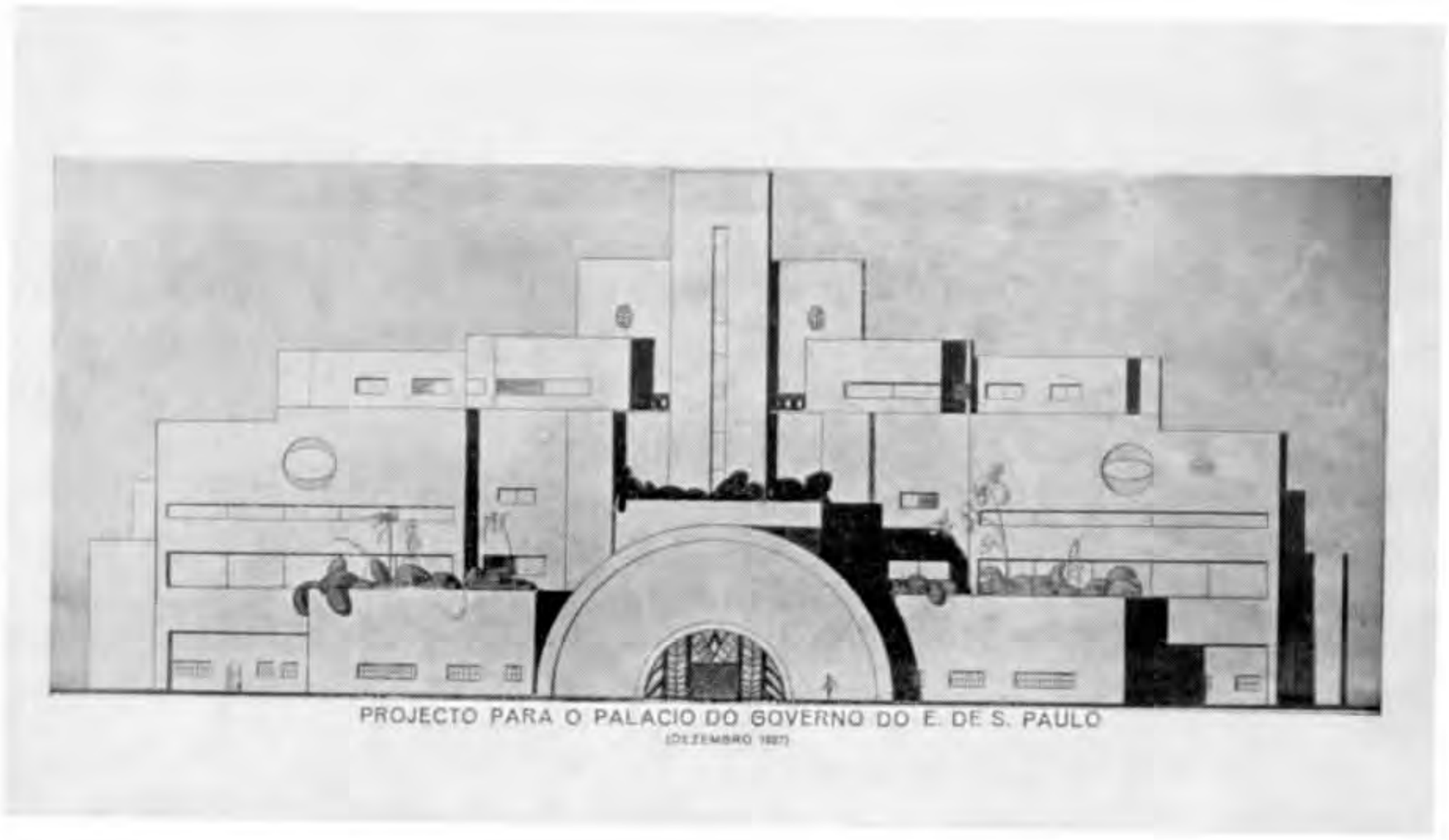
A dificuldade de Mário está sobretudo em definir uma arte coletiva que incorpore a invenção, porém não incorpore o individualismo autoral. Ao dizer que as belas-artes estão além *ou aquém* do razoável, do útil e



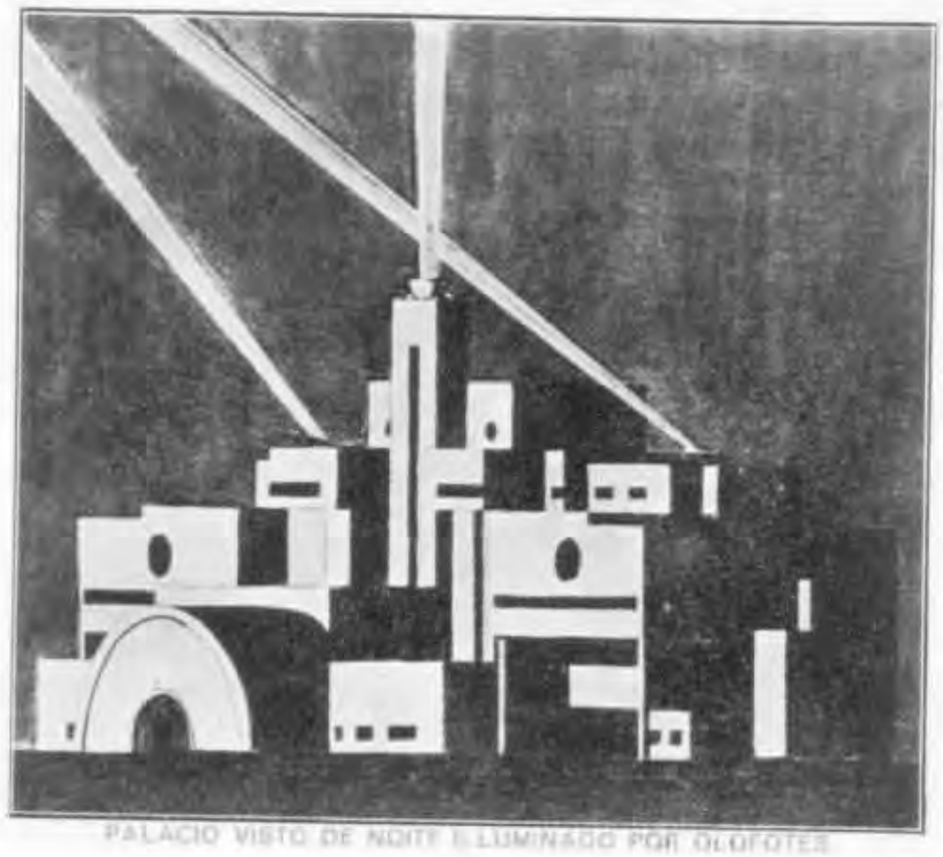
Vista de Aeroplano
funcção de uma escala de 1:200

Palacio Presidencial do E. de S. Paulo

Mostrando a profundidade no espaço livre dos terraços para colocar a borda dos jardins



PROJECTO PARA O PALACIO DO GOVERNO DO E. DE S. PAULO
(DEZEMBRO 1927)



PALACIO VISTO DE NOITE E LUMINADO POR HOLOFOTES

ACIMA:
Projeto de Flávio de Carvalho para o novo Palácio do Governo do estado de São Paulo, 1927.Perspectiva isométrica, na qual se percebe a prolixidade de volumes registrada por Mário de Andrade. In: Rui Moreira Leite. O ARQUITETO FLÁVIO DE CARVALHO. 17º Bienal de São Paulo, 1983.

NO MEIO:
Idem. Fachada. In: Folheto de propaganda do escritório Flávio de Carvalho. Col. MA-IEB/USP.

AO LADO:
Idem. Visão noturna, iluminado por holofotes. In: Folheto de propaganda do escritório Flávio de Carvalho. Col. MA-IEB / USP.

do bom, demonstra que ainda o persegue a dúvida entre as belas-artes desinteressadas e a arquitetura funcional no seu estado atual de desenvolvimento.

Mas Mário não joga a ênfase de suas preocupações apenas sobre a invenção e a dedução, convertendo as complexas questões excitadas pelo debate arquitetônico num problema de método. Em certo trecho da mesma série "Arquitetura colonial", afirma que o movimento moderno tem produzido obras de combate, obras teóricas, obras impessoais, e conseqüentemente anônimas. Todavia está convencido da efemeridade do internacionalismo e do anonimato, para o que oferece exemplos admiráveis de casos análogos, de outras épocas, retirados da história da pintura cubista, da arquitetura gótica e da arquitetura renascentista.

Assim a arquitetura moderna madura de amanhã parece negar as conquistas da arquitetura moderna nascente de hoje, do mesmo modo que o método inventivo parecia, na série anterior, negar os progressos trazidos à arquitetura pelo método dedutivo. Ainda que não cogitando no retorno do hibridismo fantasioso que domina o cenário atual, a expectativa de Mário é de uma arquitetura que descai para o pior individualismo.

Suas palavras, ainda em "Arquitetura colonial", não deixam ao leitor qualquer dúvida acerca da imagem que faz da arte pessoal: se a arquitetura modernista se normalizar, diz, "ela virá fatalmente a se distinguir em frações étnicas e a se *depreciar* em função do indivíduo"[20]. Partindo do pressuposto de que o individualismo adultera a arte, como recomendar a invenção na elaboração arquitetônica modernista, sem instigar uma arte pessoal e jactanciosa? O fato de Mário entender a invenção como método, por excelência, das belas-artes desinteressadas, do lado oposto da arquitetura modernista, explica porque dificilmente aquela chega a uma relação pacífica com a nova arquitetura nos comentários em torno do Palácio do Governo de São Paulo.

Ora, quando Mário, em "Arquitetura brasileira", falava da inexistência da invenção na verdadeira arquitetura, associava o fato com a necessidade de sujeição da arte a leis objetivas, das quais o engenheiro não pode fugir. Não há dúvidas de que a arquitetura se torna coletiva, impessoal e anônima em face da determinação universal do método dedutivo, seus resultados independendo das vontades individuais dos distintos arquitetos. Isto nos permite associar, de uma vez por todas, dedutivismo a anonimato, e recompor o arco do pensamento de Mário ao longo do ano de 1928: antes dizendo que a boa arquitetura está para além da expressão individual, em seguida procurando um modo de empurrar a expressão individual para dentro da arquitetura sem degradá-la, e por fim aceitando o triunfo histórico da arquitetura pessoal.

A princípio, um Mário radical pregou a dedução pura, a exclusão de toda e qualquer inventividade. Mas logo se corrigiu e, convencido da importância da invenção de que falam os mestres modernistas, defendeu-a como método da arquitetura moderna, cauteloso com os pontos de vista que ameaçam as conquistas da cultura arquitetônica. Em seguida, mudando o foco, percebeu que a arquitetura de amanhã, a arquitetura

"normalizada" do futuro, não se deve confundir com a arquitetura modernista um tanto panfletária de hoje.

Mário de Andrade, é preciso que se diga, não chegou nessa época a uma concepção menos instável acerca da renovação arquitetônica e das belas-artes. Enredado na incompatibilidade entre a arquitetura anônima e a busca individual da beleza, em certas ocasiões tendeu mais para a defesa da primeira, em outras tendeu mais para a defesa da segunda. Às vezes a conquista de uma arquitetura universal e anônima avulta como façanha notável, em contraste com a tradição das belas-artes ostentosas; às vezes a busca eterna da beleza é que avulta como objetivo máximo, em contraste com a arquitetura moderna balbuciante.

Esta oscilação desobrigou Mário, ao longo de todo o ano de 1928, de maiores malabarismos teóricos além daqueles que vimos estampados nas tentativas de atrelar o método inventivo à arquitetura moderna. E, principalmente, concorreu para distanciá-lo do pessimismo, pois quem teme as conseqüências da inventividade pessoal mas prognostica seu triunfo histórico, não pode, de fato, alimentar grandes esperanças em matéria de renovação. Testemunhando o surgimento, na época privilegiada em que viveu, de uma arquitetura de inspiração coletiva, internacional, anônima, foi, antes de tudo, um *torcedor* das novas orientações, como declarou em "Arquitetura colonial".

Já é hora no entanto de deixarmos as três séries de 1928 e passarmos ao ensaio crítico isolado de 1930, "Exposição duma casa modernista (Considerações)", motivado pela mostra da rua Itápolis.

Neste trabalho Mário volta de pronto à questão do anonimato autoral ao dizer que a libertação do individualismo criador distingue a arquitetura das demais artes, estabelecendo forte oposição entre a verdadeira arquitetura de todos os tempos e as belas-artes desinteressadas. Se a arquitetura escapa, em geral, do individualismo criador, as belas-artes incorporam o autor às obras "como parte primeira e absolutamente fundamental, e até valorizadora delas"[21] .

Todavia, pondera Mário, quando a arquitetura falseia seus princípios e invade o terreno das belas-artes, logo despontam os nomes dos artistas: colunata *de Bernini,* ópera *de Garnier,* torre *Eiffel.*

Na visão de Mário, a arquitetura escapa do individualismo não só porque o desenho do edifício tem de se submeter às exigências utilitárias objetivas, mas também por causa de sua dívida para com o determinismo histórico, maior do que a de outras manifestações artísticas.

No caso da nova arquitetura brasileira, por exemplo, Gregori Warchavchik se tornou figura conhecida em vista de ter assomado como pioneiro do movimento de renovação. Entretanto, que mais três engenheiros passem a construir casas como as suas, "e o nome de Warchavchik desaparecerá das dele. [...] Pro mundo e pra nossa sensação, as casas de Warchavchik serão apenas casas... de ninguém: arquitetura"[22] .

Mário observa que, com facilidade, se acusam de plágio os engenheiros que adotam as orientações estilísticas convencionais, mas não aqueles que fazem casas à maneira de Warchavchik. Isto estaria provando que presenciamos em nossa época a formação de um estilo original de arquitetura.

Vai, então, analisar com maior detalhe o problema da falsificação e da legitimidade *nas belas-artes*. Imagina-se possuidor de uma casa modernista, na qual coloca uma cadeira Luís XV, e pondera que se trata essencialmente de uma obra de arte aproveitada, no passado, como objeto utilitário. Mas a cadeira que põe é legítima, nunca falsa, pois o medíocre verdadeiro é preferível ao admirável falso.

Mário continua: a arquitetura modernista, estilo verdadeiro atual, não desmente porém, nem destrói, nenhum dos estilos verdadeiros antigos, por mais incompatíveis que sejam entre si. Mas uma casa de Warchavchik "berra" ao lado dos bangalôs e "chacrinhas neocoloniais" – berra com orgulho por ser legítima.

O artigo se encerra com uma tomada de posição firme do autor acerca da natureza peculiar da arquitetura: do mesmo modo que o teatro, cuja função não é copiar mas *transportar*, o destino da arquitetura *não é ser bonita,* mas agasalhar eficientemente corpo e alma. As almas florentinas foram bem agasalhadas na Renascença, as gregas, as chinesas a seu tempo, as mamelucas e emboabas em Ouro Preto. Nós também temos que agasalhar nossas almas nas casas atuais, isto é, nas casas modernistas.

Bem mais que as séries de 1928, vemos que este trabalho, escrito para aplaudir a residência de Warchavchik e a arquitetura funcional, explora o problema arquitetônico como um todo, não se fixando numa ou noutra orientação particular. A Mário agora importa principalmente a arquitetura em comparação com as artes restantes, ou melhor, aquilo que chama, em ocasiões diversas e com termos que variam um pouco, a boa, a legítima, a *verdadeira* arquitetura de todos os tempos, aquela que não falseia seus princípios nem invade o terreno das belas-artes desinteressadas. O artigo afirma o caráter anônimo da verdadeira arquitetura e discute a questão da legitimidade e da falsidade nas artes em geral.

Vivendo uma época de ecletismo, de hibridismo estilístico, de fantasia decorativa, Mário não perde de vista a idéia de adulteração arquitetônica pela cópia. Ele vai buscar, no debate artístico, as noções de autenticidade e falsificação e as transfere ao debate arquitetônico, analisando arquitetura verdadeira e falsa com a mesma lógica com que analisa obras de arte legítimas e espúrias.

Para Mário, arquitetura verdadeira é aquela que rechaça o *traslado acrítico* dos estilos consagrados para as construções novas. Da mesma maneira que entre pintores, escritores e músicos, é condenável entre arquitetos a cópia a título de inspiração, a imitação das velhas orientações ou a repetição dos velhos estilos. A verdadeira arquitetura de Mário seria principalmente uma arquitetura autêntica, uma arquitetura legítima, pensada em vista das exigências técnicas e sociais objetivas; uma arquitetura que desconhece tanto a falsificação estilística, como a imposição da figura do artista por uma vontade gratuita de expressão pessoal.

A "arquitetura verdadeira" constitui um pano de fundo ideal que referencia toda a crítica de Mário de Andrade ao problema arquitetônico. Porém, uma tal designação não desponta nos ensaios de Mário cercada de preocupações de rigor formal, mas indicando, sem grande compromisso com a severidade lingüística, a arquitetura boa, a



Convite e Catálogo para a Exposição da casa modernista. Arq. Anita Malfatti-IEB/USP.

arquitetura de fato, ou a arquitetura que vale o nome. Aparece com maior freqüência em 1928, nos dois ensaios "Arquitetura brasileira", e em 1930, no "Exposição duma casa modernista".

Ora, neste último, "Exposição duma Casa Modernista", lemos que uma das características fundamentais da arquitetura verdadeira é o *anonimato*. Já quando a arquitetura falseia seus princípios, confunde-se com as belas-artes desinteressadas, obras sem utilidade prática, conhecidas e valorizadas pelo nome dos autores que a elas se prende. Inversamente, a edificação historicamente consagrada, associada imediatamente ao nome do autor, não difere muito de uma peça exposta à visitação num museu, e constitui, por certo, exemplo de falsificação arquitetônica.

Assim a torre Eiffel, cuja autoria é de todos conhecida e cujo desenho inusitado tem algo de exibição gratuita, Mário se obriga a pô-la no campo antagônico ao da nova arquitetura,

não obstante as experiências dos engenheiros de França estejam sabidamente em sua pré-história. A torre é demonstração das possibilidades da engenharia no século XIX, e não respeita obviamente as leis de composição do edifício artístico reclamadas pela Academia de Paris. No momento de justificar o enquadramento junto às belas-artes, resta a Mário exercitar um pequeno malabarismo teórico, semelhante aos que encontramos nas críticas ao Palácio do Governo, qual seja, apelar para a *inutilidade* do monumento, afirmando que os usos que se fizeram da torre "não são dela e outros dispositivos arquitetônicos preencheriam melhor"[23].

Mas, graças ao movimento moderno, o século XX estaria recuperando o anonimato autoral e reencontrando a verdadeira arquitetura. Vimos que Mário pressente o esquecimento rápido do nome dos responsáveis pelas casas modernas, o que seguramente não acontecerá, segundo ele, com o nome dos autores das casas neogóticas, bangalôs e "chacrinhas neocoloniais". As primeiras são exemplos de arquitetura legítima, as outras são falsificações baratas.

Tínhamos notado acima o aparecimento, em Mário, de certas reformulações muito rápidas de ponto de vista, a que se soma o expediente, em determinadas ocasiões mesmo forçado, de conciliar as novas asserções com as anteriores. Entre as três séries atrás examinadas e o artigo "Exposição duma casa modernista", em que pesem os quase dois anos que os separam, as mudanças de rumo observadas não deixam de ser novamente expressivas, especialmente se lembrarmos que, em 1928, o autor previa a reabilitação histórica do individualismo autoral.

De fato, em 1930 a tendência para o anonimato não volta mais ameaçada de reversão por uma metamorfose interna da arquitetura no rumo do indivíduo: Mário antes vaticinou a exaustão da arquitetura anônima, agora se abstém de fazer previsões sobre seu futuro. É verdade que não podemos descartar, num primeiro contato com o problema, a hipótese de que se referisse antes a uma normalização arquitetônica de longo prazo, e neste momento queira tratar apenas do ciclo próximo de infantilidade modernista – o que conciliaria, para o leitor, os pontos de vista de 1928 e 1930.

Contudo, em "Exposição duma casa modernista" Mário se declara convicto de que, graças à arquitetura funcional, nossa época estaria logrando configurar um estilo original e próprio da atualidade. O que significa isto, senão agendar a maturidade da arquitetura moderna para os dias de hoje? Não há dúvida de que o anonimato, recuperado pela arquitetura moderna, veio para ficar, e Mário se permitiu uma alteração de prognóstico: pelas declarações anteriores, o momento presente da nova arquitetura, marcado pelo internacionalismo e pelo anonimato, definia uma etapa infantil e descaracterística, cuja superação traria a regressão para o indivíduo; neste ensaio, o século XX já traçou os contornos definitivos da arquitetura moderna, ela está historicamente constituída, e não vai, felizmente, caminhar na direção indesejável.

Na justificação da alternativa que pretende ver realizada, Mário de Andrade acaba veiculando conceitos inacessíveis à refutação, estribados numa visão peculiar do desenvolvimento histórico. Em "Arquitetura colonial", não estava descartada a hipótese de a

arquitetura modernista sucumbir aos desafios que contra ela levantava o jogo de forças entre conservadorismo e renovação, a que Mário assistia na condição de espectador impotente. Mas agora, mesmo que o modernismo arquitetônico decepcione seus torcedores e desapareça como o *art nouveau,* a arquitetura anônima, da qual o primeiro é exemplo privilegiado, vence por "contar com os favores da história".

Podemos então, à luz dos comentários desenvolvidos até aqui, concluir que a arquitetura modernista surge na crítica de Mário de Andrade como manifestação de arte coletiva, a cavaleiro de toda expressão individual; é instada a dialogar com as formas individuais de expressão, mesmo soh risco de se degradar; rende-se à condição de etapa infantil e descaracterística de um ciclo arquitetônico de expressão individual; recupera, por fim, a condição de arquitetura adulta e anônima, capaz de manter distância da busca individualista e gratuita da beleza, sobrepujando as belas-artes desinteressadas.

O artigo "Exposição duma casa modernista" não se classifica infelizmente entre os escritos mais convincentes de Mário de Andrade. A reconsideração das hipóteses em torno do destino da arquitetura moderna merece porém atenção, especialmente dos que examinam, como nós, o conjunto de suas reflexões. Estamos diante de um resgate do otimismo em face das possibilidades regeneradoras da arquitetura anônima.

Ora, uma fração respeitável dos artistas e pensadores da vanguarda modernista brasileira recebe o artigo com reservas. Os exaltados vão aos jornais denunciar o que lhes parece, não sem alguma razão, confuso e implausível. Incomoda sobremaneira o prognóstico do anonimato autoral como tendência, da qual a arquitetura não escaparia.

Mário feriu suscetibilidades, trouxe involuntariamente para os jornais os "defensores de Warchavchik", que não admitem críticos de arte profetizando seu esquecimento. Mencionaremos a seguir três nomes, na ordem em que despontam na grande imprensa de São Paulo, entre os dias oito e 15 de abril de 1930: Flávio de Carvalho, Oswaldo Costa e Oswald de Andrade.

Flávio de Carvalho publica um comentário breve a propósito da casa de Warchavchik no qual, sem aludir ao artigo de Mário, faz contudo observações que sugerem estar caminhando em direção muito diferente da seguida pelo crítico de arte do *Diário Nacional.*[24] Leva o problema da invenção ao grau máximo, reclama a busca incessante de formas inusitadas, prestigia uma arquitetura emotiva, romântica, marcada pela criação de novos ideais. Diversamente do habitual, Flávio conclui o artigo prognosticando a perpetuidade da burguesia e, de maneira indireta, de suas formas de organização social.

Oswaldo Costa já visa diretamente o trabalho de Mário, ainda que não cite nomes, num artigo pretensamente erudito para o *Correio Paulistano*[25] . Em meio a outras divagações acerca da casa da rua Itápolis e da arquitetura residencial, aborda o problema da dupla expressão da morada moderna. A casa do Pacaembu, por exemplo, não é propriamente bela por ser funcional: ela é *ao mesmo tempo* funcional e bela, não havendo razão para riscá-la do catálogo das belas-artes. De modo geral a arquitetura, que é também

coisa plástica, ao contrário do que pensam "alguns críticos", deve incluir-se naturalmente entre as belas-artes. Costa entende que a beleza independe da utilidade, e dessa maneira a personalidade do arquiteto nunca desaparecerá na massa da construção moderna. Assegura que Warchavchik "sorri a essa crítica fácil com a afirmação de sua personalidade exuberante".

Por fim, o artigo de Oswald de Andrade para o *Diário da Noite* constitui uma das melhores caracterizações do estado de espírito modernista, uma das mais argutas descrições do século XX e, sem dúvida, um dos grandes momentos do chefe de fila antropofágico[26] . Mas a violência desusada com que se joga contra o amigo da véspera nos parágrafos iniciais deslustra o artigo inteiro e mostra que o ensaio sofrível de Mário serviu fundamentalmente como pretexto para Oswald atacar o companheiro de contestação modernista. De fato, por trás da investida, existe algo que ultrapassa o debate arquitetônico e cultural, que é a relação conflituosa entre Mário e Oswald, exacerbada a partir de meados de 1929 e reavivada cada vez que o primeiro evita aproximar-se do segundo. Estamos aqui em abril de 1930, num momento particularmente tenso do diálogo entre os dois Andrades.

Mário é denominado, desde o título, "o pior crítico do mundo". Os modos de arrostar a cultura artística que incorporam as belas-artes desinteressadas são tachados de medievais e abestalhados, "recobrindo como defesa as sublimações que Freud não estudara". Depois de Freud e da Antropofagia, pontifica Oswald, "nada mais é desinteressado". Oswald se pergunta por que teria Mário posto em sua casa imaginária uma cadeira Luís XV, e "psicanalisa" o gesto com uma pergunta fulminante: seria uma *chaise percée?* A indagação, de um só golpe, resume com extraordinária precisão o impasse dramático da teoria acadêmica da beleza ante os argumentos da nova ciência da alma, ao mesmo tempo que se presta a um ataque pessoal carregado de ofensa e grosseria.

No que tange mais diretamente à casa modernista de Warchavchik, Oswald argumenta que ela não se perderá nunca, pois o valor técnico do arquiteto nada tem a ver com sua personalidade artística. Por isso, os nomes dos bons arquitetos modernos serão sempre lembrados: é uma questão apenas de "grau de sabença".

Nestes exemplos constatamos que se fazem a Mário duas críticas um pouco diferentes, que correspondem a duas interpretações distintas da arquitetura. A primeira não se importa de incluir a arquitetura no universo das belas-artes, desatendendo ao princípio da subordinação do belo ao útil para elogiar a personalidade de Warchavchik, ao passo que a segunda já quer derrubar a barreira entre belas-artes desinteressadas e artes utilitárias, para analisar a arquitetura dentro de um quadro no qual as categorias artísticas assumiram novo formato e a idéia clássica de contemplação entrou em crise.

Para ambas vale o registo da continuidade do individualismo, da arte pessoal, das diferenças entre os bons e os maus arquitetos, independentemente da orientação que possam defender. A definição problemática ou antiquada da arquitetura chamou menos a atenção dos críticos do que o impedimento de observar o arquiteto como artista

individualmente livre, de caracterizar a obra de Warchavchik como trabalho de invenção. Nada mais controverso do que pregar o anonimato numa idade do homem que o próprio Mário de Andrade reconhecerá marcada pela concepção da primordialidade do indivíduo.

Entretanto, a tese de Mário não se deve compreender à luz unicamente de um ensaio isolado, sem a consideração do que foi discutido nas três séries de 1928, e que será retomado, anos depois, na aula inaugural do Curso de Filosofia e História da Arte. Através deste, é possível entrever a conduta desejável ao arquiteto, prensado entre as forças históricas que deverão impor a arquitetura anônima e as forças reativas da sociedade que obstaculizam toda ação regeneradora.

Sob o título "O artista e o artesão", a introdução ao Curso constitui reflexão em torno da *feitura* da obra[27]. Nela Mário busca os procedimentos técnicos que fundamentam a obra de arte genuína; define as três partes, ou etapas, ou ainda regiões da técnica que, em princípio, o artista precisa controlar para o conseguimento da obra de arte: artesanato, ou domínio do material com que realiza a obra; virtuosidade, ou domínio da técnica tradicional; e solução pessoal, ou domínio de uma técnica individual.
A categoria da solução pessoal é apontada primeiramente como imprescindível à obtenção da obra de arte, mas alguns argumentos são levantados a favor e contra tal imprescindibilidade.

Mário não vai propriamente descrever as condições em que seria necessária e as condições em que não seria necessária a solução pessoal na elaboração de uma obra de arte genuína, mas vai citar exemplos históricos nos quais a cultura artística exigiu e nos quais dispensou a solução pessoal: o caso da arte egípcia como um todo e o caso da arquitetura ao longo do tempo, adstritas respectivamente a exigências de utilidade religiosa e funcional, permitem argumentar contra a exigência de uma técnica pessoal; já a arte ocidental, do Renascimento ao século XX, fala a favor de tal necessidade. Mário se utiliza da expressão "espírito do tempo" para caracterizar os influxos que presidem a época moderna, na qual vinga o conceito da obra de arte como criação individual.

A história recente estaria testemunhando o crescimento paulatino "da beleza como elemento intrínseco da arte e do individualismo como elemento intrínseco do artista".

Das considerações de Mário, não seria errado concluir o seguinte: a arquitetura dominante do começo do século XX, na qual a preocupação estilística, a originalidade gratuita e a fantasia se fazem acompanhar do mais desatinado individualismo artístico, estaria demonstrando que o espírito do tempo venceu as tendências históricas de objetivação e universalidade. A arquitetura moderna seria entretanto prova de que renascem as forças que buscam arrancá-la do universo do indivíduo, através de uma guinada para o coletivo, que coincide com a preocupação social e internacionalizante dos dias de hoje.

Ora, as considerações em torno da solução pessoal, que ocupam a maior parte da introdução ao Curso, não se encerram na mera exposição dos exemplos que falam a favor ou contra sua necessidade, mas avançam até uma *crítica* dessa necessidade e a condenação da postura dominante nos meios artísticos. Mário entende que o artista

contemporâneo, dominado habitualmente pela afirmação de si, não desenvolve uma real *atitude estética*, nem nas sociedades democráticas, nem nas totalitárias, e no entanto ela é indispensável à consecução da verdadeira arte.

Ao reivindicar uma nova atitude estética e condenar o *ego* inflacionado do artista, o Curso está pedindo a revalorização do artesanato, isto é, de uma região particular da técnica, caracterizada pela consideração e pela obediência às características do material trabalhado. Entre os grandes mestres, diz Mário, notamos vontade estética, respeito à obra, humildade, que hoje não mais existem.

Em que pese ao modelo proposto por Mário não contemplar perfeitamente o caso da arquitetura, pode-se também falar para esta no retorno à região do ensinável, na atenção à experimentação humilde das formas arquitetônicas essenciais, em vista das solicitações técnicas e funcionais objetivas, da qual os ensaios de arquitetura moderna constituem ótimo exemplo. Admitindo certo exagero na asserção, Mário pondera que, em arquitetura, a técnica pessoal só cria extravagâncias. Ao arquiteto não cabe, portanto, testemunhar passivamente o advento da arquitetura moderna mas, através dela, exercitar a nova atitude estética.

Um ano após o Curso, comentando a obra de Cândido Portinari em catálogo preparado para acompanhar exposição de suas obras, Mário objeta que o autor dos painéis do Ministério constitui exemplo a ser imitado, precisamente por não se ter colocado acima da própria criação: "Dele não se dirá que sacrificou a arte humana em proveito próprio"[28] . A vida exemplar do pintor brasileiro permite a Mário insistir na discussão dos valores e procedimentos que deseja ver cultivados.

A introdução ao Curso e o elogio de Portinari reafirmam e complementam, oito anos passados, as idéias que Mário defendia em 1930 e que levaram ao protesto dos colegas. A crítica da solução pessoal e o desejo de anonimato não voltam enredados em prognósticos fictícios acerca da arquitetura futura, mas associados à ação imediata visando à constituição dessa nova arquitetura. Mário continua fiel à sua idéia, integrando melhor ao debate o que já dizia em 1927, na crônica "O grande arquiteto", quando compunha um personagem sem atitude, um profissional cheio de vaidade e caprichos pessoais, desdenhoso para com a verdadeira pesquisa artística, esquecido de que o mais importante é a própria arte.

Vemos pois que Mário de Andrade, a despeito dos incessantes óbices teóricos que lhe atropelam o caminho, consegue sustentar um discurso de apreciável coerência em torno da arquitetura no período de maior controvérsia e incompreensão do movimento renovador.

Entretanto, os dez anos que vão de 1935 a 1945 só complicam os problemas de Mário, na medida mesmo em que a modernidade arquitetônica brasileira começa a admitir certos elementos de expressão pessoal e plasticidade que a ortodoxia modernista havia excluído com muito rigor. Em 1943, no artigo "Brazil Builds", sobre o clássico livro que revela a Pampulha ao mundo, Mário recorre ao termo "funcionalidade", e critica os que esquecem, assustados com a desumanidade da máquina, o lema corbusieriano acerca da máquina de morar [29].

Para ele, abandonar a idéia de funcionalidade seria recair nos "teatros-municipais", ou seja, negar a arquitetura verdadeira.

Mário fala em seguida da necessidade da beleza para o ser humano, de onde a necessidade decorativa, implícita na idéia de máquina de morar, "mas não na idéia de outras máquinas". Se alguns revestimentos são aceitáveis, pensa ele, as ideologias de todos os tempos insistem por outro lado em dizer que da necessidade de beleza deriva também "o capitel [...] e os mil e um quilimanjaros que empetelecam as arquiteturas mais sublimes".

A maneira pela qual constrói sua idéia e sua frase, como que embaraçado na dificuldade de separar os dois tipos de ornatos, admissíveis e inadmissíveis, deixa evidente que Mário jamais conseguiu resolver o problema da demarcação entre a velha e a nova arquitetura, pois, se este se resume em separar a decoração sóbria e digna de louvor da decoração exagerada e reprovável, ambas introduzidas como um acabamento da construção inexpressiva, fica difícil apontar onde termina o passadismo e onde começa o modernismo arquitetônico.

Ainda no mesmo "Brazil Builds", a fronteira entre as duas orientações se esfuma outra vez quando, incapaz de definir o que seja arquitetura legítima e falsificada, a Mário resta apontar exemplos: o Ministério da Educação em oposição ao Ministério da Guerra, o Edifício Esther em oposição à Faculdade de Direito, uma casa de Vilanova Artigas em oposição a uma casa neocolonial. Os primeiros títulos da série ele dá como modelos de arquitetura verdadeira sem outra explicação, os segundos dá como modelos de arquitetura falsificada. Mário se apóia no fato de que, freqüentes vezes, a história da arte não apresenta melhor legitimação para as escolhas do que a trazida pelo aplauso de consenso.

Enfim, toda reflexão de Mário em torno da arquitetura moderna procurou apresentá-la como exemplo de arquitetura verdadeira, e portanto anônima. Mário foi obrigado a esgrimir o método inventivo que poderia descaracterizá-la, foi obrigado a considerar a involução futura para o indivíduo que acabaria por suprimi-la, foi obrigado a rechaçar o "espírito do tempo" que produz um arquiteto livre mas enfatuado, incapaz de prescrever uma nova atitude estética; e já no fim da vida é obrigado a dialogar com a revalorização dos elementos plásticos e decorativos, que ameaçam comprometer o anonimato autoral da nova arquitetura no Brasil.

Em nenhum momento desse percurso intelectual a arquitetura foi pensada, ainda que transitoriamente, à margem dos vínculos com a teoria artística.
A arquitetura surgiu e se manteve atrelada organicamente às outras artes. A história da arquitetura moderna apareceu como um capítulo da história da arte moderna, e sua peculiaridade se mediu, invariavelmente, em função dela: o conjunto das artes formou o referencial para a consideração das características da arquitetura.

Eis-nos chegados a um ponto crucial das considerações que desenvolvemos. Porque se é fato que Mário não desatrelou seu pensamento da teoria artística, também é fato que não o atrelou inteiramente ao debate arquitetônico renovador. Sua interpretação da arquitetura verdadeira prescinde da dimensão de moralidade interna a ela atribuída pela renovação romântica de fins do século XIX,



Mário de Andrade no Sítio Santo Antônio, SP, 18 jan. 1945. Arq. IPHAN.

que o modernismo corbusieriano soube poupar e atualizar.

Quando os arquitetos ligados à renovação arquitetônica romântica falam do resgate da "arquitetura sincera, honesta e verdadeira", ou quando os adeptos das orientações modernistas alemãs falam do retorno à *lógica arquitetônica,* pensam fundamentalmente no respeito às disposições técnicas que sugerem a exploração de um desenho dos edifícios com elas compatíveis, e com o qual podem não afinar certas regras de composição dos espaços previamente estatuídas. Novas técnicas e novos materiais de construção, conjugados com uma nova economia da produção do edifício, espertam novas formas nos edifícios.

Foi justamente o que se deu quando os progressos técnicos auferidos pela Revolução Industrial começaram a estimular um novo desenho das edificações em geral, que não respondia aos preceitos de composição dos espaços reconhecidos pela Academia.
A preservação da arte nas construções novas passou a exigir a adição de cenários dispendiosos com o objetivo de simular a beleza arquitetônica historicamente consagrada.

Assim, para o debate renovador, a arquitetura verdadeira é aquela que sabe rejeitar os princípios estéticos estagnados, insensíveis às metamorfoses da indústria da construção civil.

Já Mário não estaria querendo aderir a esse debate, ou não estaria mesmo familiarizado com ele, ao contrapor à arquitetura verdadeira a falta de autenticidade em vista de um modelo estilístico original de excelência, e não a mentira ou a falta de lógica internas ao desenho arquitetônico.

Para Mário, a arquitetura moderna adquire foros de arquitetura verdadeira em face de sua absoluta novidade, pois não encontra no passado uma orientação estilística que a comprometa com o plagiato; mas para os arquitetos envolvidos no debate renovador, a arquitetura moderna se reconhece sem qualquer pesquisa dos estilos passados, graças apenas à constatação do novo acordo entre a arte e a construção.

Em uma palavra, o discurso de Mário trai a dificuldade de oferecer uma definição precisa da arquitetura moderna, no marco do diálogo da arte com a produção industrial do edifício, quando o debate arquitetônico já não levanta dúvidas acerca das razões da nova arquitetura.

De resto, toda a preocupação de Mário no sentido de afastar a arquitetura moderna da egolatria artística, ou de querer atribuir desde agora aos novos arquitetos um anonimato que somente ele consegue divisar, resulta de um anseio pessoal de melhores dias. Não se identificando inteiramente com as idéias sociais apregoadas pelos setores radicais da intelectualidade, incapaz de achar no mundo que o cerca modelos satisfatórios de organização humana, Mário trabalha suas próprias opiniões e teorias, reivindicando o advento de uma época em que o indivíduo desaparece no social.

A menção todavia, em artigo sofrível, de um arquiteto conhecido, como vítima iminente do anonimato autoral, acende a chama do combate aos pontos de vista retrógrados que autorizaram o divórcio entre a arquitetura e as belas-artes: querem a todo preço os críticos de Mário assegurar o culto à

personalidade individual. Os deslizes de Mário não se combatem porém através dos elogios à originalidade dos arquitetos modernistas aqui atuantes, até porque ele soube sempre registrar, com generosidade quase excessiva, os predicados e as virtudes dos artistas brasileiros sobre os quais opinou; combatem-se, sim, pela demonstração da inviabilidade histórica da perspectiva otimista que subsiste no discurso de um intelectual para quem, reconhecidamente, o *espírito do tempo* continua garantindo a arte pessoal.

Queremos defender a luta de Mário contra o individualismo burguês, a incorporação valorizadora do nome do autor à obra de arte, o aproveitamento aleatório das variantes estilísticas objetivando a afirmação pessoal. Mário é, acima de tudo, o crítico intransigente do artista incbado e vanglorioso, que põe sua notabilidade acima da arte. O caso da grande arquitetura brasileira contemporânea, que ele conheceu somente nos primórdios e em torno da qual não aprofundou comentários, é exemplar, enlaçada fortemente com a personalidade de seus criadores principais, cultuados anos afora como homens de gênio insuperáveis.

A década de 1920, sitiada entre duas crises, marcou Mário de Andrade para sempre, trazendo indícios de mudança que lhe imprimiram na alma um otimismo contra o qual se levantou em seguida a realidade implacável. O desejo de que a época coletiva em gestação coincida com a arquitetura moderna anônima é tão grande, que por vezes incorre em alguma falta de clareza, perdendo mesmo, é preciso reconhecer, um pouco do contato com a realidade. Mas ele adentra o reino do imaginário para dar consistência a uma realidade melhor. De Mário podemos dizer o que certa vez disse de Le Corbusier, que nele há uma percuciente realidade em todas as suas imaginações.

Notas

1 ANDRADE, Mário de. *A ARTE RELIGIOSA NO BRASIL. Crônicas publicadas na "Revista do Brasil" em 1920.* Estabelecimento do texto crítico por Claudéte Kronbauer. São Paulo: Experimento & Giordano, 1993.

2 Idem. "De São Paulo". *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 6, fev.1921.

3 Idem. "Arte em São Paulo. O grande arquiteto". *Diário Nacional*, São Paulo, 23.11.1927.

4 Idem. "Arquitetura brasileira. I". *Diário Nacional*, São Paulo, 28.1.1928; "Arquitetura brasileira. II". *Diário Nacional*, São Paulo, 1.2.1928; "Arquitetura moderna. I". *Diário Nacional*, São Paulo, 2.2.1928; "Arquitetura moderna. II". *Diário Nacional*, São Paulo, 3.2.1928; "Arquitetura moderna. III". *Diária Nacianal*, São Paulo, 4.2.1928.

5 Idem. "A sede do Instituto de Biologia". *Diário Nacional*, São Paulo, 8.3.1928.

6 Idem. "Arquitetura colonial". *Diário Nacional*, São Paulo, 23.8.1928; "Arquitetura colonial". *Diário Nacional*, São Paulo, 24.8.1928; "Arquitetura colonial. III". *Diário Nacional*, São Paulo, 25.8.1928; "Arquitetura colonial. IV". *Diário Nacional*, São Paulo, 26.8.1928.

7 Idem. "Le Corbusier". *Diário Nacional*, São Paulo, 21.11.1929; "Cidades". *Diário Nacional*, São Paulo, 1.3.1931.

8 Idem. "Exposição duma casa modernista (Considerações)". *Diário Nacianal*, São Paulo, 5.4.1930.

9 Idem. "O Salão". *Diário Nacianal*, São Paulo, 13.9.1931; "Escola de Belas-Artes" *Diário Nacional*, São Paulo, 4.10.1931; *O Jarnal*, Rio de Janeiro, 7.10.1931.

10 Idem. "O artista e o artesão". In: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*. São Paulo: Martins, 1963.

11 Idem. "*Brazil Builds. O Estado de S. Paulo*, 1943". In: *DEPOIMENTOS I*, São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1960.

12 Idem. "Arquitetura brasileira. I". *Diário Nacional*, São Paulo, 28.1.1928.

13 Idem. "Arquitetura moderna. III". *Diária Nacional*, São Paulo, 4.2.1928.

14 Idem, ibidem. .

15 Idem. "Arquitetura colonial". *Diária Nacional*, São Paulo, 23.8.1928.

16 Idem. "Arquitetura colonial. III". *Diário Nacional*, São Paulo, 25.8.1928.

17 Idem. "Arquitetura moderna. I". *Diária Nacional*, São Paulo, 2.2.1928.

18 Idem. "Arquitetura colonial. III". *Diária Nacional*, São Paulo, 25.8.1928.

19. Idem "Arquitetura colonial". *Diário Nacional*, São Paulo, 24.8.1928.

20 Idem. "Arquitetura colonial. III". *Diário Nacional*, São Paulo, 25.8.1928.

21 Idem. "Exposição duma casa modernista (Considerações)". cit..

22 Idem, ibidem.

23 Idem, ibidem.

24 CARVALHO, Flávio de Rezende. "A casa modernista Warchavchik". *Diário da Noite*, São Paulo, 8.4.1930.

25 Antônio Raposo, pseud. (COSTA, Oswaldo). "Warchavchik e a casa do Pacaembu". *Correio Paulistano*, São Paulo, 15.4.1930.

26 ANDRADE, Oswald de. "A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações". *Diário da Noite*, São Paulo, 15.4.1930; *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18.4.1930.

27 ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão". In op. cit.

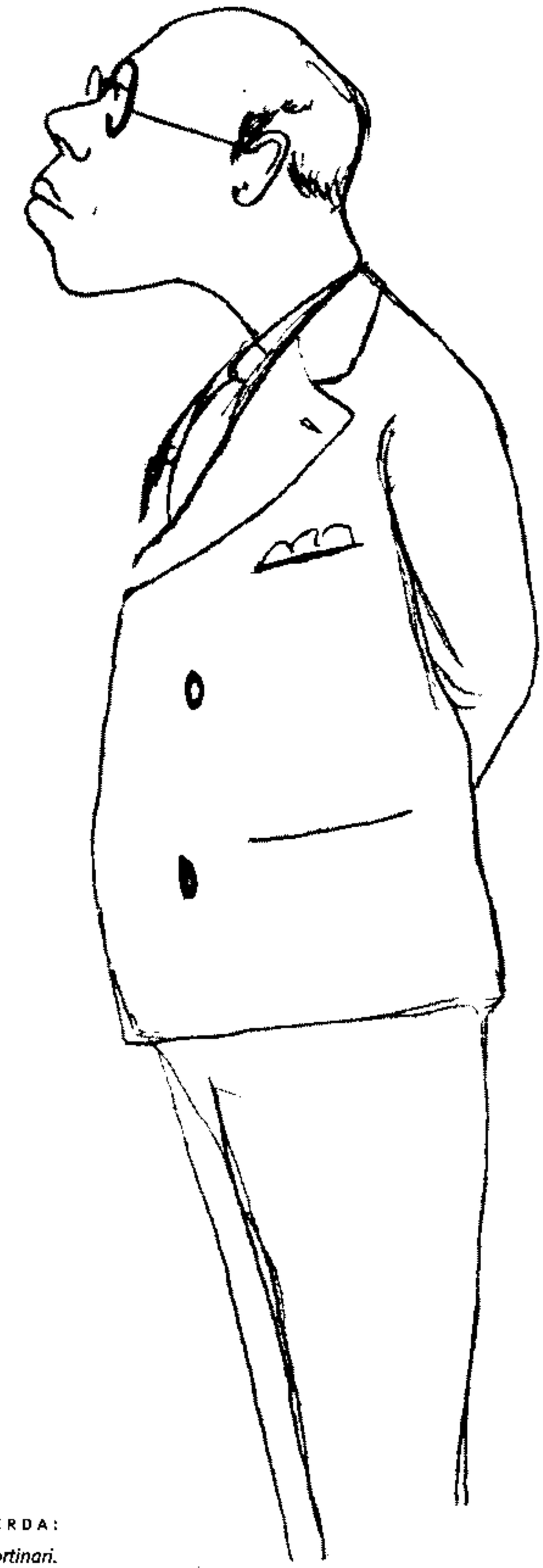
28 Idem. "Cândido Portinari". In: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*, op. cit.

29 Idem. "*Brazil Builds. O Estado de S. Paulo*, 1943". In: *DEPOIMENTOS I*, op. cit.


PORTINARI

Julio Roberto Katinsky

O MESTRE-APRENDIZ
MÁRIO E AS ARTES PLÁSTICAS



À ESQUERDA:
Cândido Portinari.
RETRATO DE MÁRIO DE ANDRADE, 1935,
óleo s/tela, 73,5 x 61. Col. MA-IEB/USP.

Um balanço, modesto que seja, da atuação de Mário de Andrade como crítico, historiador e incentivador de artistas plásticos não pode esquecer que ele não possuía nenhum dos títulos superiores de seus colegas contemporâneos: não era médico, como Afrânio Peixoto ou Jorge de Lima; não era engenheiro, como Euclides da Cunha; ou advogado, como Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto. Mário de Andrade era um modesto professor do Conservatório Musical de São Paulo. Talvez essa condição explique a crítica, certeira, de Manuel Bandeira, ao observar na obra do amigo recém-adquirido um fundamento cerebral, especialmente na sua poesia[1]. Ou seja, o jovem professor, para ser respeitado pelos intelectuais da época – e pertencentes à cúpula da sociedade – deveria, conscientemente, apresentar-se pelo exercício de sua erudição e retórica, isto é, capacidade de argumentação brilhante e engenhosa. Ou, provavelmente, assim lhe parecia.

E esse fato não parece suficientemente considerado nos estudos sobre o poeta paulista.

Resolvi, então, reunir seus textos até agora conhecidos em séries. A primeira, eu chamei de "anos de crescimento". A segunda, "interlúdio afetivo", é composta pelos textos aprovados pelo autor, mais alguns que ele não

teve tempo de reunir devido ao pequeno distanciamento crítico que sempre procurou estabelecer em relação a sua produção, como atesta correspondência com o amigo dileto, Manuel Bandeira. Essa correspondência mostra como ele era consciente de sua emotividade, o que também nos ensina que seu cerebralismo era uma conquista, não uma inclinação. Daí esse "interlúdio afetivo", que pode ser entendido como concentração de um traço comum a toda sua produção intelectual.

Esta classificação, pelo menos em parte, foi montada segundo seus próprios critérios, quando fez a primeira organização de suas obras, sob o título *OBRAS COMPLETAS*, para a editora Martins de São Paulo. Parece-me que, para essa coleção, selecionou trabalhos com postura crítica severa, sugerindo um progresso constante, pois batizou uma parte de "obra imatura". Segundo seu critério, o primeiro estudo nessa coleção, referente a artes plásticas, é um ensaio intitulado "O Aleijadinho", publicado em 1929 – e a data consta da edição em livro –, em número especial do periódico fluminense *O Jornal*, dedicado ao estado de Minas Gerais[2].

Os outros escritos sobre artes plásticas, reunidos nas *OBRAS COMPLETAS* são: um estudo sobre a capela de Santo Antônio em São Roque, uma meditação sobre o desenho, uma crítica ao filme *FANTASIA* de Walt Disney, um ensaio sobre Lasar Segall, um estudo sobre Portinari, a aula inaugural do Curso de Filosofia e História da Arte da Universidade do Distrito Federal, em 1938, intitulada "O artista e o artesão", e, como se fosse um testamento, o alentado estudo sobre o pintor e arquiteto ituano padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Foram inúmeros os ensaios críticos dedicados a artistas plásticos: Vitor Brecheret, Cândido Portinari, Lasar Segall, Clovis Graciano, a Família Artística Paulista, muitos extremamente instigantes. Essa produção deverá ser organizada em publicações que nos permitam recriar os roteiros de sua própria maturação na condição de incentivador das artes – tão frágeis, no Brasil, quando ele iniciou essa singular aventura intelectual que foi sua vida.



Luís Martins.
MÁRIO DE ANDRADE EXAMINANDO UM QUADRO, c. 1942,
lápis, 31,5 x 23. Col. MA-IEB/USP.

Eu era um adolescente quando conheci, na casa de um colega de ginásio, o suplemento semanal "Letras e Artes" do jornal carioca *A Manhã*. Nesse suplemento, Manuel Bandeira iniciou a publicação das cartas recebidas de Mário de Andrade, que me impressionaram pela franqueza e pelo nível de indagação intelectual dos problemas – apenas entrevisto pelas respostas do escritor paulista às afirmações, então desconhecidas, de Bandeira.

Impressionou-me, também, uma discussão havida entre os dois intelectuais sobre dois retratos de Bandeira, um feito por um pintor alemão, F. Maron, e outro, pelo então quase desconhecido pintor Cândido Portinari. Mário, que anteriormente tinha apreciado o retrato alemão e seu autor, se bandeara para o grupo dos admiradores de Portinari e isso aborreceu Manuel Bandeira. Vai daí que Mário de Andrade enviou extensa carta acompanhada de *croquis*, onde justificava sua recente conversão através de esquemas construtivos de retratos desde a Renascença. Essa maneira de orientar a visão ou apreciação de uma obra de arte era não só inédita para mim, como grandemente sugestiva de uma postura menos imprecisa, mais ancorada em valores comparativos intrínsecos à própria obra de arte, analisáveis de maneira racional.

Pouco depois, no livro *BAILE DAS QUATRO ARTES*, encantou-me o texto "O artista e o artesão", que uma nota informava ser a aula inaugural de um curso de Filosofia e História da Arte ministrado na extinta Universidade do Distrito Federal. Pensei, então, em procurar outras aulas desse curso, supondo que teriam o mesmo conteúdo da primeira. Procurei o arquiteto Luís Saia que me entregou uma lista de nomes de intelectuais cariocas, ex-alunos da referida Universidade, para verificar se alguém teria conservado o curso. Entre eles, havia um beneditino, Dom Clemente da Silva Nigra que estava, naquela ocasião, procurando dados sobre um engenheiro militar florentino, Baccio da Filicaya, que trabalhara no Brasil e findara sua vida em Buenos Aires. Por mero acaso, eu tinha achado na *Revista Nova*, de São Paulo, um artigo do professor Piccarolo sobre esse engenheiro, com referências bibliográficas.

Assim, numa das minhas viagens ao Rio, procurei Dom Clemente que vivia fora do mosteiro, em um pequeno apartamento junto à igreja da Santíssima Trindade no Catete. Após me agradecer a informação, conversamos sobre meu objetivo no Rio e, aos poucos, a conversa derivou para a pessoa de Mário de Andrade. Dom Clemente comentou que o conto "Frederico Paciência"[3], do autor paulista, era vagamente autobiográfico, somente com os sinais trocados. Segundo Dom Clemente, o sujeito da relação homossexual descrita no conto era Mário de Andrade, pois Frederico Paciência, que ele conhecia também, era heterossexual. Essa afirmação me impressionou muito, dada a minha educação católica. Assim, chegado a São Paulo, fui conferir com Luís Saia, testamenteiro espiritual e literário de Mário de Andrade. Luís Saia confirmou parcialmente Dom Clemente, acrescentando, entretanto, que o poeta paulista também se apaixonava por mulheres. Ou seja, o amor para ele se estendia indiferentemente a homens e mulheres. E, hoje, eu acrescentaria, às coisas.

Mais ou menos na mesma época, de tanto ouvir falar em Mário de Andrade, minha mãe contou-me que o conheceu como professor



Rebolo – PAISAGEM COM ESPANTALHO, s/d, óleo s/tela, 40 x 50,3.

de piano, dando aulas particulares a moças moradoras da Lapa, as Martinelli. Seu retrato, longe de ser o de alguém que desafia convenções, era o de um homem muito culto e polido. Segundo ela, Mário apaixonou-se por uma delas, Eglantina, mas a família da moça não consentiria nunca numa relação estável, nesse caso, naquela época, significando casamento. Minha mãe insinuava que o maior obstáculo ao romance seriam os traços africanos do poeta, mais que a modéstia financeira do professor.

Era crível esta história, pois há um conto seu no qual uma aluna, do Brás, olhos claros, verdes como esmeraldas, se apaixonou pelo professor italiano, dono de um conservatório musical particular, que a rejeitou pois não estava em seus planos, naquele momento, comprometer-se. Daí em diante, para mim, ficou evidente que a matéria de seus escritos era sempre arrancada de sua experiência individual vital.

Como conclusão dessas duas anedotas, quero acentuar um traço de nosso autor: ele punha tanta paixão no que fazia que algo de sua vida pessoal sempre impregnava o que quer que fizesse, seja um simples cartão postal ou alguma obra que ele considerasse mais relevante.
E penso que esta é a chave para abrirmos este baú de velhos papéis, muitos esquecidos.

Retomando, pois, o estudo sobre o Aleijadinho, podemos verificar três nítidas teses. São elas:
a) uma consideração em torno da sociedade brasileira e sua constituição;
b) uma adesão à discussão do escultor e arquiteto mineiro setecentista, à luz da atividade artística contemporânea, notadamente a chamada vanguarda artística;
c) uma tentativa de estruturar a crítica da arquitetura mineira do período barroco a partir de critérios tectônicos.

A primeira tendência é a mais evidente, tendo o poeta paulista "tomado partido", por assim dizer, seja pela escolha de seu artista, um mulato, filho de um mestre de obras respeitado na Vila Rica de Ouro Preto – além de construtor da igreja de Antônio Dias, foi também encarregado da construção do palácio dos governadores – e de uma escrava alforriada no dia do batismo de Antônio Francisco Lisboa, seja, e talvez principalmente, pela sua posição veemente em favor dos mestiços, produtos de ligações ilegais entre brancos europeus e índios e africanos.

Tão veemente essa posição, que não se recusa a condenar com vigor Oliveira Lima, respeitadíssimo analista da sociedade brasileira e que pertencia ao grupo de intelectuais visceralmente contrários à mestiçagem existente no Brasil, considerada a responsável por todas as mazelas da viciosa atividade política e social das camadas dirigentes brasileiras, herdeiras dos povos peninsulares, eles mesmos povos mestiços, resultado do cruzamento dos fenícios (cartagineses), romanos, celtas, árabes, norte-africanos, salvando-se somente uma diminuta fração de arianos, suevos, visigodos, instalados no norte da Hispânia e que teriam resistido, felizmente, à invasão muçulmana, nas montanhas asturianas.
O corajoso trecho para a época em questão merece ser transcrito:

Me espanta mas é muito, ver a sinceridade mesquinha com que historiadores e poetas

depreciam o mulato. Capistrano de Abreu, Oliveira Lima, obedecendo sem nenhuma revisão honesta, à quizília que já na Colônia os reinóis manifestavam contra os mulatos, deixaram páginas sobre isso que não correspondem a nenhuma verdade nem social, nem psicológica. Ultimamente foi Graça Aranha que fez o mesmo numa página que me parece repulsiva em sua eloqüência romântica. Não fazem mais do que se escravizar a um vício reinol e europeu, que já levava Bougainville a desaplaudir as representações de brancaranas nos teatros do Rio de Janeiro, e Martius a ficar todo enquizilado com aquele pano-de-boca do teatro São João na Bahia, em que um mulato macota, empunhando o caduceu de Mercúrio, sentava cheio de circunstância sobre uma caixa de açúcar [4].

A Oliveira Lima, juntar-se-iam João Ribeiro, Oliveira Vianna, José Mariano, Ricardo Severo e Gustavo Barroso e, mais tarde, Plínio Salgado, Augusto Lima Junior, tendo como patrono, por incrível que pareça, a figura contraditória e trágica de Euclides da Cunha.

Mas, se os autores brasileiros são direta ou indiretamente mencionados, o mesmo não acontece com os cientistas ou ideólogos que defendiam as *diferenciações raciais* e a hegemonia natural da raça branca, em especial, os arianos e homens do norte, como a mais alta expressão das qualidades humanas – quem diria – os vikings, dinamarqueses, suecos, noruegueses, alemães e, como lanterninhas, os anglo-saxões.

Penso que as considerações sobre a criminalidade de húngaros, poloneses e italianos que comparecem no texto não têm sentido xenófobo, como igualmente Fraulein da novela *AMAR, VERBO INTRANSITIVO*, de 1927, e Wenceslau Pietro Pietra de *MACUNAÍMA*, de 1928, mas são argumentos para alicerçar um nivelamento comum e uma negação daquela ideologia que valorizava o irracionalismo anticientificista, tão prestigiado na Europa e representado exemplarmente por Oswald Spengler em sua obra *A DECADÊNCIA DO OCIDENTE* cujo 3°. volume, de 1926, em tradução pela *Revista de Ocidente* espanhola, faz parte do acervo catalogado do poeta paulistano, pertencente ao IEB.

O que mais impressiona no ideólogo alemão não é tanto o caráter apodítico do fundamento racial, mas a sutil dialética, com a qual ele procurou desmontar a validade da ciência de seu tempo, em especial o evolucionismo de Darwin. Aceitar teses, quaisquer, é nossa condição no exercício do conhecer. Mas a única maneira de livrarmo-nos de teses inexatas é mantermos um distanciamento crítico, científico, das mesmas. Em outras palavras, a herança maior ocidental recebida da sabedoria antiga é, justamente, o caráter crítico do trabalbo do conhecimento. Quem procura atenuar esse caráter crítico, presente no trabalho científico, está favorecendo todas as formas de totalitarismo, pois impede que a reflexão se volte contra seus próprios pressupostos. Assim, a ciência moderna, quando reformulou certos princípios da ciência antiga – como o axioma das paralelas, por exemplo – estava sendo fiel a essa mesma ciência; a transcendência desses princípios tornou-se a reafirmação desses mesmos princípios, garantia de um pensar e agir democráticos.

Também me parece relevante a

aproximação reafirmada do artista de vanguarda como tal, Mário de Andrade, ao examinar o artista barroco. Como nota de rodapé, Mário introduziu em sua análise do artista mineiro, os nomes de Le Corbusier e Walter Gropius, o primeiro, responsável pela publicação do *L'Esprit Nouveau*, e o segundo, conhecido como diretor da escola de arte Banhaus, ambos protagonistas da arte de vanguarda européia.

Para um observador do "terceiro mundo", os movimentos de vanguarda europeus do século XX poderiam ser agrupados em dois grandes conjuntos. O primeiro, que tem seu precursor ou paraninfo em Cézanne, agrupa aquelas tendências que se propuseram a reconstruir os instrumentos pelos quais se poderia representar a realidade, abandonando os cânones da Academia petrificada mas ao mesmo tempo repropondo-a: o Cubismo, o Construtivismo, o Suprematismo, o *De Stijl*, e o Purismo de Ozenfant e Le Corbusier.

O segundo conjunto repropõe a necessidade da liberdade como representação do direito à esperança de construção do destino humano. Aqui também podemos encontrar em um artista do final do século passado, Vincent Van Gogh, desde os tempos de Borinage e em toda sua obra da maturidade, a mesma busca de uma espécie de "redenção" humana, ou, se quisermos, uma peregrinação para a "terra prometida".

No século XX, vamos encontrar o Expressionismo alemão e seu corolário, o Abstracionismo de Kandinsky, o Futurismo, já antes do primeiro pós-guerra, o Dadaísmo e sua mais completa manifestação, o Surrealismo.

Se alguém estranhasse a inclusão do Futurismo nos movimentos libertários, dada a adesão de seus mais famosos representantes ao Fascismo, não custa reconhecer hoje que, se Marinetti aderiu ingênua e oportunisticamente a Mussolini, este nunca aceitou a Marinetti, senão oportunisticamente.

Não se deve pensar, entretanto, que os dois grupos fossem de tal modo antagônicos que se desconhecessem totalmente, pois podemos perceber um trânsito entre artistas, de um grupo para outro, constantemente. Assim, quando a Bauhaus, que se iniciara sob a tutela mística dos vários "expressionimos", inclinou-se para os "construtivistas", com Piet Mondrian e Ozenfant (cujos livros foram editados pela Bauhaus), e a própria escola acolheu em seus quadros docentes o artista construtivista Moholy Nagy. Kandinsky modificou seu abstracionismo lírico inicial e passou a trabalhar com estruturas mais organizadas, reintroduzindo em suas pinturas o espaço – pela nítida distinção entre figura e fundo – e o tempo – pelo percurso do olho na superficie. Para confirmar estas afirmações, nada melhor que comparar os livros de Kandinsky, *DU SPIRITUEL DANS L'ART*, de 1912, com *POINT, LIGNE, PLAN-POUR UNE GRAMMAIRE DES FORMES,* de 1926. Muitos anos mais tarde, Moholy Nagy, em seu *VISION IN MOTION*, revelou que Theo Van Doesburg, ao mesmo tempo que se apresentava como arauto e porta-bandeira do rígido movimento construtivo holandês, redigia e publicava, sob pseudônimo, poemas dadaístas. Também o Suprematismo de Malevitch pode ser considerado, simultaneamente, "construtivo" e "libertário".

Se Gropius, por sua ligação inicial a Frank L. Wright, anterior a 1917, pode ser considerado um "libertário", depois de 1920,

será identificado com o racionalismo. E Le Corbusier, o homem dos traçados reguladores, do módulo, foi o artista racionalista que fez o mais desbragado elogio a Gaudi em sua primeira viagem a Barcelona e o autor de "objetos que provocam emoções". De resto, seu namoro com o Surrealismo aparece nas esculturas que iria fazer em colaboração com o entalhador Savina.

Assim, a referência a Gropius e Le Corbusier no ensaio sobre o Aleijadinho é emblemática de uma tomada de posição. Com efeito, se o Futurismo foi o primeiro movimento a ferir a atenção dos intelectuais paulistas, como reconhece Mário de Andrade em seu depoimento "O movimento modernista", de 1942, pois menções às vezes caricatas já aparecem em *O Pirralho*[5], e o Expressionismo será *pedra de escândalo* pela polêmica criada em torno da exposição de Anita Malfati de 1917 – dois movimentos do grupo libertário –, o meu entendimento atual é que Mário de Andrade desde o início teve por aqueles artistas um interesse mais intelectual do que uma adesão total, afetiva. Isso porque a sua personalidade artística iria se desenvolver cada vez mais em consonância com os grupos que repropunham a Academia e a consolidação das conquistas culturais do momento e sua transmissão às gerações mais jovens.

Durante toda a década de 1930, vai se delineando a adesão cada vez mais transparente de Mário às preocupações voltadas para o bem-fazer arte, daí seu apego cada vez maior àqueles artistas com sólida formação técnica haurida nas Academias – Vittorio Gobbis, Paulo Rossi Osir, Cândido Portinari, Lasar Segall –, e um afastamento, desinteresse mesmo, por aqueles artistas que ou se ligaram às correntes expressionistas, ou fizeram incursões surrealistas, ainda que raras – Ismael Nery, Cícero Dias.

Em um primeiro momento, penso que o desinteresse por Maria Helena Vieira da Silva, minuciosamente anotado pelo crítico Aguilar, deve-se ao caráter irônico com que a artista portuguesa tratava as conquistas cubistas, conduta considerada como algo de inadequado aos olhos de Mário de Andrade num momento em que os artistas brasileiros deveriam contribuir para a construção da inteligência nacional, tão frágil que ele mesmo nunca pensou em viajar para a Europa, por medo de perder os seus tênues vínculos com a cultura brasileira. Daí também seu elogio tardio, em 1942, a Tarsila do Amaral, muito mais vincada pelo Cubismo do que por suas eventuais aproximações surrealistas.

Penso que esse caráter construtivo da mais notável pintora brasileira do século inspirou sua sobrinha e sua constante estudiosa, Dr.ª Aracy do Amaral, a conceber sua exposição *PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO*. Convém, entretanto, frisar que Mário de Andrade nunca assumiu a posição de *caposcuola*, ao qual seus companheiros de jornada deveriam obedecer, mas a de um experimentador ao qual tudo deveria ser permitido. E se, de um modo geral, ele não mostrou entusiasmo pela arte abstrata, também não deixou de assinalar a estranha liberdade que o pintor Kandinsky se deu, provavelmente na etapa final de sua obra, depois da Bauhaus. No seu estudo sobre *FANTASIA*, ele não deixa de anotar, quando comenta a *TOCATA E FUGA EM RÉ MENOR* de Bach:

As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando

com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, como as de um Candinsqui [6].

Mas a condenação à obra dc Gaudi, registrada em sua aula inaugural – "O artista e o artesão" – não permite que nos esqueçamos do sentido construtivo sempre presente no pensamento de Mário de Andrade, e serve ao crítico para nos alertar que, nessa altura, em 1938, o nacionalismo poderia ser um perigoso conselheiro. Mário rejeita também a fantasia e a imaginação febril do arquiteto catalão enquanto camuflagem desse seccionamento da arte como valor universal que naquele momento o poeta paulistano perseguia, ao mesmo tempo que se apresentava, francamente, antes de tudo, como "intelectual orgânico", na feliz expressão do filósofo Antonio Gramsci.

Essa é uma característica permanente de toda sua obra.

Ele, que nunca conseguiu ser diretor de conservatório a não ser em sua ficção, nos anos 30 será chefe do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo – sua criação – onde incentivará a criação dos parques infantis populares, da Discoteca Municipal, do Arquivo e da *Revista do Arquivo Municipal*, onde as grandes inteligências se desenvolveriam e seria veículo privilegiado dos professores da recém-fundada Universidade de São Paulo [7]. Em seguida, redigiu a primeira versão da lei de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[8], instituição na qual trabalharia até o seu desaparecimento.

Seu empenho nesse cargo é tão seu característico! Percorreu, antes de tudo, as proximidades de São Paulo, guiado por roteiros semelhantes realizados por Washington Luiz. E, ao sentir o sítio de Santo Antônio ameaçado, comprou-o e doou-o para a União, ficando o governo tão somente encarregado de restaurá-lo.

Os anos finais da década de 1930 e do início da seguinte consolidam sua posição crítica em relação aos artistas seus contemporâneos e ao que espera deles. Nesse sentido são os estudos sobre Cândido Portinari e Lasar Segall, onde acentua o caráter de sólidos profissionais de ambos os artistas e, ao mesmo tempo, dc incansáveis e apaixonados experimentadores – como ele mesmo se define ao considerar os ganhos culturais após o movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922:

Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma conclusão profundíssima da realidade que o movimento modernista impôs, e, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional [9].

É nesse quadro que se insere sua insólita crítica do filme *FANTASIA*, de Walt Disney. Pois a indústria cinematográfica era, como

Lasar Segall.
RETRATO DE MÁRIO DE ANDRADE, 1927,
óleo s/tela, 73 x 60.
Col. MA-IEB/USP.

hoje, inexistente no país e, portanto, muito pobre o material empírico disponível em primeira mão. Sua crítica, entretanto, ultrapassa de muito o "desenho animado" como se dizia na época e caracteriza todo o cinema de animação, invenção típica norte-americana. Nesse estudo, Mário de Andrade, com visão certeira, mostra como a visão ideológica fragiliza a composição do filme, tornando-o fragmentário e inconsistente. Ou, em suas palavras:

Me parece que o desenho animado participa desta condição de miniaturismo de certos gêneros de arte. Embora FANTASIA, pela sua forma de suíte, possa disfarçar mais a fraqueza das longueurs tão evidentes em BRANCA DE NEVE, é incontestável que apresenta quedas e quebras de criação que a tornam muito imperfeita. Na verdade não se trata de um filme. São vários filmes ligados por impostura [...]. FANTASIA não é uma obra-prima. Nem chega a ser uma obra, no desconchavo irredutível das suas peças diferentes. Mas tem partes inteiras e valores que a tornam um dos monumentos da arte contemporânea [10].

Esses dois fragmentos mostram, no âmbito deste estudo, como se pode trocar os termos desenho animado por cinema de animação e *FANTASIA* e *BRANCA DE NEVE* por *GUERRA NAS ESTRELAS* ou *JURASSIC PARK*: a crítica apresentada se encaixa tão bem que parece ter sido feita para essas obras recentes.

Dois últimos reparos gostaria de fazer. O primeiro refere-se a seu juízo negativo sobre o movimento pré-rafaelita inglês, que ele considerou um fracasso estético devido à sua origem cerebral e pré-concebida.

Mais tarde ele vai estender, sem tanta firmeza, esse cerebralismo a uma parte da pintura inglesa. À parte o fato de que conhecia o pré-rafaelismo inglês somente pelas fracas reproduções da época – e reproduções são sempre reproduções – e, ainda, a incorreta apreciação do pré-rafaelismo como contribuição à arte moderna, penso que essa apreciação refletia mais seu pavor, como artista cerebral, ele próprio, da tendência à petrificação acadêmica, risco permanente de toda arte bafejada pelos favores oficiais, ameaça contra a qual Mário de Andrade lutou toda a vida.

O segundo reparo refere-se à sua imoderada admiração pelos artistas que, como Lasar Segall e Cândido Portinari, puseram ênfase em sua denúncia à opressão entre os homens e à clara recusa de pactuar intelectualmente com a violência. Ora, toda sua obra se identifica também com essas mesmas posições. Entretanto, Mário de Andrade, antes de tudo, reconhecia ou sentia o remorso de toda sua obra estar comprometida com o aristocratismo de suas posturas intelectuais, o que fez dele um artista de artistas, mas raramente um artista popular.

A terceira tese que eu gostaria de expor é a *crítica tectônica*, que comparece nitidamente no estudo que nos serve de referência, e que se denota principalmente na análise de Antônio Francisco Lisboa como arquiteto. Com efeito, nesse estudo sobre o artista religioso, não há considerações sobre o programa barroco, por assim dizer, mas exclusivamente sobre os princípios estruturais e espaciais dos edifícios por ele projetados, mesmo quando se trata de uma portada como a de São Francisco de Assis, de

Ouro Preto, cuja "história", como diria Leone B. Alberti, permitiria considerações histórico-religiosas.

Nesse estudo, a menos que haja outros documentos ainda não identificados, penso que se possa atribuir sua postura crítica a uma absorção dos princípios da escola alemã da *visualidade pura*, em particular de Wolflin. Não importa que o livro *CONCEITOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA DA ARTE* compareça em sua biblioteca em edição espanhola da *Revista de Occidente* de 1935.
De resto, consta em sua coleção uma obra em francês de 1926, apresentando panorama atualizado da historiografia de arte alemã, na qual comparecem os nomes de Alois Riegl, Theodor Lipps, Wolflin.

Entretanto, é na carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 1931, na qual ele se explica sobre a preferência do retrato do poeta por Cândido Portinari, que se verifica o seu domínio crítico sobre a organização compositiva, pedra de toque do esforço crítico austríaco e alemão do início do século XX.

Em resumo, trata-se do seguinte: no Salão Nacional de 1931, pela primeira vez, os *modernos anti-acadêmicos* tinham sido aceitos ao lado dos artistas oficiais. O pintor F. Maron enviara seu retrato do poeta Manuel Bandeira e, ao visitar a exposição com Mário de Andrade, este mostrara concordar com o grande apreço do poeta carioca por esse retrato. Por isso mesmo, Bandeira ficou grandemente chocado quando, pouco mais tarde, viu Mário de Andrade comentar positivamente o retrato de Cândido Portinari, em detrimento do retrato de F. Maron.
A carta à qual me refiro, portanto, é uma justificação para essa reviravolta estranha do poeta paulista. Mas, para isso, Mário de Andrade lança mão do programa "retrato", utilizando os princípios analíticos da



Friedrich Maron. MANUEL BANDEIRA, óleo, exposto no Salão de 1931. Foto Arq. Pró-Arte, reprod. In: SALÃO DE 1931. Rio de Janeiro, Funarte.



Cândido Portinari. MANUEL BANDEIRA, óleo, exposto no Salão de 1931. Col. Particular, Rio de Janeiro. Foto b e p. Arq. MA-IEB/USP.

composição pictórica desenvolvidos principalmente pela escola austríaca. Pelo caráter transparente desse texto, permito-me transcrevê-lo pelo menos em parte:

*Agora os defeitos: primeiro é o caso da composição, o quadro está composto na mais detestável tradição, que não foi compreendida por Maron. Lembra imediatamente os processos de Zuloaga e Whistler. Em última analise, nesse processo de dividir o quadrado do quadro em mais ou menos dois triângulos, sendo que o que tem a base no baixo do quadro contém o retrato, que fica pois no geral à direita do espectador: esse processo já vem do Renascimento, onde são numerosíssimos os quadros do Santo tal com o Doador Fulano de tal. O doador no geral de joelhos, em postura de adoração ou rezação. Mas todos estes se justificam mais ou menos como composição. Primeiro nos bons quadros desse gênero, sempre a composição dos planos é excelente e nos quadros do Renascimento de que falo colocar o doador é mesmo uma invenção, não apenas como disposição de planos mas como composição geral do quadro. Whistler tomava o cuidado de substituir o Santo tal por uma parede mais ou menos indiferente (retrato de Carlile, retrato da mãe do pintor) de maneira que o retrato embora sacrificada muito a composição do quadrado, vivia bem. Zuloaga, voltou à melhor composição substituindo o Santo tal, ou a parede de Whistler, por uma paisagem (aliás convém notar que Whistler tomava o cuidado de botar o triângulo do retrato muito maior, que o segundo triângulo, o que permitia centralizar bem a figura e disfarçar a má composição do quadro...) bem, mas a paisagem em Zuloaga era muitas vezes no gênero de pintura passadista a que ele se dedicava (o quadro-janela), justificável por uma interpretação de cor local, ou intelectual, como é o caso do retrato de Barrés, com Toledo (*DU SANG, DE LA VOLUPTÉ, ET DE LA MORT*) no fundo. Justificações associativas, que nada têm que ver com o problema do quadro, mas que era o processo dele e do tempo dele. Ruim, mas fatal.*
"Porém não errava totalmente como problema do quadro, porque sendo técnico excelente, jamais permitiu que a paisagem sobrelevasse sobre o retrato. "Era um quadro, uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como o é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatendeu completamente aos problemas dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos. Um não é mais importante que o outro, e não tem praticamente nenhuma relação com o outro. Na realidade são dois quadros: uma paisagem de Santa Tereza (você morar aí não basta pra justificar isso, porque a paisagem em nada coincide nem psicologicamente, nem literariamente, nem tecnicamente com você) e um retrato.
"Qual é o quadro mais importante ? Devia ser você, mas não é. Devido ao colorido, a paisagem sobreleva de muito você, o retrato fica como a sombra que certos pintores passadistas costumam colocar no primeiro plano que os assusta dos quadros, pra destacar o segundo plano luminoso central: lei de centralização, em que Tarsila é tão sutil rainha. E ainda por cima, além de você pelo

colorido ficar na sombra, o quadro tem um defeito técnico enorme: os planos estão mal realizados de forma que o segundo plano (paisagem) avança sobre o primeiro (retrato) e está muito mais na frente que este. Por tudo isto você vê que o Maron se servindo duma composição tradicional mas que não é natural (natural é o retrato central, CRISTO de Tarsila, todo Portinari, o HOMEM AMARELO, Mussia, Guignard, etc, etc,.) é puramente artificial e implica diretamente o problema estético do quadro, não soube compreender o problema, estragou-o completamente, desequilibrou tudo. Não há quadro. O realismo é pueril. A boniteza é falsificadora (tanto como o é também noutro gênero, o retrato de Joanita) e tecnicamente certa sutiliza de pincelada, enriquecendo as tonalizações dentro de cada forma aparentemente de uma cor só (tal barranco, tal folhagem), mesmo essa sutileza não tinha nada de rica, nada de superiormente inventada. É superiormente inventada dentro do preto da ESTUDANTE RUSSA *de Anita, é admirável na cara da negra do painel grande do Di, em que a graduação constrói em metal a cara, na epiderme daquele retrato de frente do Gobbis, na camisa do violinista e principalmente na epiderme de você, nos dois quadros do Portinari. "Você é bem espontaneísta no seu critério de julgar as obras de arte: mas não vejo por onde se possa dizer que as observações como as que eu estou fazendo, por derivarem de juízos, são meramente intelectuais. Se lembre que não tem nada na inteligência que primeiro não passe pela sensação. E tudo, sensação como inteligência, se educam, ou melhor, adquirem a valorização da experiência. É a experiência que ensina a gente a admirar a contribuição neo-romântica do Schmidt e a não p. em público* [11].


Desenho de Mario de Andrade
que ilustrava a sua carta


Desenho de Mario de Andrade
que ilustrava a sua carta


Desenho de Mario de Andrade
que ilustrava a sua carta

Desenhos de Mário de Andrade, que ilustram carta sua a Manuel Bandeira. São Paulo, 10. set. 1931. In: A Manhã, Suplemento Letras e Artes, Rio de Janeiro, 16 jul. 1950, p. 10. Acervo Marcos Antonio de Moraes.

Esse texto, acompanhado dos *croquis* explicativos, serve para lembrarmos que a visualidade pura servia-se de *esquemas preparatórios* para analisar um quadro ou escultura, nos mesmos moldes de que os arquitetos sempre se serviram para conceber as etapas de realização de suas obras. Porque, desde a Renascença, sempre se consideram as artes plásticas como "artes do desenho", segundo a lição de Vasari, por outro lado, o desenho do arquiteto nunca pretendeu ser mais do que recurso instrumental. Por mais que um arquiteto pretendesse caracterizar seu desenho como expressivo – e isso, rigorosamente, só vai acontecer no século XX –, ele permaneceu, sempre, como um diagrama auxiliar do *desenho* que se concretiza na obra feita (no desígnio, conforme se constituiu a palavra).

Daí que o uso das categorias lógicas e psicológicas da visualidade pura não se transformaram em camisa de força no crítico paulistano, mas se submeteram a considerações outras que iremos propor em seus desdobramentos posteriores. Mesmo porque as categorias da visualidade pura são excelentemente adequadas para compreender o barroco tardio austro-húngaro e do sul da Alemanha, mas se fragilizam quando aplicadas à arte indígena sul-americana, por exemplo. Ora, Mário de Andrade, já na década de 1920, travou contato com os antropólogos que se propuseram a estudar justamente essas populações, assim como os "primitivos" em geral, o que o levou a desconfiar dessas "sínteses universais" tão ao gosto do pensamento alemão.

Mas estes dois textos até aqui comentados mostram a ruptura que eles representam com tudo o que Mário de Andrade pensara e escrevera sobre artes plásticas, durante toda a década de 1920, quando era conhecido como intelectual modernista. Para isso, basta estabelecer um paralelo com textos dessa década a nossa disposição. São eles: *A ARTE RELIGIOSA NO BRASIL* – crônicas publicadas na *Revista do Brasil* em 1920 e organizadas e publicadas em 1993, por Claudéte Kronbauer –; "Monumento às Bandeiras", mais ou menos da mesma época – texto ainda hoje praticamente inédito que Flávio Motta mimeografou para servir de catálogo de uma primorosa exposição de desenhos do escultor Vitor Brecheret, em 1965 –; e quatro artigos sobre arquitetura colonial – publicados no *Diário Nacional* em 1928, reeditados pela *Arte em Revista*, publicação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, editada pela professora Otília Arantes. Além desses, há uma série de pequenas notas que Mário de Andrade publicava diariamente em jornais paulistas, que os estudantes da FAU recolheram em 1961 e 1966 nas publicações *DEPOIMENTOS 1 e 2*. Essas notas parecem sinopses de leituras do momento, uma forma de transformar em ganho material sua faina insaciável de leituras sobre arte.

À parte o estilo palavroso e posudo dos dois primeiros mencionados e que, me parece, foi ridicularizado na "Carta às Incamiabas" de Macunaíma imperador, revelando um esforço frustrado de escrever no estilo "oficial", adequado a documentos governamentais (vai aparecer surpreendentemente em cartas a Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu superior bierárquico, no final da década de 1930), nós veremos um Mário de Andrade hesitante quanto a opções estéticas e em atraso



Tarsila do Amaral. CORAÇÃO DE JESUS (outra versão do SANTO apresentado no Salão de 1931), óleo s/tela, 83 x 64. São Paulo, Col. Antônio Vicente de Azevedo. In: Aracy Amaral. TARSILA, SUA OBRA E SEU TEMPO. São Paulo: Tenange, 1986, p. 84.

em relação a seus companheiros de jornada – Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, notadamente –, como podemos constatar nos seguintes fragmentos (1920):

Queríamos ser progressistas, reformadores, cubistas, fomos buscar o que não era nosso, imitamos sem altivez, copiamos sem engenho, é possível que ainda aceitemos como templo uma imitação de Karnak, um plágio de Santa Sofia;

Ou sua visão da sociedade brasileira vincada ainda pelos autores racistas:

Mas na cidade baixa entre a maruja, os vendeiros, os escravos, os mestiços campeava um sensualismo infrene, animalizando a gente ignara num perpétuo despudor. Os ricos, os senhores de engenho, a flor da fidalguia encobertava com a hipocrisia das boas maneiras o seu não menor desejo de amar. Conta Frézier, citado por Oliveira Lima, terem sido trucidadas pelos maridos num só ano mais de trinta mulheres. Claro é que há exceções, e talvez muitas havia; mas a visão geral era d'uma quermesse de amores livres [12].

É claro que aqui fala alto o congregado mariano, tentando conciliar seu crescente juízo estético e sua reprimida formação familiar e "subalterna" inserção social – conciliação impossível que irá eclodir nos finais de 1928, na rejeição de seu catolicismo tradicional retrógrado, e que nem o catolicismo francês de seu tempo e a neo-escolástica iriam corrigir. Mas mesmo em suas preferências de arte-fazer nós vemos os passos enormes que ele iria empreender:

Não basta haver construção para que haja arquitetura. Nem todos os construtores são arquitetos. O mestre-de-obras, o empreiteiro é a vermina feroz, poluindo e corrompendo a arte que Lucilo da Tarra irmanava à musica, e que é uma sinfonia corporificada – a arquitetura [13].

Compare-se com "Documentação necessária", de 1936, de Lúcio Costa, para percebermos toda a trajetória percorrida pelo crítico paulista, ou, ainda, com esta apreciação sobre os arquitetos peninsulares:

Na Espanha os estudos de Antonio Gaudi, de Artigas, de Puig y Cadafalch tendem para essa nacionalização da arquitetura. Em Portugal, Raul Lino endireita-se pela mesma senda... [14].

Como estamos longe do juízo crítico sobre Gaudi exposto em "O artista e o artesão":

É também o caso, muito menos defensável ainda (pois não se trata de uma experiência comprovatória de uma técnica), do arquiteto catalão António Gaudi, criador nosso contemporâneo da escola de Barcelona. Não nego a seriedade, a honestidade deste artista, mas por mais que o respeite sou obrigado a ver na sua obra de arquitetura menos arquitetura que o desapoderado espírito separatista da Catalunha. A sua igreja da Sagrada Família, em Barcelona, é bem mais que um pesadelo sentimental e pouco menos que um horror artístico [15].

Ainda em 1928, Mário de Andrade manifestava suas dúvidas publicamente como segue:

Os arquitetos brasileiros andam trabalhando num estilo de casa a que chamam colonial ou neocolonial. Por mais que certas idéias e tendências modernas se tenham incrustado na minha cabeça, não acho um mal isso não. (Arquitetura colonial).

Esses artigos, principalmente os primeiros que parecem feitos para "agradar" a um certo *establishment* intelectual brasileiro, de raro em raro, mostram faíscas de tendências que irão se concretizar muitos anos mais tarde:

Faremos para terminar uma referência toda especial ao projeto em vias de execução do Sr. Pzirembel para a futura capela de Monteserrate, em Santos. O artista soube beber na fonte tradicional, criou um delicioso projeto onde nem faltam os azulejos, que nossos arquitetos em tão boa hora reabilitaram [16].

O texto sobre Brecheret, além de discorrer sobre o caráter urbano de sua escultura, parece-me um documento de recomendação para a bolsa que levaria o artista a Paris, em 1922. Em 1928, observa:

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá, fatalmente, a se depreciar em função do indivíduo.
Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que, dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a contribuição que lhe compete dar [17].

E este fragmento também premonitório:

Primitivo em relação a que? Pelo contrário, o caso dele é perfeitamente e completamente a coroação duma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso- colonial de nossa arquitetura, lhe dando uma solução quase pessoal, e que se poderá ter por brasileira por isso [18].

Quais são as conclusões? – se é que podemos falar em algo conclusivo em
Mário de Andrade quando se trata de uma filosofia da arte!

A meu ver, são as seguintes:

É necessário, para aqueles que pretendem fazer arte, assumir uma *atitude estética*, precedendo o arte-fazer. Mas essa atitude estética é compreendida dentro de uma visão de totalidade da condição humana, expressa pela proposição do poeta alemão, Frederico Schiller, como sugere o poeta paulistano em sua aula inaugural, e que eu transcrevo de tradução recente:

Para leitores que não estejam familiarizados com a significação deste termo tão mal empregado pela ignorância, sirva de explicação o seguinte. Todas as coisas que de algum modo possam ocorrer no fenômeno são pensáveis sob quatro relações diferentes. Uma coisa pode referir-se imediatamente a nosso estado sensível (nossa existência e bem estar): esta é sua índole física. Ela pode também referir-se a nosso entendimento, possibilitando-nos conhecimento: esta é sua índole lógica.
Ela pode, ainda, referir-se a nossa vontade e ser considerada como objeto de escolha para um ser racional: esta é sua índole moral.

Ou finalmente, ela pode referir-se ao todo de nossas diversas faculdades sem ser objeto determinado para nenhuma isolada entre elas: esta é sua índole estética. Um homem pode ser-nos agradável por sua solicitude, pode, pelo diálogo, dar-nos o que pensar; pode incutir respeito pelo seu caráter, enfim independentemente disso tudo e sem que tomemos em consideração alguma lei ou fim, ele pode aprazer-nos na mera contemplação e apenas por seu modo de aparecer. Nesta última qualidade, julgamo-lo esteticamente. Existe assim, uma educação para a saúde, uma educação para a moralidade, uma educação para o gosto e a beleza. Esta tem por fim desenvolver em máxima harmonia o todo de nossas faculdades sensíveis e espirituais. Para contrariar a corriqueira sedução de um falso gosto, fortalecido também por falsos raciocínios segundo os quais o conceito de estético comporta o do arbitrário, observo ainda uma vez (embora estas cartas sobre a educação de nada mais se ocupem além da refutação deste erro) que a mente no estado estético, embora livre no mais alto grau, de qualquer coerção de modo algum age livre de leis;
e acrescento que a liberdade estética se distingue da necessidade lógica no pensamento e da necessidade moral no querer, apenas pelo fato de que as leis segundo as quais a mente procede ali não são representadas e, como não encontram resistência, não aparecem como constrangimento [19].

Daí a necessidade de uma educação artística, que se exerce, em primeira instância materialmente, pela técnica, pelo exercício permanente.

Entretanto, há um segundo aspecto, que é a discussão do individual *versus* o individualismo e do nacional contra o nacionalismo. Quanto a esse último, intuitivamente, Mário de Andrade, pela sua generosidade intrínseca, desde 1920 não discriminou racialmente – apesar de acreditar nisso – os artistas que aqui aportaram, como Pzirembel, Zina Aita, Segall, Warchavchik, Ernesto de Fiori, Zamoiski, e os *oriundi*, Malfatti, Portinari, Rebolo, Volpi, Carnicelli, Zanini, Graciano.

E não deixou de aprender com os novos, como mostra o estudo sobre a Capela de Santo Antônio de São Roque, no qual cita, como novos aportes críticos, o arquiteto Lúcio Costa e o então estudante de engenharia Luís Saia. Se em 1938 o protótipo da arquitetura é dado pela obra de Warchavchik, em 1942, já comparece o Ministério de Educação e Saúde, àquela altura ainda em esqueleto, e em 1943, em *BRAZIL BUILDS*, já há uma menção às casas de Artigas.

Na última fase de seu pensamento, ele acentua a contribuição individual como expressão do compromisso social: a criação nacional somente se realiza pela expressão técnica pessoal, caracteristicamente individual. Só assim se pode atingir um alcance universal, meta final de toda atividade artística. Assim, arte não se ensina mas se aprende, pela vontade de liberdade e pela vontade livre do agente.

Nessa fase, o nacional é veículo do universal. Por isso mesmo que *arte* não será mais referida ao paradigma ocorrido entre 1400 e 1800 na Europa, mas a todas as manifestações artísticas humanas, como a arte africana, a arte pré-histórica, a atividade dos índios sul-americanos, a atividade dos japoneses perante a arte, a atividade infantil – na qual ele se serve de material empírico conseguido nos jardins de infância dos bairros

periféricos paulistas – e a arte e a atitude popular perante a arte, tal como se lê no curso de Filosofia e História da Arte.

Mário de Andrade, com todo o rigor de seu trabalho intelectual, com seu apego à justiça, entretanto foi também vítima de suas emoções.

No estudo aqui citado, mais de uma vez, "O movimento modernista", reconhece que não foi o autor nem mesmo promotor da Semana de Arte Moderna, o que me parece uma verdade não só histórica, como psicológica. Aliás, este estudo é uma contribuição para essa discussão.

Por isso mesmo não é possível concordar com sua apreciação sobre sua participação:

O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa apresentação espetacular que foi a Semana de Arte Moderna. Com ou sem ela, minha vida intelectual seria o que tem sido [20].

Esta postura é injusta com uma porção de pessoas, mas é injusta consigo mesmo. Como vimos, apesar de conhecer já o Futurismo, o Cubismo e mesmo o Neoplasticismo (este através de Paulo Prado), sua adesão à contribuição desses notáveis artistas se deu provavelmente através de Oswald de Andrade e Tarsila, e até mesmo sob certos aspectos, de Ricardo Severo e Monteiro Lobato, num primeiro instante. Depois de 1926, absorvendo algo de Segall e de Warchavchik, com sua casa modernista. E desconfio mesmo que seu aprofundamento em relação a Gropius e Le Corbusier se deu antes de tudo não por leituras, mas pela ação de Warchavchik, nos finais da década de 1920 do século passado. É difícil imaginar o "progresso" do poeta Mário de Andrade sem seu convívio epistolar com Manuel Bandeira, uma espécie de irmão mais velho em poesia, partindo daquele "ruim esquisito", até atingir um dos pontos altos da poesia brasileira com sua "Meditação sobre o Tietê", por exemplo.

Seria impossível o crítico provinciano dos anos 20, ingenuamente nacionalista, transcender essa condição sem a lição cubista de Tarsila e tantos outros. E esses todos não se reuniram justamente porque houve a Semana?

Por isso não é possível que nesse retrospecto, Mário de Andrade reduza Monteiro Lobato, sarcasticamente, à sua condição de pintor ao tratar da polêmica com Anita Malfatti. E nem a participação de Oswald de Andrade à sua condição de proprietário de um *Cadillac* verde. Esse faiscador espalhafatoso de gênios, é também parcialmente inventor de Mário de Andrade. Essa clara injustiça me parece produto de ressentimento, sohre a qual não quero aqui discorrer, mas está registrado esse lado noturno do artista paulista, no retrato que dele fez Flávio de Carvalho.

Entretanto, o que sobreleva é o intelectual sempre disposto a aprender, sempre angustiado com o destino do patrimônio brasileiro e da humanidade. Basta ver as suas preocupações durante a Segunda Guerra Mundial com a preservação de Florença, ameaçada pelos bombardeios alemães e norte-americanos, como transparecem em suas cartas a Paulo Duarte, então exilado em Nova Iorque.

Procurei neste texto, primordialmente, insistir sobre a necessidade de recolher os

estudos – inéditos ainda ou dispersos em publicações de difícil acesso – desse artista e crítico cuja obra ainda tem algo para nos ensinar, neste limiar do século XXI. Sua lição nos adverte que a vida humana ainda é uma aventura digna de ser vivida e que o futuro não está dado mas passível de ser construído e que, por mais precários que sejam nossos meios, por mais noturna que pareça nossa condição atual, sempre podemos sonhar e esse sonho conduzido com determinação se tornará, um dia, não sabemos quando, e nem como, a realidade afetiva desejada para todos nós.

Notas

1 ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel. *CORRESPONDÊNCIA*. Org. introd. e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. Ver especialmente, de Manuel Bandeira, as cartas 5, 12 e 19.

2 Este ensaio também foi publicado em 1935, com um estudo sobre Álvares de Azevedo, em edição financiada.

3 Ver ANDRADE, Mário de. *CONTOS NOVOS*. São Paulo: Martins, 1947.

4 ANDRADE, Mário de. "O Aleijadinho", *in ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL*. São Paulo: Martins, 1965.

5 Jornal organizado por Oswald de Andrade, ainda acadêmico de Direito, entre 1914 e 1917.

6 ANDRADE, Mário de. "Fantasia" in *O BAILE DAS QUATRO ARTES*. São Paulo: Martins, 1965.

7 Lévi-Strauss publicou nela seus estudos que em germe já contêm sua mais importante contribuição científica para a Antropologia; refiro-me às "Estruturas elementares do parentesco".

8 Esse trabalho nos foi oferecido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, para ser publicado junto com o curso de Filosofia e História da Arte, editado pelo Grêmio da Fau em 1955.

9 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista", in *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo: Martins 1967.

10 Ver "Fantasia", in. Op. cit.

11 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira de 10 de setembro de 1931., in *CORRESPONDÊNCIA*... Op. cit.

12 ANDRADE, Mário de. *ARTE RELIGIOSA NO BRASIL*. Claudéte Kronbauer (org.) São Paulo: Experimento & Giordano, 1993 (Trata-se de reedição de artigos publicados na *Revista do Brasil*, nº 49, 51, 52, 54 de 1920).

13 Idem.

14 Ibidem.

15 ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão", in *Curso de Filosofia e História da Arte*, *DEPOIMENTOS 2*. São Paulo: GFAU, 1955. Esta observação tão severa e incorreta sobre o artista catalão talvez se explique contra os movimentos demagógicos do Fascismo e do Nazismo, de um arrogante nacionalismo que dominavam principalmente a Itália e Alemanha naquele momento, mas que se faziam sentir em muitos outros países.

16 *ARQUITETURA RELIGIOSA NO BRASIL*, Op. cit.

17 Idem. "Arquitetura colonial" e *Diário Nacional*, 23 e 26.8.1928.

18 Idem. "O Aleijadinho", Op. cit.

19 SCHILLER, F. *A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

20 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". Op. cit.

Flávio de Carvalho. RETRATO DE MÁRIO DE ANDRADE, 1939 c., óleo s/tela. Col. Centro Cultural São Paulo, SP.





B. Bento

- 1920

ARARAQUARA

Flávia Camargo Toni

ME FIZ BRASILEIRO PARA O BRASIL

Não havia folclore musical brasileiro. Fiz folclore musical brasileiro.

DE MÁRIO DE ANDRADE PARA SOUSA DA SILVEIRA

A musicologia brasileira deve a Mário de Andrade dois conjuntos de registros sobre nossas músicas populares, ambos de reconhecido valor. O mais antigo deles, de 1928, foi anotado de próprio punho e, o outro, de 1938, é fruto de projeto por ele idealizado. O primeiro conjunto, apelidado de *NA PANCADA DO GANZÁ*, resulta das inquietações intelectuais do poeta e músico ao coletar e estudar as manifestações que apóiam suas teorias sobre os liames entre a poética e a música populares. Pela idéia inicial teria sido uma enciclopédia dos usos e costumes do cantador nordestino, os "Subsídios para o conhecimento da vida popular brasileira, especialmente do Nordeste", distribuída em ensaios dedicados às manifestações com entrechos dramáticos – as danças dramáticas – e àquelas com ou sem coreografia, como bumba-meu-boi, reisado, coco, ciranda, desafio, para citar apenas algumas. O outro conjunto, resultado da viagem empreendida por quatro pesquisadores enviados pela Discoteca Pública – a Missão de Pesquisas Folclóricas – é de natureza diversa, pois ali o método de coleta faz uso prioritariamente de equipamento mecânico: as manifestações musicais de interesse foram gravadas ao vivo, complementadas com registros manuais, quando necessário, ilustradas através de fotos e filmes e, quando possível, complementadas com a coleta de objetos.

As duas coleções guardam entre si semelhanças de conteúdo, mas se a primeira delas nasce das buscas do aprendiz de musicólogo, a segunda espelha também a ideologia do pesquisador já maduro visando linhas de ação cultural de grande lastro ao criar, em São Paulo, um centro de documentação e



Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938: equipamentos montados para gravação ao ar livre. Foto Luís Saia. Acervo CCSP-SP.

B. Bento. DOIS VIOLEIROS. Araraquara, SP, 1926, óleo s/papelão, 35,5 x 46,7. Col. MA-IEB/USP.

estudo para as nossas manifestações musicais, a Discoteca do Departamento de Cultura. Como se verá adiante, as duas integram o projeto do intelectual de fazer-se "brasileiro para o Brasil".

O APRENDIZ DE MUSICÓLOGO

Em 1922, após assumir a Cátedra de Estética e História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e participar dos festivais da Semana de Arte Moderna, tem início uma nova fase no trajeto intelectual de Mário de Andrade. Gilda de Mello e Souza caracteriza o período que se estende até 1928 como o "de difícil ruptura e de reformulação de valores" porque ele passará a transitar com a mesma desenvoltura em duas esferas artísticas – a Música e a Literatura – mantendo contato com correntes diversas do pensamento no grupo dos modernos e naquele dos austeros professores de onde leciona. As duas frentes de trabalho – a música e o engajamento no movimento modernista – levam-no a estudar psicologia, estética, filologia, línguas, filosofia, sociologia, etnografia, artes, entre tantas outras disciplinas.

A década de 1920 marca, sem dúvida, o empenho de Mário de Andrade em conhecer de perto a nossa cultura popular e o passo inicial talvez tenha sido a viagem de 1924, visitando cidades de Minas Gerais na *troupe* que acompanha o poeta Blaise Cendrars. Ao regressar, em meio à reflexão sobre a arte escultórica do Aleijadinho, um primeiro mergulho na música e poética populares, buscando informações sobre nossos usos e costumes nas obras de Couto de Magalhães, Capistrano de Abreu, Sílvio Romero, Mello Morais Filho e Pereira da Costa, principalmente. Na bibliografia disponível encontra poucas melodias brasileiras. Escreve, então, para os amigos pedindo material e mantém correspondência intensa com os modernistas do Norte e Nordeste, nomes como os de Antônio Bento de Araújo Lima, do Rio Grande do Norte, e Waldemar de Oliveira, de Pernambuco. Com a publicação d'*A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA*, em 1925, o musicólogo organiza suas leituras sobre literatura popular e etnografia, junta material para *MACUNAÍMA* e encontra soluções poéticas em ligação estreita com a música, soluções que desaguam no livro de poemas *CLÃ DO JABUTI* [1]. No início de setembro de 1926, impregnado pelas reflexões que buscam a conjugação da música popular e da música culta na criação, redige um estudo em forma de diálogo, a "Bucólica sobre a música brasileira", como conta para Prudente de Moraes, neto, e para Manuel Bandeira[2] : em seis dias a conversa entre dois indivíduos que discutem música, nos moldes das antigas "artinhas", chega a 100 páginas manuscritas. O interlocutor de fala conservadora se chama Lusitano e o outro, moderno, é Sebastião. Embora o diálogo não esteja dividido em capítulos, o autor descreve a seqüência dos assuntos: "Preâmbulo, Introdução no assunto, Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira, Elogio de Carlos Gomes, Continuação de melódica brasileira, Conclusão do assunto, Final" [3]. Devo adiantar que dois anos mais tarde, em 1928, o texto da "Bucólica" será reformulado, embora a divisão de assuntos se mantenha, dando origem ao *ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA*.

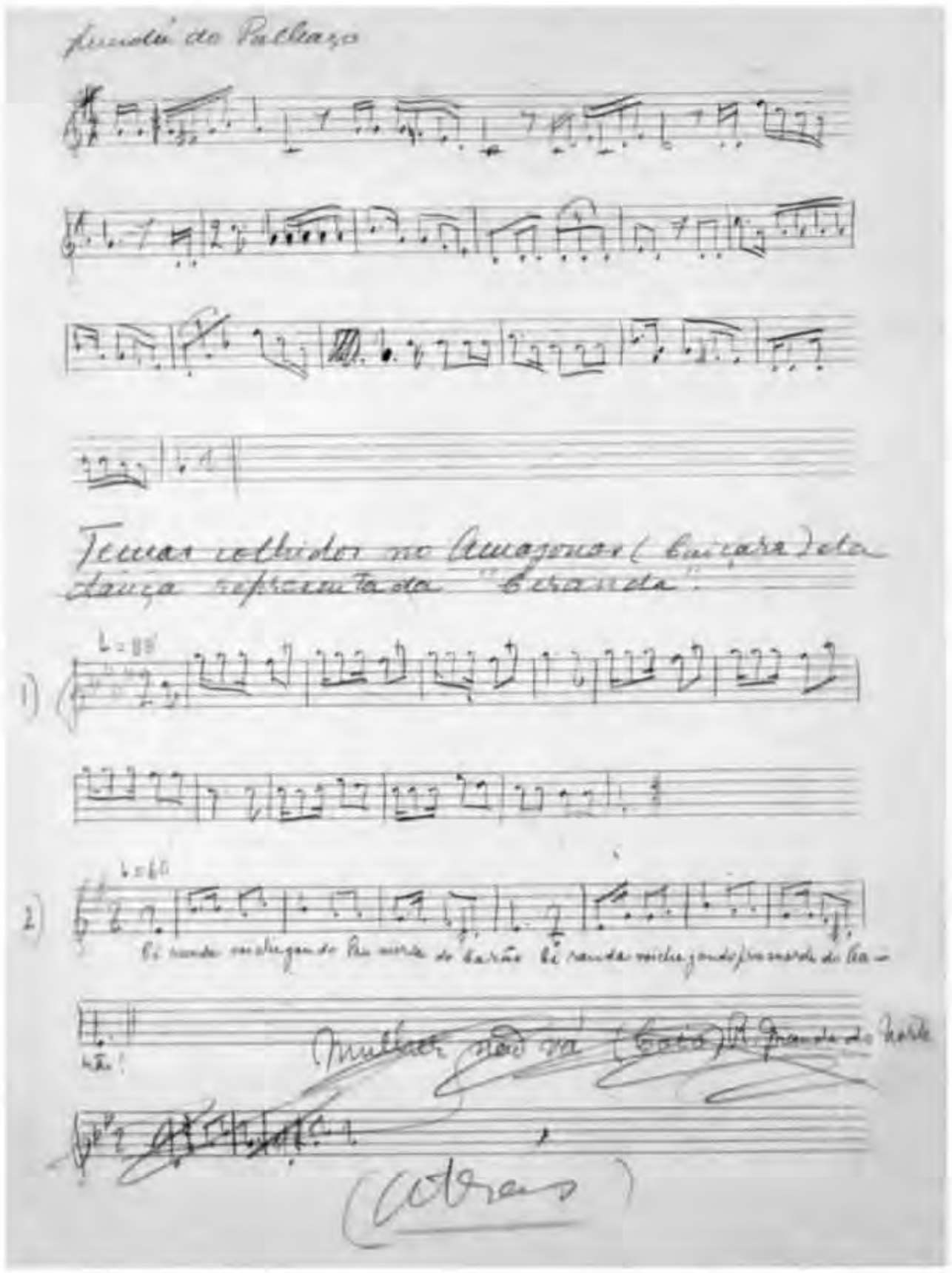




Zabumba: banda popular do sertão nordestino
(zabumba é o nome da banda e do instrumento da direita).
Arq. MA-IEB/USP.

NO ALTO:
Estivadores, cantadores de bumba-meu-boi, São Luís do Maranhão, 1938.
Arq. MA-IEB/USP.

Como foi dito, as pesquisas realizadas em 1926 convergem também para a primeira redação de *MACUNAÍMA*, trabalho feito no calor de dezembro, na Chácara de Pio Lourenço. No ano seguinte, Mário intensifica suas leituras sobre o Brasil visando o trabalho sobre a rapsódia, bem como o preparo para a viagem de turista aprendiz à Amazônia que se desenrola entre maio e agosto, viagem de fruição e de fotógrafo amador [4]. Durante o percurso registra, num diário, fatos corriqueiros, o desenrolar do caminho e idéias a serem desenvolvidas em crônicas. Nas notas de viagem ele registra as impressões do paulistano ao escutar os sons da mata, do rio e das novas melodias e vocábulos. Os olhos captam novas imagens e no ócio o viajante conjuga paisagens e sons evocando trechos musicais que lhe são caros como a visão da alvorada do dia cinco de julho, acompanhada do tombadilho do navio, sugerindo a comparação com o Prelúdio orquestral da cena quatro do 3º ato do *SCHIAVO*, de Carlos Gomes [5]. E é através deste diário que se percebe que pouco lhe valeram as leituras preparatórias da viagem, mesmo planejando poder coletar melodias de seu interesse, pois algumas delas chegam até ele ocasionalmente gerando dificuldades, inclusive, para as transcrições. Eis o caso da coleta de uma ciranda ouvida em Caiçara, lugarejo à beira do rio Solimões, no dia 12 de junho. Sem que estivesse preparado para a coleta, sem papel apropriado para a anotação, Mário escuta duas melodias que o seduzem de tal forma que usa uma caixa de cigarros para anotá-las reconhecendo a dificuldade para entender "um texto popular cantado, e ainda mais sendo o texto entoado em coro"[6] . A festa de Caiçara coloca Mário de Andrade frente à experiência de observar o inesperado, um grupo desconhecido realizando uma celebração nova, onde olhos e ouvidos devem trabalhar rapidamente para assimilar o maior número possível de detalhes, prática necessária às pesquisas de campo. A experiência musical é tão comovente que ele descreverá a cena em três oportunidades diversas, como esta, para os leitores do *Diário Nacional* [7]:



Melodias colhidas e anotadas por Mário de Andrade. LUNDU DO PALHAÇO, de São Paulo, e CIRANDA DE CAIÇARA, AM. Arq. Camargo Guarnieri-IEB/USP.

Uma orquestrinha de violões e cavaquinhos acompanha as cantorias, ritmadas com força

pela assistência batendo palmas. Um ou dois cantores solistas, fazendo mais ou menos o papel do Histórico dos oratórios clássicos, puxam os cantos, enquanto outros figurantes solistas representam dentro da roda o que o 'Histórico' vai contando [8].

Em São Paulo, volta a trabalhar sobre *MACUNAÍMA* e prepara-se para a viagem do ano seguinte pesquisando junto aos discos, livros, fichários e piano, conjugando pesquisa e criação, buscando sistematicamente as fontes de nossa cultura, estudando as possibilidades de definição do perfil sonoro musical dos compositores de tantas nacionalidades.
Ali, no estúdio da casa da Lopes Chaves, na experimentação, ele quer fixar nossa musicalidade em versos e ensaios continuando a ler sobre música e poesia populares, embora o trabalho junto ao *Diário Nacional*, como cronista e crítico de artes, consuma grande parte do seu tempo. No trabalho de gabinete o professor de piano e poeta busca construir uma outra linguagem, uma gramática musical brasileira, ao mesmo tempo que usa a poesia para a experimentação musical.

Chega o ano de 1928 e os estudos são intensificados tendo em vista o preparo para a viagem ao Nordeste. É provavelmente desta época a leitura atenta das "Breves instruciones prácticas para el investigador folklorista", de Barandiáran[9], fartamente anotado no exemplar de sua biblioteca. A bibliografia consultada amplia-se à medida que seus interesses se diversificam e ele passa a analisar o fazer musical popular a partir de um pequeno repertório de cantigas que tem em mãos. A cronologia dos fatos é de importância fundamental para se acompanhar o amadurecimento do musicólogo novato que narra alguns fatos nas cartas para Manuel Bandeira, como na de 31 de março anunciando a vinda de Antônio Bento de Araújo Lima trazendo, na bagagem, o restante de um bumba-meu-boi. A expectativa se justifica já que ele, Mário, tem "trabalhado em folclore musical que você não imagina": a convite de Renato Almeida, escreve um trabalho sobre "80 e tantos documentos" para a exposição internacional de Praga, monografia apelidada de "Elementos melódicos brasileiros".
Dois meses após, a dois de junho, em nova carta para Bandeira, conta já ter colecionado mais de 100 documentos e ter trocado de tema para a exposição. Prepara, agora, o estudo "Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil"[10]. Além disso, escreve uma conferência sobre música popular, a ser lida em Piracicaba e prepara dois outros artigos sobre folclore para a *Revista de Antropofagia*: o "Romance do veludo" e o "Lundu do escravo", de meados do mesmo 1928, trazem a público uma nova faceta do polígrafo.

Dentre os documentos musicais sobre os quais se debruça nesse momento bá um grande número de cocos, aqueles trazidos por Antônio Bento, do Rio Grande do Norte.
O estudo sistemático dos versos cantados e dançados sugere a Mário de Andrade aprofundar-se na análise da construção poética deste gênero que tanto lhe agrada. Redige, então, o ensaio "A literatura dos cocos", datado de 18 de julho de 1928, espaço onde demonstra perceber que, apesar da forma um tanto vaga, pois coco às vezes é usado como sinônimo de moda e de toada, o coco interessa principalmente quando construído como solo e coro em dueto, "uma peça musical de

caráter antifônico", como diz[11] . Diálogo que ele percebe também na construção de nossa música orquestral popular como no maxixe, no samba e no catereté, e quer ver aproveitado pelos nossos artistas:

Sob o ponto-de-vista exclusivamente musical, o coco tem um interesse enorme. Das nossas formas populares, é a que tem mais uma importância coral enorme. Se é certo que nas danças dramáticas, bois, maracatus, todos os reisados, congos, o coro entra obrigatoriamente, das formas de música-pura o coco é a única que obriga a coro. E pela variedade com que o coral se manifesta nele se vê que tesouro ele oferece pros nossos compositores desenvolverem não só em música vocal como instrumental também[12].

A antífona, da forma como a define Mário de Andrade, vale dizer, "o dueto de solo e coro", é familiar ao ouvinte erudito que cultiva a música universal entre suas partituras e discos; é familiar ao poeta que escrevera um "oratório profano" – "As enfibraturas do Ipiranga" – em 1921; e provavelmente foi um dos atrativos exercidos pela ciranda assistida em Caiçara, apresentada como um coco.

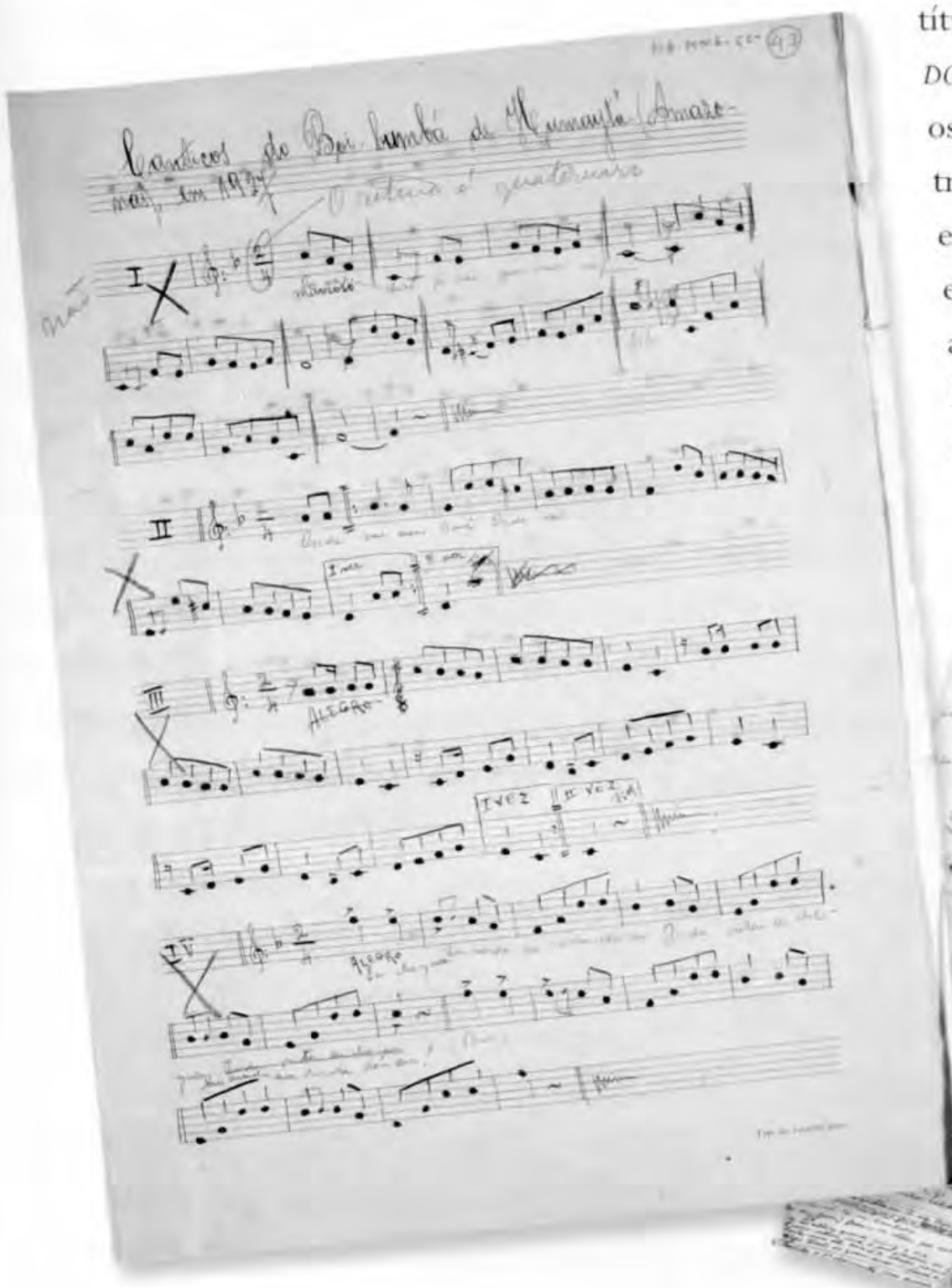
Ao terminar o ensaio sobre os cocos não descansa. Em agosto trabalhará em dois projetos que se entrecruzam na cronologia, na temática e na experimentação. Quase ao mesmo tempo é redigido um novo estudo sobre música, o *ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA* – cuja documentação musical de base é a mesma que apóia "A literatura dos cocos" – e o libreto da ópera *PEDRO MALAZARTE*.

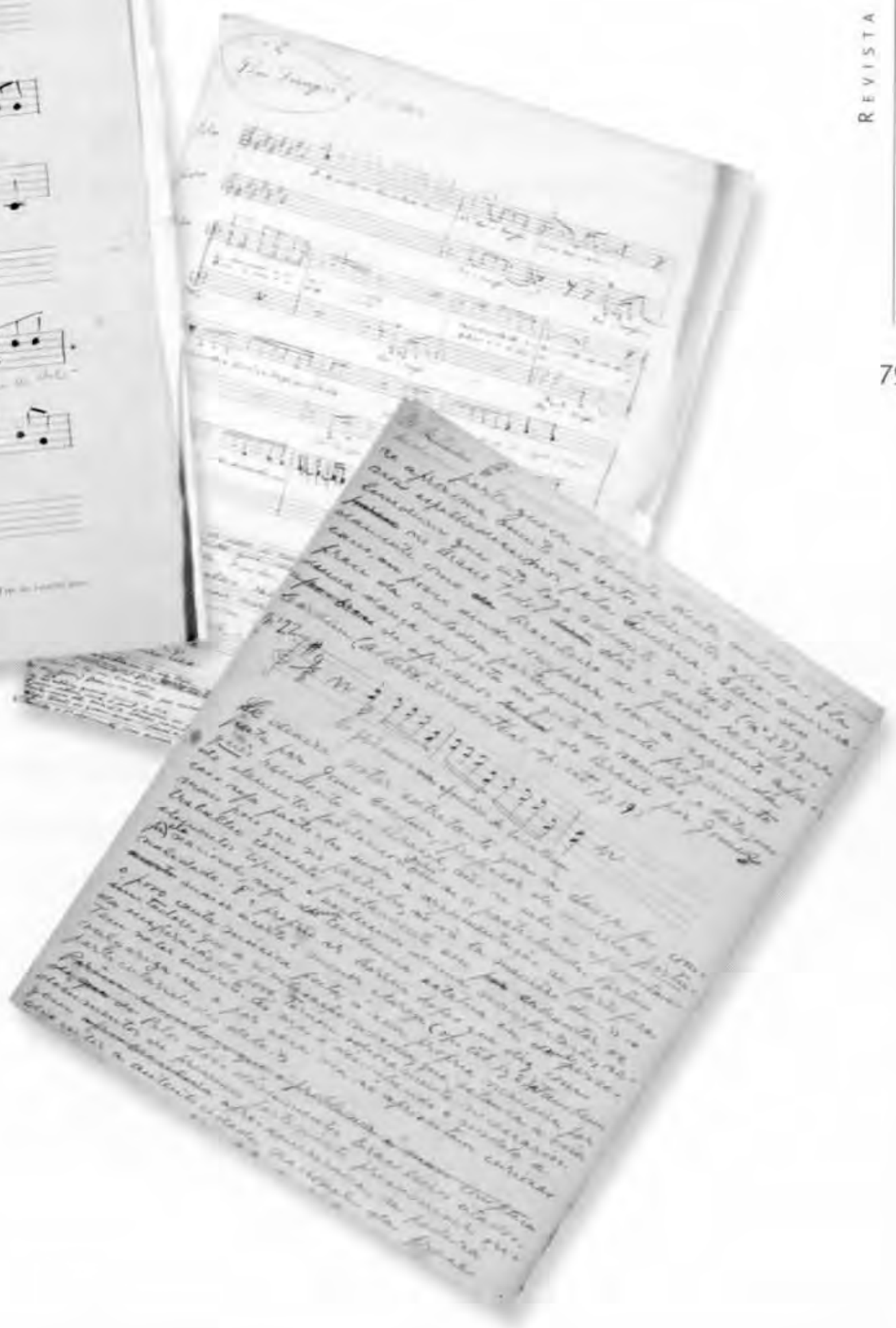
Paralelamente Mário estabelece seu roteiro pelo Nordeste tendo em mente contar com amigos residentes nos diversos locais. Deles espera, sobretudo, a indicação de informantes e endereços precisos para escutar e anotar melodias de interesse. Partindo no início de dezembro, sabe não ter tempo nem conhecimento suficiente para colher os cantos sazonais da Bahia. Visa, contudo, os reisados e pastoris do Natal e início do ano. Desta vez fotografará bem menos do que na viagem de 1927 concentrando-se na transcrição de cantigas, bem como na descrição de coreografias e indumentárias. Não tendo prática na transcrição imediata das melodias que pretende registrar, sem dinheiro suficiente para comprar um gravador – viaja só com lápis e papel – precisa sempre de um piano para reproduzir o que ouve antes de anotar no pentagrama. O processo, além de longo, possibilita resultados passíveis de crítica, pois submete os cantadores ao temperamento do teclado, informantes que geralmente não cantam duas vezes em seguida da mesma maneira.

O conhecimento que tem destes homens e mulheres de várias localidades em geral é superficial, exceção feita àqueles colaboradores mais próximos de seus amigos, caso do cantador Chico Antônio, o Caruso do Rio Grande do Norte, trabalhador da fazenda do Bom Jardim de propriedade da família de Antônio Bento de Araújo Lima.

De volta a São Paulo trabalhará entre 1929 e 1935 sobre as mais de novecentas melodias trazidas na bagagem e repetirá a experiência de pesquisa de campo em pelo menos duas oportunidades: em 1933, durante a festa do Espírito Santo, em Santa Isabel (SP), e em janeiro do ano seguinte, em Lindóia (SP). Analisar documentos, comparar versões,

conhecer as origens das danças e melodias e a forma como se distribuem pelo país requer leitura e fichamento sistemáticos para cruzar fontes e localizar rapidamente os exemplos necessários. Num ritmo de trabalho intenso recorre a livros novos ou não das bibliotecas do Conservatório, da chácara do tio Pio e das casas de amigos elencando os dados bibliográficos em listagem na qual atribui, a cada exemplar, um número. Assim pode-se acompanhar o ritmo de leituras de uma relação de obras que crescerá, até 1944, totalizando oitocentos e trinta e sete títulos, a bibliografia de *NA PANCADA DO GANZÁ*, e pode-se também avaliar os momentos mais intensos de trabalho. Através das datas das edições dos livros sabe-se, por exemplo, que em 1930 ele acresce vinte e seis títulos à listagem; no ano seguinte, pelo menos oitenta e nove e que até





CANTOS DE BOI-BUMBÁ DE HUMAITÁ, Amazonas, 1927, enviados a MA. Arq. MA-IEB/USP.

BOI TUNGÃO. Melodia colhida e anotada por Mário de Andrade no Nordeste, 1928. Arq. MA-IEB/USP.

Mário de Andrade – "A influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil", página do manuscrito, 1928. Arq. MA-IEB/USP.

1935 terá lido e fichado aproximadamente quinhentos e setenta títulos do total. As notas de leitura são redigidas em folhas destacadas de cadernetas e agrupadas dentro de envelopes separados por assuntos, envelopes que por sua vez são agrupados por temas dando origem a novas obras. Esta é a gênese, por exemplo, das *MODINHAS IMPERIAIS*: numa pasta de cartolina Mário de Andrade reúne os documentos – peças para canto e piano – recebidas de fonte vária após ter espalhado, por carta e de viva voz, o interesse em colecioná-las. Ao longo de suas leituras destaca os trechos referentes à canção e coloca-os nos envelopes apropriados ao tema "Modinha". Em 1930, tendo reunido material suficiente, seleciona dezesseis das peças preferidas – de um total de setenta e quatro – e retorna aos autores lidos e fichados para aprofundar a análise. Porém, estudioso incansável, continuará a colecionar outras notas bibliográficas e partituras mesmo após a publicação do álbum, em meados daquele ano, pela Casa Chiaratto. O sistema adotado para o trabalho em gabinete facilita a construção de outros projetos de edição como o *DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO*, idealizado para atender à necessidade de definição dos vocábulos que ainda não tinham merecido espaço nas obras de referência; a *MÚSICA DOS BRASIS* – milhares de notas reunidas para a redação de um livro sobre a música indígena, ou o extenso trabalho dedicado ao bumba-meu-boi. Os dois últimos permanecem inéditos mas, como se sabe, os ensaios trabalhados com maior intensidade serão publicados postumamente por Oneyda Alvarenga em seis volumes: *MÚSICA DE FEITIÇARIA*, *DANÇAS DRAMÁTICAS* (3v), *OS COCOS* e *AS MELODIAS DO BOI E OUTRAS PEÇAS*. A musicóloga teve ainda a iniciativa de preparar o projeto para a edição do *DICIONÁRIO* falecendo, no entanto, prematuramente.

Em 1935, ao interromper o trabalho sobre a *PANCADA* para dedicar-se à direção do Departamento de Cultura, Mário de Andrade está ciente do longo caminho trilhado entre os artigos escritos para a *Revista de Antropofagia* e as milhares de notas bibliográficas colecionadas no afã de conhecer as origens e a expressão poético-musical dos nossos cantadores. Em fevereiro daquele ano, escrevendo para Sousa da Silveira, confessa que o trajeto percorrido fizera parte de uma estratégia para organizar seu "nacionalismo":

Sentindo que não tinha forças suficientes pra me universalizar, sem aquele gênio, ah! que me importa como brasileiro ao mundo, doutra forma me abrasileirei: dentro da ordem das minhas tendências artísticas, me fiz brasileiro para o Brasil. Resolvi trabalhar a 'matéria' brasileira, especificá-la, determiná-la o quanto em mim [sic] e na complexidade dele. O caso lingüístico não é senão um dos muitos corolários dessa realização de mim. Digo 'de mim' e não do Brasil, porque sabia muito conscientemente desde o princípio, que se tratava de dar a minha contribuição pessoal, e não, com o meu serzinho minúsculo realizar o sentido e a imagem do Brasil. Não havia folclore musical brasileiro.
Fiz folclore musical brasileiro. Não havia crítica de arte em S. Paulo, e a pouca brasileira existente era mais que péssima. Fiz crítica de arte [13].

Com a brusca interrupção do trabalho ele transfere para outra instância a incumbência

de mapear musicalmente o país. Uma vez no Departamento, traz Oneyda Alvarenga para junto de si, recém-formada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e que voltara para Varginha, onde iniciara o estudo dos cantos e danças da cidade mineira em que nascera. Colocada à frente da Discoteca, ela deveria equipar os acervos com aparelhos de som, partituras, discos e livros para consulta e audição da música universal, além de estruturar outros setores de serviços e pesquisas como um Laboratório de Fonética e as séries de gravações em estúdio dedicadas aos registros de música erudita paulista e de folclore brasileiro. Um projeto de tal fôlego precisava contar com o auxílio de especialista que fornecesse bases científicas suficientes para a formação de pessoal especializado na coleta e análise de material etnográfico.
A parceria foi encontrada em Dina Dreyfuss, primeira esposa de Claude Lévi-Strauss, etnóloga *agregée* da Universidade de Paris.

Assim, em 1936, poucos meses após o início das atividades, a Discoteca organizou o Curso de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura cuja aula inaugural, a cargo da professora francesa, foi publicada naquele mesmo ano juntamente com as *INSTRUÇÕES PRÁTICAS PARA PESQUISAS DE ANTROPOLOGIA FÍSICA E CULTURAL*[14]. Nas cento e quarenta e duas páginas do livro os alunos podem rever desde os conselhos sobre a "Escolha e utilização dum aparelho fotográfico" até a construção de uma ficha antropométrica.
Os outros temas abordados no curso teriam espaço em duas outras publicações anunciadas na primeira apostila: as instruções práticas para pesquisas de Etnografia e Sociologia, obras que não logram ser editadas.

Dina ministra cursos e participa ativamente da Sociedade de Etnografia e Folclore.
Nos Estatutos, aprovados em maio de 1937, figura como primeiro secretário – em comissão presidida por Mário de Andrade –, posição mantida até seu regresso para a França no início de 1939. A etnóloga também participa de excursões ao interior do Brasil, filmando o modo de vida de nossos índios ou, junto a outros membros da Sociedade, filmando festas populares nos arredores da cidade de São Paulo. Sua contribuição se dá sempre no domínio da antropologia física e cultural porque a parcela musical das pesquisas está a cargo de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Juntos, os três prepararão Luís Saia para chefiar o primeiro grande projeto de fôlego da Discoteca: a Missão de Pesquisas Folclóricas. Faz-se necessário, contudo, bibliografia atualizada para os trabalhos eminentemente musicológicos e Dina – provavelmente – vai buscá-la entre os estudiosos franceses na obra de Constantin Brailoiu.

Brailoiu (1893-1958), romeno de nascimento, era personalidade já conhecida na França e nos países do leste europeu. Estudara em Viena e depois na França onde tivera A. Honegger e Darius Milhaud entre os colegas da classe de Andrè Gedalge. Após pequena atividade como compositor, voltou para a Romênia em 1914, onde passou a ministrar aulas de História da Música no Conservatório de Bucareste [15].

Ocupando-se preferencialmente dos aspectos funcionais da música – ao contrário da maior parte dos folcloristas que se detinham na "simplicidade primitiva" de suas coletas – Brailoiu logo desperta a atenção de Béla

Bártok. Em 1936 o compositor húngaro afirmava: "[...] Brailoiu não é apenas o estudioso romeno mais preparado do folclore musical. Está entre os melhores da Europa. [...]"[16] O musicólogo também impressionara favoravelmente o mundo acadêmico parisiense ao publicar, em 1931, o *ÉSQUISSE D'UNE MÉTHODE DE FOLKLORE MUSICAL*, relato do trabalho recém-concluído junto ao arquivo folclórico da Sociedade de Compositores da Romênia.

Na primeira parte do *ÉSQUISSE* o autor situa o folclore musical frente aos avanços da sociologia aproximando-se bastante dos pressupostos de Marcel Mauss ao identificar os pontos relevantes para aquele que considera um ramo da musicologia: O que se canta?; Quando e onde se canta?; Como se canta?; Por que se canta como se canta?; De onde vêm as canções? e Como nascem as canções?. Discute os conceitos de "folclore musical", "música popular" e "música camponesa" aos olhos das ciências sociais e da música, tentando estabelecer os limites entre o folclore e a sociologia. Na defesa de seu ponto de vista lança mão da análise dos arquivos da sociedade de compositores romenos onde se faz nítida a multiplicidade de manifestações gravadas e os diferentes estágios de desenvolvimento dos grupos que participam dos registros.

Pode-se imaginar que neste ponto da leitura Mário de Andrade tenha estabelecido ligação direta com o Brasil devido aos vários tipos de manifestações musicais disseminadas pelo território – tantas vezes maior que a Romênia! – e as diferentes realidades sociais que ainda vivem as regiões do país.



Claude e Dina Lévi-Strauss, fotografados em pesquisa de campo, entre 1935 e 1936. Col. Musée de l'Homme, Paris.

No exemplar de sua biblioteca ele destaca com traço marginal a lápis o trecho seguinte:

Sem dúvida alguma, uma ciência que se exerce sobre matéria assim caracterizada não pode a qualquer preço ignorar o fenômeno social, ao qual o fenômeno musical está indissoluvelmente associado.

Na segunda parte do *ÉSQUISSE*, Brailoiu demonstra como trabalhar sobre a documentação recolhida em campo, verdadeiro manual arquivístico que – como se verá adiante – Oneyda Alvarenga adotará para a Discoteca. O trabalho do musicólogo romeno terá, de fato, dupla utilidade porque além de guia para a condução das coletas em campo, contempla também um sistema de indexação e organização *a posteriori*.

Em poucos meses, ao lado dos esforços de suas colaboradoras, Mário de Andrade amadurece o projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas aliando o preparo acadêmico de Dina – ao formar pesquisadores no Curso de Etnografia e Folclore – à tecnologia necessária para as coletas de campo – através dos equipamentos comprados por Oneyda – bem como à adaptação de uma metodologia adequada, na experiência de Constantin Brailoiu.

EM CAMPO

A equipe enviada pela Discoteca para o Nordeste e o Norte tem Luís Saia como chefe, Martin Braunwieser como técnico musical, Benedicto Pacheco, técnico de gravação e Antônio Ladeira como auxiliar. O trajeto a ser percorrido deve seguir, em linhas gerais, a sugestão de Mário de Andrade, embora o grupo tenha liberdade de alterar os planos de percurso em função do interesse da coleta. Viajam com cartas de apresentação oficial representando o Departamento de Cultura e cartas de recomendação do diretor, de Arthur Ramos, de Jorge de Lima[17], entre outros, amigos de pessoas que podem fornecer informações seguras sobre as manifestações musicais a serem documentadas. Em Pernambuco, Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira, que já haviam auxiliado Mário em 1928, e Mário Melo são de grande valia já que é temerário, por motivos políticos locais, contarem com a ajuda de Gilberto Freyre. Na Paraíba seguramente podem contar com Pedro Batista. Mas como orientarem-se ao adentrar o sertão chegando a lugares que jamais viram um caminhão ou a luz elétrica?

Em 1985, Martin Braunwieser contará em depoimento não gravado que em geral cabia a Luís Saia o primeiro contato com os cantadores, após a localização dos informantes de cada lugar, através de entrevistas aleatórias, rastreando indicações de quem encontrasse à frente para conversar. Após o primeiro contato com o informante, os demais membros da equipe auxiliavam na entrevista.

Os pesquisadores da Missão de Pesquisas Folclóricas desenvolvem uma forma de aproximação dos assuntos a serem descritos e registrados. Antes de gravarem, assistem a um ensaio para anotar o tempo de duração das peças e estudar a disposição dos microfones para a gravação; as partes da dança e vestimentas, para fotografia e filmagem e, finalmente, para o estabelecimento das perguntas a serem feitas ao grupo e aos seus participantes.

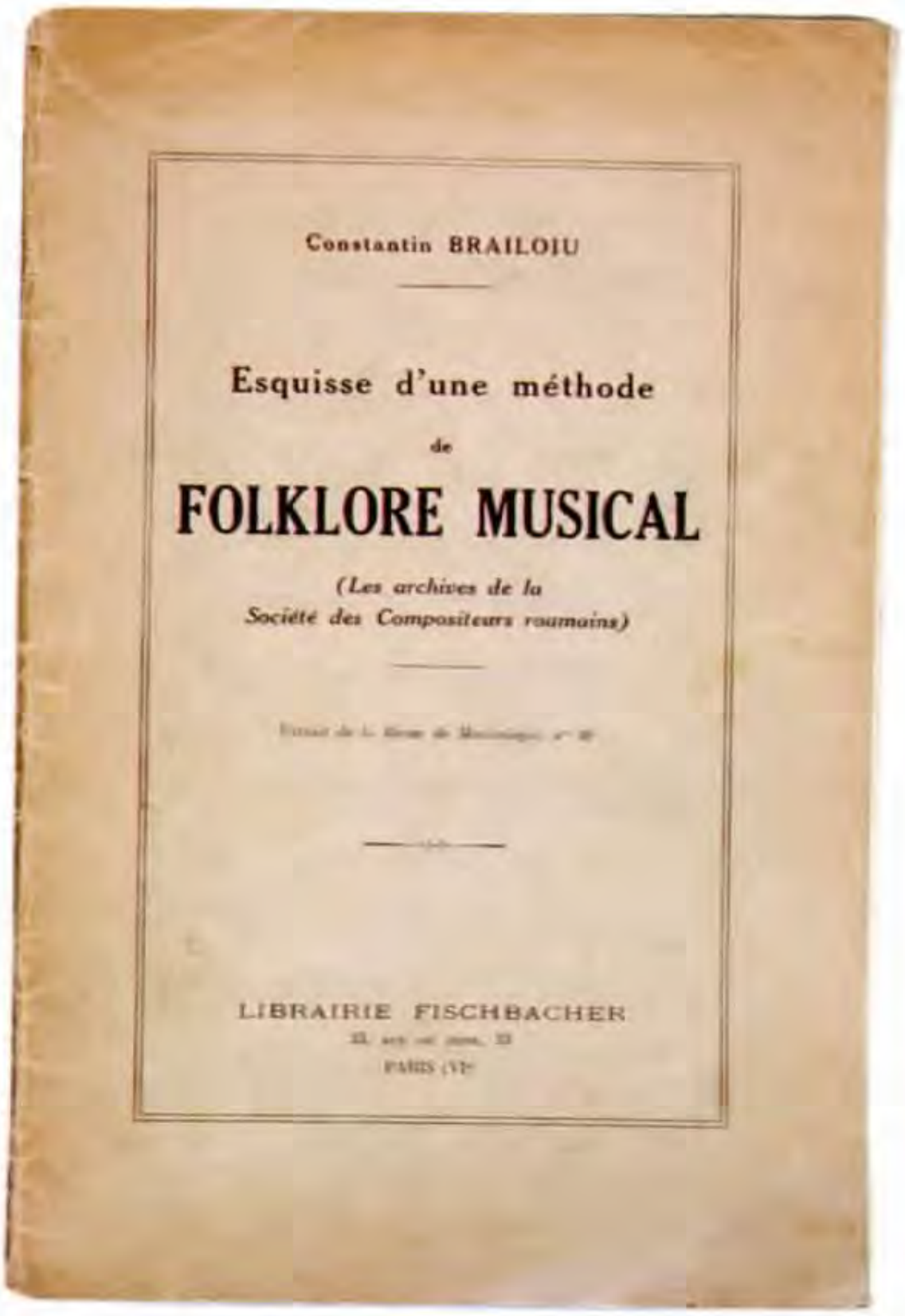


Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938:
a travessia de um rio, sobre balsa. Acervo CCSP-SP.

Em algumas cidades torna-se possível para a Missão colher instrumentos, vestimentas e objetos dos assuntos pesquisados, possibilidades de coleta para as quais Luís Saia, chefe da equipe, está preparado após ter assistido ao curso de Dina Lévi-Strauss. Para as notas de campo, porém, Oneyda Alvarenga organiza material impresso pela Discoteca, formulários com espaços em branco a serem completados quando das entrevistas e registros. Os lembretes e explicações constam das "Sugestões para Pesquisas de Folclore Musical"[18] com instruções sobre o preenchimento das fichas "de campanha", de "local" e de "repertório", modelos sugeridos por Brailoiu no *ÉSQUISSE*.

Abaixo do título Ficha de Campanha e em seguida ao nome da Discoteca, o pesquisador deve anotar o número do fonograma gravado ou anotado manualmente. Na seqüência, os tópicos a serem preenchidos são: "Lugar e data"; "Título"; "Classificação"; "Informante"; "Lugar do nascimento"; "Sexo"; "Grau de instrução"; "Posição Social" e "Origem dos ascendentes". Os informantes também respondem a duas perguntas: "Tem viajado ou já morou em outro lugar? Quando e quanto tempo?" e "Onde, quando, como e de quem aprendeu o documento?". No rodapé há espaço para se marcar, posteriormente, os números das referências cruzadas das fichas de fotos, filme, local e repertório.

A Ficha de Repertório é reservada para as melodias encontradas em versões diversas, tanto com alterações da melodia quanto do texto. Sua finalidade é avaliar em que medida o documento anotado está difundido na região e se é "vivo" ou "agonizante", ou seja, se conhecido por crianças e adultos ou só por velhos. Abaixo do nome da Discoteca há espaço para o título da peça, três pentagramas e o local para se marcar o número do fonograma atribuído na Ficha de Campanha. Só o técnico musical pode utilizá-la e, uma vez que o preenchimento é moroso, Oneyda Alvarenga escreve nas "Sugestões" que só devem ser anotadas as melodias "de positivo valor musical ou folclórico".


Constantin BRAILOIU

Esquisse d'une méthode

de

FOLKLORE MUSICAL

(Les archives de la
Société des Compositeurs roumains)

LIBRAIRIE FISCHBACHER

PARIS (VIe)

Constantin Brailoiu. Esquisse d'une méthode de folklore musical. Separata da Revue de Musicologie. Paris: Fischbacher, 1931. Bibl. MA-IEB/USP.

A Ficha de Local está destinada às anotações sobre características geográficas, culturais e históricas de cada cidade ou região onde os documentos e objetos são gravados e coletados.

Complementando os espaços destinados aos apontamentos da equipe há Cadernetas de Campo, onde cada pesquisador anota as informações relativas ao andamento do trabalho. Nelas Luís Saia marca o trajeto e custos da viagem, desenha objetos e detalhes sobre a arquitetura de cada região ou descreve elementos de certa fotografia; Benedicto Pacheco marca o número dos discos e respectivos conteúdos; Antônio Ladeira anota os nomes dos objetos e as localidades onde são colhidos.

Em abril de 1938 chega a São Paulo a primeira remessa de objetos e documentos enviados, de Recife, pela Missão de Pesquisas Folclóricas. Mário de Andrade, que já vivia tempos políticos ruins, estava no Rio de Janeiro quando Oneyda comunica o fato, por carta:

[...] vão aqui duas linhas apressadas, só para lhe contar que o material colhido pela Missão em Pernambuco já chegou. A coleção é enorme e notável. Enquanto abria os caixotes lamentei demais você não estar vendo também as descobertas sucessivas, *porque juro que você faria a cara mais gostosa deste mundo. O casal Lévi-Strauss ficou de queixo caído. [...] Ainda não tive tempo de ver como ficou o filme que chegou no dia do seu regresso ao Rio* [19].

À distância, Mário se mostra vigilante:

Você me fala ainda não ter visto o primeiro filme chegado. Não seria conveniente ver logo pra mandar algumas recomendações úteis ao Luís Saia? [20]

No regresso da expedição, Mário de Andrade não era mais o diretor do Departamento de Cultura e morava, então, no Rio de Janeiro e poucos meses após Dina regressará para a França. A Oneyda Alvarenga caberá indexar todo o material colhido e para tanto adotará os modelos de fichas sugeridos no mesmo trabalho de Brailoiu, e que já vinham sendo testadas a partir das coletas, pela Discoteca, nos arredores da cidade de São Paulo.

Cada melodia colhida passará pela seguinte triagem: recebe um número com seu respectivo códice – ficha de notação; caso tenha sido gravada em disco receberá o número do fonograma; o disco que a contiver, três números diferentes: matriz, fábrica e cópia; o texto da melodia, caso cantada, será datilografado e também receberá um número; caso tenha sido fotografado o informante que registrou a melodia, sua foto e ficha receberão números em fichas individuais. Finalmente, após classificado o gênero da melodia, gravada ou não, Oneyda fará uma ficha para o ramo de gêneros indicando a cidade e estado de proveniência, ficha desdobrada para o ramo das regiões.

Os dez ramos do fichário devem contemplar os seguintes temas: filmes, fotografias, discos, fonogramas, informantes, notações, textos, matrizes de discos, gêneros e zonas (regiões geográficas). Grosso modo,

tais fichas são divididas em duas partes, uma para o título do material indexado e seus respectivos cruzamentos, e outra para os dados específicos da colheita e observações gerais. A chefe da Discoteca adota um código, semelhante ao de Brailoiu, para a confecção dos campos das fichas: COD – códices – para as caixas com os documentos grafados a mão por Martin Braunwieser; FON – para cada uma das peças de um disco; NOT – documentação musical grafada manualmente; MATN. – número do disco atribuído pela Discoteca; N. de fábrica – número de fábrica de cada disco e Disco cópia N. – número da cópia feita a partir da matriz.

A adoção de tais procedimentos para a coleta, bem como para a indexação, é a garantia da recuperação da informação e o que torna viável, hoje, as pesquisas de exploração do rico acervo trazido na bagagem da equipe de 1938.

O projeto da Missão e a continuidade das pesquisas tal qual almejada pela Discoteca teria inaugurado, sem dúvida, uma nova forma de abordar os estudos do que se chamava, na época, de folclore musical, a partir da realização de coletas sistemáticas, com o rigor da ciência, constituindo acervo e repertório a ser explorado pelos interessados.

Até 1938, quando da viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas, o projeto partilhado por Mário, Oneyda e Dina teria lançado as bases para nova linha de ação – a etnomusicologia – caso o diretor do Departamento não tivesse sido destituído de seu cargo e a política cultural da cidade mudado de rumo.

Em 1983 fui convidada por José J. de Moraes – então diretor da Área de Pesquisa em Música do Centro Cultural São Paulo – para proceder a um levantamento do acervo do antigo Museu Folclórico da Discoteca, tarefa que só seria iniciada em meados do ano seguinte. Em três meses, auxiliada por Márcia Fernandes dos Santos e Marcelo Morato Brissac, foi elaborado um Catálogo sumário da coleção cuja introdução foi publicada pelo próprio CCSP (*A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS DO DEPARTAMENTO DE CULTURA*). A partir de 1993, como pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros, venho colaborando com os trabalhos de preservação, acesso e divulgação do Acervo, tarefa partilhada com José Eduardo Azevedo (CCSP) e José Saia (IPHAN/SP). Ao Termo de Cooperação firmado entre os dois organismos o IEB associou-se, formalmente, em 1999.

A Fundação VITAE veio coroar a parceria em 1999 financiando o projeto que possibilita a aplicação de técnicas modernas de preservação, restauro e catalogação de todo o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, procedendo-se à limpeza dos papéis e objetos, bem como implantando um banco de dados que permite a rápida recuperação da informação da totalidade do conjunto[21]. Nenhuma das ações teria sido possível caso as funcionárias da Discoteca não tivessem herdado de sua primeira diretora, Oneyda Alvarenga, o respeito e o zelo por acervo tão fantástico. Após sessenta e três anos, eis o sonho plausível de Mário de Andrade, qual seja, o de "mostrar o Brasil aos brasileiros", senão todo ele, pelo menos o Norte e Nordeste de 1938.

Bibliografia

ALVARENGA, Oneyda (org.). *CATÁLOGO ILUSTRADO DO MUSEU FOLCLÓRICO*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo/Discoteca Pública Municipal, 1950. (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 2).

_____. *MELODIAS REGISTRADAS POR MEIOS NÃO MECÂNICOS*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo/Discoteca Pública Municipal, 1946. (Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, 1).

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *MÁRIO DE ANDRADE: RAMAIS E CAMINHO*. São Paulo: Duas Cidades/ SECET, 1972.

ANDRADE, Mário de. *DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO*. Ed. org. por Flávia Camargo Toni e Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília: MinC/São Paulo: IEB/Edusp, 1989.

_____. *ENSAIO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA*. São Paulo: Chiarato, 1928.

_____. Introdução, In: GALLET, Luciano. *ESTUDOS DE FOLCLORE*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

_____. "Lundu do escravo". *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 5-6, set. 1928.

_____. *AS MELODIAS DO BOI E OUTRAS PEÇAS*. Preparo do texto, introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/Brasília: INL, 1987.

_____. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. São Paulo: Martins, s.d.

_____. *"Na pancada do ganzá"* – Prefácio, In: ANCONA LOPEZ, Telê Porto. Um projeto de Mário de Andrade. *Arte em Revista*, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, v. 2, n. 3, p. 52-8, 1980.

_____. "Oração de paraninfo", In: *ASPECTOS DA MÚSICA BRASILEIRA*. 2 ed. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1975.

_____. *POESIAS COMPLETAS. São Paulo: Martins, 1966.*

BRAILOIU, Constantin. Esquisse d'une méthode de folklore musical. Separata da *Revue de Musicologie*. Paris: Fischbacher, 1931.

DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. 2a. ed. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Ciência e Tecnologia, 1977.

FERNANDES, Florestan. "Mário de Andrade e o folclore brasileiro". *Revista do Arquivo Municipal*, ed. facsimilar do n. 106 de 1946. São Paulo, n. 198, p. 135-58, 1990.

_____. "Publicações póstumas de Mário de Andrade", In: *O FOLCLORE EM QUESTÃO*. São Paulo: Hucitec, p. 169-74, 1978.

MÁRIO DE ANDRADE E A SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, NO DEPARTAMENTO DE CULTURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 1936-1939. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore/São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

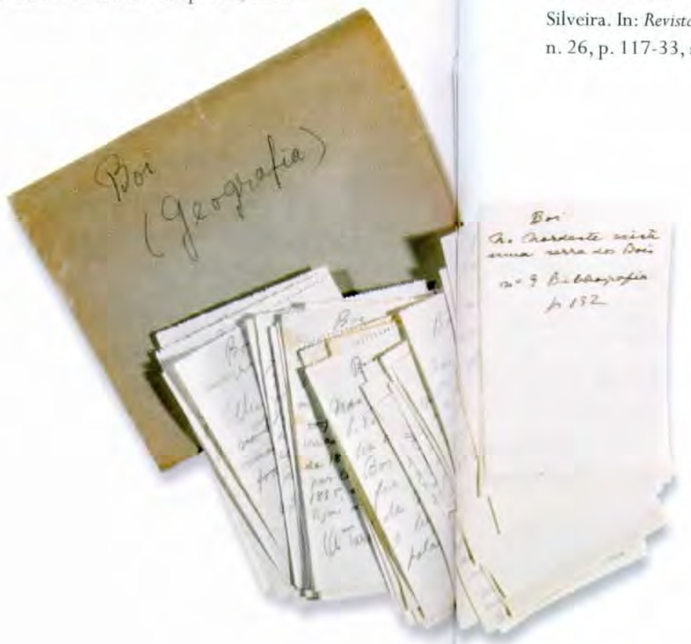
SAIA, Luís. *ESCULTURA POPULAR BRASILEIRA*. São Paulo: Gaveta, 1944.

TONI, Flávia Camargo. *A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS DO DEPARTAMENTO DE CULTURA*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo (1985).

Notas

1 O "Coco do Major", uma das poesias de *CLÃ DO JABUTI* é, na verdade, um exercício poético-musical de Mário de Andrade que se vale da métrica de um outro coco, o "Vapor de seu Tertulino", versos e melodia oferecidos por Antônio Bento de Araújo Lima quando de sua vinda a São Paulo, em 1926, e integra, este segundo, o conjunto de cocos apresentados no *ENSAIO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA*.

2 V. cartas a Manuel Bandeira de 7.9.1926 e 29.8.1928. In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *CORRESPONDÊNCIA*. Org., introd. e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2000.



3 Idem, ibidem, p. 306.

4 As duas viagens de Mário de Andrade, ao Norte e ao Nordeste, seus diários e crônicas estão em *O TURISTA APRENDIZ*. Estabelecimento de texto, introd. e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/ SCCT, 1976.

5 Tempos depois tal imagem será aproveitada no *COMPÊNDIO DE HISTÓRIA DA MÚSICA*. São Paulo: Chiaratto, 1929, p. 162.

6 ANDRADE, Mário de. *DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL*. v. 1. Ed. org. por Oneyda Alvarenga. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília: INL, 1982, p. 23-70.

7 Publicada a 8 de dezembro de 1927, a crônica também vem reproduzida por Telê Porto Ancona Lopez em *O TURISTA APRENDIZ*, op. cit., p. 335-6. O mesmo relato consta do número de dezembro de *La Revista de Musica* (Buenos Aires, n. 6, dez. 1927, p. 122-6.) e constará do ensaio *DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL*.

8 ANDRADE, Mário de. *O TURISTA APRENDIZ*. Op. cit., p. 335.

9 BARANDIÁRAN. "Breves instruciones prácticas para el investigador folklorista". (Madri), *Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore*, 1921.

10 Ensaio publicado em *MÚSICA, DOCE MÚSICA*, p. 81-94.

11 ANDRADE, Mário de. *OS COCOS*. Preparo editorial, introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/Brasília: INL, 1984, p. 364.

12 Idem, ibidem, p. 365.

13 ANDRADE, Mário de. Mário de Andrade a Sousa da Silveira. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, MinC/ INL, n. 26, p. 117-33, set. 1964.

14 LÉVI-STRAUSS, Dina. *INSTRUÇÕES PRÁTICAS PARA PESQUISAS DE ANTROPOLOGIA FÍSICA E CULTURAL*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1936. (Coleção do Departamento de Cultura, v. 7).

15 Em 1943 Brailoiu muda-se para a França onde é nomeado pesquisador do CNRS junto ao Museu do Homem.

16 BÁRTOK, Béla. Cómo y porqué debemos recoger la música popular?, In: *ESCRITOS SOBRE MÚSICA POPULAR*. México: Siglo Veintiuno, 1987, p. 43-65.

17 *ACERVO DE PESQUISAS FOLCÓRICAS DE MÁRIO DE ANDRADE: 1935-1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000. p. 24

18 "Missão de Pesquisas Folclóricas – Cartas de apresentação, Instruções, Notícias", doc. n. 30; Arquivo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP.

19 ALVARENGA, Oneyda e ANDRADE, Mário de. *CARTAS*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 165. Carta de 18.4.1938.

20 Idem, ibidem, p. 136. Carta de 22.4.1938.

21 Da mesma forma, os manuscritos musicais de Mário de Andrade, aí incluídos os originais usados por Oneyda Alvarenga para os seis volumes de *NA PANCADA DO GANZÁ*, foram catalogados e indexados permanecendo à disposição dos consulentes do IEB.

À esquerda:
Notas reunidas por Mário de Andrade para o estudo do bumba-meu-boi (conteúdo do envelope "Geografia"). Arq. MA-IEB/USP.

Abaixo:
Idem. Arq. MA-IEB/USP.



Em Pirapora, SP, 1937: o samba rural paulista. Posição coreográfica mais comum. Arq. MA-IEB/USP.

Elizabeth Travassos

MÁRIO E O FOLCLORE

Ninguém mais fez, para transformar o folclore em ciência, que Mário de Andrade

ROGER BASTIDE, "PREFÁCIO" ÀS *TROCINHAS DO BOM RETIRO* – DE FLORESTAN FERNANDES.

Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem...
Me interesso pela ciência porém não tenho capacidade pra ser cientista.

MÁRIO DE ANDRADE, CRÔNICA NO *DIÁRIO NACIONAL*, 9 DE JANEIRO DE 1929.

Egresso dos cursos de piano e canto do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade tornou-se professor de estética e história da música na mesma instituição, em 1918. Ao longo da vida, desdobrou-se em crítico de arte e literatura, estudioso de estética, psicologia, musicologia, folclore, etnografia...

O contexto era favorável à atividade intelectual eclética, já que diversas delimitações disciplinares atualmente instituídas não existiam. Seus estudos impressionam o leitor contemporâneo pela heterogeneidade das fontes bibliográficas e documentais, dos estilos e veículos em que comunicava os resultados, e que abrangem textos para jornais, conferências, artigos em revistas especializadas, monografias, obras didáticas e de referência.

Qualquer enumeração das frentes de estudo de Mário de Andrade inclui, necessariamente, o folclore, em particular o folclore musical, que se tornou componente importante de sua identidade profissional e de sua reputação póstuma. É possível apropriar-se desses escritos a partir de várias perspectivas contemporâneas: pode-se dizer, por exemplo, que ele praticou uma etnomusicologia *avant la lettre* (antes que se consolidasse, nos anos 1950, a disciplina para a qual confluíram saberes antropológicos e musicológicos).

Na verdade, o próprio folclore era uma área imprecisa de estudos, o que se constata observando-se a terminologia de Mário de Andrade e acompanhando sua evolução ao longo do tempo. No *ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA*[1] (1928), as expressões "música popular", "populário" e "documento popular" identificavam a matéria em discussão. O termo "folclore" e seus derivados ocorriam mais raramente, como sinônimos dos primeiros. É verdade que a preocupação com certas dimensões das culturas populares antecede a disseminação da palavra que veio a designá-las: Sílvio Romero, Melo Morais Filho, Amadeu Amaral, entre outros, estudavam poesia popular, cantos e contos populares, tradições populares[2]. Mas a progressiva fixação do termo "folclore" no léxico de Mário de Andrade corresponde ao reconhecimento de uma espécie de fenômenos culturais e de uma ciência que deles se ocupa.

O *ENSAIO* era um manifesto nacionalista cujo argumento se amparava numa análise dos

traços mais relevantes da música popular. Por isso, sem ser propriamente um estudo, é obra de estudioso e traz uma antologia de cantigas, antecipando as coletâneas de Mário, publicadas postumamente. Note-se que, ao analisar a rítmica do maxixe "Pinião", Mário trafegava entre várias versões da canção – a que se cantava nas ruas, a gravada em disco, a da partitura impressa[3] –, todas relevantes para sua discussão. Da mesma forma, comentava obras de autores eruditos que, para ele, não poderiam ser isoladas do restante numa discussão genérica da música no Brasil.

Pode-se imaginar que, àquela altura, não sentisse necessidade de recortar, em meio à vasta produção popular, uma fatia cuja especificidade o termo "folclore" poderia sintetizar. Essa preocupação será explicitada mais tarde: terá derivado, entre outras coisas, do crescimento do mercado de música popular e da indústria fonográfica. Nesse cenário, a discriminação entre popular – agora entendido como repetitivo, efêmero, subordinado à lógica comercial – e folclórico será percebida como significativa pelos estudiosos[4] . Uma década depois do *ENSAIO*,



Amadeu Amaral, em fotografia dedicada a Mário de Andrade. São Paulo, 1941. Arq. MA-IEB / USP

o que se observa é a necessidade de controlar, sempre, a validade dos documentos musicais para o estudo do folclore. É o que fez examinando um samba gravado, cujo refrão conhecia da maneira como fora anotado, em Pirapora (São Paulo), por seu colaborador Mário Wagner:

A peça da Arte-Fone [selo fonográfico] embora seja, a meu ver, um documento de autêntico folclore, sem graves deformações urbanas de interesse comercial, se apresenta como um samba mais elaborado, com estrofe e refrão sobre linhas melódicas diferentes, coisa que jamais não ouvi [5].

Na trajetória intelectual de Mário, altera-se também a concepção do sentido da pesquisa sobre cultura popular, que se desloca, entre o final dos anos 1920 e a década de 1940, do folclore como atividade mais ou menos diletante de escritores, poetas e músicos, ao folclore como uma das ciências sociais e antropológicas.

Estudos de folclore no Brasil

Os encontros e desencontros entre folclore e ciências sociais no Brasil foram analisados pelo antropólogo Luís Rodolfo Vilhena[6], que mostra como foi produzida, num contexto histórico determinado, a reputação do folclore como campo de estudos "menor", uma reflexão precária sobre a cultura, a partir de inventários de fatos pitorescos. Realmente, os estudiosos de folclore tenderam a privilegiar a observação de determinados tipos de fatos culturais, adotaram o inventário e as classificações como método e suspeitaram, freqüentemente, da teoria. Entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, o folclore ainda ocupava, na mente de intelectuais prestigiados, um lugar legítimo: não apenas Sílvio Romero e Mário, mas também expoentes das ciências sociais, como Roger Bastide, Florestan Fernandes, Maria Isaura Pereira de Queirós escreveram sobre folclore – ainda que estes últimos representem uma perspectiva sociológica, à qual confiaram a capacidade de superar o descritivismo característico da investigação empreendida por folcloristas.

A análise de Vilhena concentra-se nos anos de intensa mobilização dos folcloristas que têm como marco inicial a criação da Comissão Nacional de Folclore (em 1947).
A instituição publicou com regularidade, promoveu congressos e festivais, entre outras ações que tinham como objetivo consagrar um ramo de saber científico, de atuação educativa e político-cultural. A mobilização resultou na criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (órgão do Ministério da Educação), porém não rendeu os frutos almejados no que tange à acolhida do folclore no meio científico e acadêmico.

O desenvolvimento paralelo da sociologia, no âmbito universitário, e o predomínio, nas décadas de 1950 e 1960, de preocupações que deixavam em segundo plano objetos associados à etnografia e à antropologia contribuíram para tornar o trabalho dos folcloristas vulnerável à crítica[7]. A dedicação dos folcloristas a temas "irrelevantes" (danças, provérbios, alimentação, crenças etc.) e a dificuldade de integrá-los numa teoria da sociedade também distanciaram o folclore das ciências sociais.

Naturalmente, Mário de Andrade não testemunhou esses desencontros.
Ao contrário, na qualidade de fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore (em 1937), foi protagonista de um dos esforços de institucionalização do folclore e de afirmação da necessidade de torná-lo condizente com as exigências da produção de saber científico.

AS DEMANDAS DA CIÊNCIA

As figuras de Sílvio Romero e Mário de Andrade lembram-nos quanto o folclore deve à literatura e à música, com as quais manteve uma relação simbiótica, incômoda no momento de reivindicar estatuto de ciência.
A tensão entre abordagens "literária" e "científica" do folclore, inaugurada na obra de Sílvio Romero, teve continuidade na de Mário. De certa forma, este situa-se na encruzilhada entre coletas movidas pelo desejo de travar contato direto com a cultura popular, destinadas a fornecer documentos inspiradores para os artistas cultos, e atividades de pesquisa e análise destinadas a ampliar o conhecimento sobre a cultura.
O próprio Mário iniciou-se na coleta de canções de forma diletante e não-sistemática. Seu envolvimento com a busca de uma música efetivamente brasileira – que, segundo ele, estava brotando das práticas musicais do povo – cresceu ao longo dos anos 1920. A viagem ao Nordeste e os estudos subseqüentes, ligados ao plano de escrever uma obra de folclore (*NA PANCADA DO GANZÁ*), fizeram com que alargasse sua bibliografia e convenceram-no de que a matéria merecia tratamento científico.

Nos anos 1940, ele fazia coro às acusações de diletantismo e falta de método que se tornariam moeda corrente nas avaliações da pesquisa folclórica. Assinalava o viés "literário" de Sílvio Romero, sinal de que sua concepção dos materiais empíricos de interesse do folclorista se ampliara bastante[8], e via deficiência semelhante em seu próprio trabalho. Para darmos um exemplo, planejava transformar a "conferência literária" sobre a música de feitiçaria, escrita em 1933, em "monografia científica", coisa que não chegou a consumar[9].

A idéia de que a conquista de espaços institucionais e de garantias de cientificidade avançou à medida que os estudiosos de folclore tomavam distância para com a abordagem literário-musical foi expressa por Edison Carneiro[10]. Em sua retrospectiva, elegeu Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade como precursores, apesar de ligados à "concepção literária". Quanto à institucionalização, ensaiava-se desde os anos 20 a criação de sociedades congregando estudiosos da área, iniciativas sem efeito prático[11]. A mesma estratégia – implantar nichos institucionais e zelar pela formação de pesquisadores – presidira um conjunto de ações, entre 1936 e 1937, durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo: realização de um curso de folclore, abertura da seção "Arquivo etnográfico" na *Revista do Arquivo Municipal*, criação da Sociedade de Etnografia e Folclore[12]. O curso de folclore, sob a responsabilidade de Dina Lévi-Strauss, prepararia pesquisadores para o trabalho de campo e para a atividade científica[13].

Naqueles empreendimentos dos anos 1930, folclore e etnografia eram saberes

vizinhos e aliados na tarefa de conhecer a cultura brasileira. As primeiras instruções para pesquisa de campo, fornecidas no "Arquivo etnográfico", dividem a matéria em grandes categorias – organização social, luta pela vida, alegria de viver, o bem, a verdade, o belo – que revelam, como disse Lélia Coelho Frota, "a mão de Mário"[14] . Não a mão de quem elegera a música e os bailados como temas preferidos de investigação, mas a de um pesquisador que procurava um patamar científico para o folclore. Assim, o rol de temas listados é bem maior do que aquele que orientara as documentações produzidas pelo próprio Mário de Andrade, que nunca abordou temas como "família", "sociedade" e "governo". As instruções revelam, enfim, um novo entendimento da pesquisa de campo, folclore e etnografia, provavelmente ligado ao convívio com os membros da Sociedade de Etnografia e Folclore – SEF – e, particularmente, com Dina Lévi-Strauss[15] .

A antiga tendência de concentração das pesquisas na chamada cultura espiritual foi assinalada por Mário, nos anos 1940, quando recenseava as iniciativas em prol do conhecimento do folclore no Brasil, para o *MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE ESTUDOS BRASILEIROS*:

> *Estas colheitas, organizadas em geral por críticos de literatura, poetas e jornalistas, foram dirigidas apenas para as manifestações da vida espiritual, canções, poesia, provérbios e ainda a lingüística, ignorando por completo a vida material e a organização social* [16].

Foi decerto no ambiente intelectual da SEF que o leque temático se abriu, passando a abranger tópicos tais como "folclore jurídico, cultura material e vida social", mencionados no texto do *MANUAL* como relevantes, porém negligenciados pelos estudiosos brasileiros.

O alargamento temático também sobressai da comparação entre as referências bibliográficas das "Instruções folclóricas" do *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore* (provavelmente elaboradas por Dina Lévi-Strauss) e a bibliografia de *NA PANCADA DO GANZÁ* e *DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO*, pessoalmente montada por Mário. Diversas obras de folclore e etnografia listadas no *Boletim* não integram sua bibliografia: *MÉLANGES D'HISTOIRE DES RELIGIONS*, de Hubert e Mauss, textos metodológicos do folclorista finlandês Kaarle Krobn e os do francês Saintyves, que – com sete títulos – comparece como a principal referência na ciência do folclore, nas "Instruções folclóricas" do *Boletim* [17].

O texto sobre folclore que Mário produziu para o *MANUAL* atesta a importância que a idéia de dar caráter científico à pesquisa sobre cultura popular adquirira para ele. Não se trata de um artigo de conceituação, mas de um balanço das realizações e limitações da pesquisa sobre folclore no Brasil, seus principais eixos e seus expoentes. A ausência de apoio institucional e a proliferação do amadorismo, qualificado como "praga", eram provas da continuada indiferença pela ciência do folclore:

> *A concorrência da cultura científica ainda não é suficientemente forte e consciente para estabelecer qualquer espécie de policiamento, que ao menos possa pôr de sobreaviso o estudioso [...]. Em resumo: o folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento* [18].

No mesmo balanço, separou a "orientação literária" daquela "mais nobre", que "[...] se originara dos cientistas brasileiros, etnólogos, filólogos, naturalistas, médicos..."[19]. Como a segunda custava a se impor,

[...] o folclore estava (e por muitas partes ainda está) arriscado a ser compreendido, menos como ciência e mais como um ramo da literatura, destinado a divertir o público com a criação lírica e os dizeres esquisitos do povo [20].

A formação precária era responsável por um dos erros que comprometia a qualidade dos estudos de folclore: a seleção dos documentos conforme o gosto pessoal do coletor (com forte tendência à escolha de textos espirituosos). Mário alinhava-se, então, com Sílvio Romero e Amadeu Amaral, contra a seleção arbitrária de textos supostamente bonitos ou divertidos: "Se deve registrar tudo o que canta o povo, o bom e o ruim, mesmo porque desse ruim ninguém sabe tudo que pode tirar um bom" [21]. Um coletor guiado pelo método científico não deixaria de registrar itens que contrariassem suas expectativas estéticas e morais.

Só nas páginas finais do texto para o *MANUAL* ele abordou um aspecto propriamente conceitual. Retomou a discussão com Julien Tiersot sobre a noção de "canção popular" calcada no requisito de permanência ao longo do tempo. No Brasil, por tudo que pudera observar, não havia canções antigas, como na Europa. Desse fato seria absurdo concluir que não existe música popular brasileira, desde que se a concebesse como conjunto de caracteres digamos estruturais, ou estilísticos, e não como coleção de itens concretos. A definição de Mário tira o foco dos objetos empíricos para "tudo aquilo de que [a canção] é construída", argumentação avançada no artigo "A música e a canção populares no Brasil", escrito em 1936[22].

Entretanto, Mário era claro no *MANUAL*: deveríamos discutir a conceituação européia estreita sem cair no "confusionismo" de tomar qualquer "peça urbana de autor" como sendo a autêntica música popular. Ele continuava falando em canção popular e música popular, mas uma fronteira nítida já circunscrevia a matéria propriamente folclórica. E apesar de lidar seguidamente com o problema de autenticação do "documento folclórico", não se embrenhou nas tentativas de definição por meio do contraste sistemático entre música folclórica e música popular [23].

O anseio de autenticidade por parte dos estudiosos da cultura popular redundava, quase sempre, numa visão apocalíptica do impacto da urbanização e industrialização sobre a produção simbólica das camadas populares. Sem envolver-se no debate no plano abstrato das definições, Mário titubeou diversas vezes diante das realidades que observava em pesquisa de campo: seriam fenômenos folclóricos (isto é, em vias de se tornarem tradicionais e dotados de certa generalidade)? Admitia sem dificuldade o trabalho de campo nas cidades e mesmo em cidades grandes, pois "[...] apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra". Ainda assim:

Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone,

o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais [24].

Conforme mencionei na introdução, falar do interesse de Mário pelo folclore é falar, inevitavelmente, de folclore musical e música popular. De fato, ele tendia a restringir a palavra folclore a fenômenos orais e/ou verbais – mitos, cantos, palavras-de-ordem cantadas em comícios (que chamou "dinamogenias"). Além disso, entendia que etnografia e folclore *brasileiros* não incluíam o estudo das populações indígenas. A literatura etnológica (Koch-Grünberg, Edgar Roquette-Pinto e outros) era de estudo obrigatório para folcloristas porque "[...] por cem lados demonstram as sobrevivências ameríndias no povo brasileiro"[25] . Veja-se, por exemplo, a redação do anteprojeto de criação do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional, separando as "artes ameríndias" da "arte popular", bem como o folclore ameríndio ("vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias etc.") do folclore *tout court*: "música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc" [26].

Neste apanhado de algumas idéias de Mário, destaca-se em primeiro lugar sua adesão declarada a uma perspectiva científica, que ele próprio não praticara, pelo menos durante certo tempo. A inclusão, nos domínios do folclore, de temáticas ligadas à morfologia social e à cultura material ocorre paralelamente à adoção dessa perspectiva. Suas pesquisas folclóricas estão, entretanto, para todos os efeitos, mais próximas do eixo literário-musical. Em segundo lugar, destaca-se a recorrência da preocupação com a fluidez das fronteiras entre níveis de cultura e com as zonas nebulosas da "semicultura" e cultura "popularesca". Em terceiro, sua convicção de que o folclore era um processo de conhecimento científico do povo brasileiro, não das populações ameríndias ou africanas.

Outro dado, enfim, deve ser considerado com relação aos deslocamentos de sentido que mencionei. Nos anos 40, tornou-se nítida sua percepção do folclore como cultura dos estratos inferiores numa sociedade de classes, sociedade na qual a cultura participa dos mecanismos de dominação. Assim, Mário inquietou-se crescentemente com o risco de cultivar-se o interesse pelo folclore como mera "forma burguesa de prazer" e, em última instância, como "processo de superiorização social das classes burguesas" [27]. Essa percepção, que perpassou o *BANQUETE*, contribuía para reforçar sua posição em favor de uma atividade norteada pelo rigor da ciência.

Samba rural, monografia científica

É de se supor que a monografia sobre o "samba rural" seja a experimentação de um modelo de trabalho científico que Mário de Andrade estava construindo nos anos 1930 [28]. Não vale a pena superestimar as confissões de amadorismo nesse texto ("me arrependo raivosamente da falsa covardia que enfraquece tanto a documentação que recolhi" [29]). Pois embora o primeiro contato com o samba tenha ocorrido por acaso, houve depois recolha deliberada em Pirapora (São Paulo),

em 1937. Diferentemente das danças dramáticas e cocos, documentados na viagem de 1928/29, o trabalho sobre o samba espelha tanto pesquisa de campo quanto elaboração posteriores.

De seus escritos sobre folclore, esse é o mais preso à descrição do pormenor empiricamente observável, mais sistematicamente analítico da forma poético-musical, e um dos poucos que ele não deixou inacabado. Foi escrito em pleno entusiasmo das reuniões da Sociedade de Etnografia e Folclore, estando imbuído do ideal de cientificidade elaborado e reafirmado naquele fórum. A monografia é uma cuidadosa inspeção das heranças culturais e musicais africanas porventura vivas no samba e de suas transformações ao contato com a cultura européia: as nove conclusões listadas fazem o balanço dos afrobrasileirismos do samba.

Apesar do estilo policiado da descrição, Mário não resistia às observações de crítico e transportava para a apreciação de uma festa pública expectativas próprias do ouvinte numa sala de recitais: "Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entontecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético"[30]. Ninguém duvida da acuidade dessas observações sobre a conduta dos sambistas, nem da disposição do autor para indagar até que ponto o viés etnocêntrico condicionava sua percepção. A página sobre a sensualidade do samba demonstra-o suficientemente ("Era sensualidade? Deve ser isso que fez tantos viajantes e cronistas chamarem de 'indecentes' os sambas de negros...")[31]. Mas ele deixava vazar, de início, as impressões de crítico, para em seguida examiná-las como folclorista. Assim, alguns aspectos daquilo que lhe parecera desordenado e antiartístico integram, adiante, a análise da "consulta coletiva" no samba, gancho para suas reflexões sobre o processo de criação popular.

Algo semelhante ocorre na análise da forma poético-melódica dos cantos, colorida por uma mistura de purismo e evolucionismo. Mário perguntou-se por que as melodias quadradas dos sambas (isto é, de quatro segmentos de extensão igual) não eram acopladas a quatro versos, e sim a dois ou três. Encarava a presença da quadratura melódica como uma evidência de aculturação e isso exigia que explicasse por que o processo não havia atingido os textos.

Esta contradição estrutural, esta verdadeira oposição entre as formas do texto e da música, me leva a imaginar com bastante segurança que os negro-africanos, entre nós, pelo seu alto grau de desenvolvimento rítmico-musical, puderam adotar, por assim dizer, fisiologicamente, os processos estruturais da música européia que ouviam. Não puderam no entanto aceitar e tradicionalizar em si, as formas poéticas mais complexas, que nos vieram também da Europa, pelo maior grau de inteligência lógica que essas formas exigiam. Daí o samba paulista apresentar sistematicamente a quadratura melódica e recusar normalmente a quadrinha [32].

A hipótese de deficiência na "inteligência lógica" do grupo social afro-brasileiro não pode, obviamente, ser levada a sério. É a face visível da confusão entre raça e cultura que subjaz à tentativa de analisar o canto dos



Em Pirapora, SP, 1937: o samba rural paulista. Posição coreográfica do recuo. Arq. MA-IEB/USP.

sambistas. Extraio este trecho para chamar a atenção sobre os dualismos paralelos, comuns no raciocínio do Mário – no caso em pauta, corpo opõe-se à mente como música à palavra. Outros dualismos, como lirismo e arte, também penetraram no folclore musical. O fato de Mário valorizar positivamente o pólo corpóreo da "música" e de mencionar o alto grau de desenvolvimento rítmico-musical dos negro-africanos não altera o quadro de amarras dualistas e a tonalidade evolucionista do pensamento. Ele próprio afirmava, no mesmo artigo, que seria etnocêntrico ouvir os sambas como se fossem poesia cantada, pois o samba era outra coisa – talvez movimento corporal gerando música vocal realizada com palavras:

Alguns autores nossos, preocupados de folclore, têm classificado de boçais, sem sentido ou coisa parecida certas poesias de danças cantadas nossas, cocos, sambas, etc. [...] É não compreender a coisa folclórica. Não se trata aqui de poesia cantada, não se trata propriamente de poesia, mas de música. A música domina soberana. Como porém o instrumento usado pra fazer música é a voz humana, a palavra se ajunta necessariamente, não à música, mas à voz humana, e a melodia é preenchida com palavras. E sempre palavras necessárias [33].

FOLCLORE, MENTALIDADE, RACIONALIDADE

A análise da cultura popular por Mário de Andrade inclinava-se numa direção intelectualista[34] que se manifestou na curiosidade por processos mentais, no espanto diante de práticas aparentemente irracionais, no desejo de desvendar a "psicologia dos seres incultos" (expressão usada na crônica "Notas sobre o cantador nordestino"[35]). Tal inclinação facilitou a recepção favorável das leituras sobre pensamento pré-lógico e mentalidade primitiva, tal como discutidos por Lucien Lévy-Bruhl. É nesse terreno que se encontra um desenvolvimento interessante dos problemas colocados pelas diferenças culturais percebidas entre "eles" (o povo) e "nós" (indivíduos "cultos", "educados").

Os aspectos que destaquei na monografia sobre o samba suscitam dois comentários. O primeiro diz respeito à irrefreável escuta crítica de Mário, que registrava "o bom e o ruim", mas não conseguia manter uma atitude de renúncia provisória à valoração estética. O segundo concerne à sua preocupação antropológica com o reconhecimento e a explicação das diferenças entre culturas, no pano de fundo da natureza humana universal: as evidências de que ele estava diante de outras maneiras de pensar e sentir, bastante intrigantes, não estão ausentes da etnografia do samba. Porém são mais numerosas e importantes na conferência "Música de feitiçaria", que proferiu em 1933 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro[36].

Em Pirapora (São Paulo), espantou-se sobretudo com o que só podia perceber como "desordem" da *performance* dos



Mário de Andrade. "Música de feitiçaria no Brasil", capa dos originais e primeira folha do texto da conferência, 1933. Arq. MA-IEB/USP. Detalhe da capa, desenho de Mário de Andrade, lápis.

sambistas. Nem sempre era assim. As objeções aos repertórios musicais populares que estudou nasciam, geralmente, não da execução desleixada, mas de suas próprias dúvidas quanto à autenticidade das cantigas: seriam efetivamente de origem popular? estariam em vias de se tradicionalizar? até que ponto a participação de homens letrados concorrera para sua criação? Muito do que intuía como sendo de proveniência urbana, com tinturas de erudição ou pedantismo, era rejeitado esteticamente – mas não excluído da análise – e sua validade enquanto documento folclórico posta sob suspeita.

É importante observar que as elaborações da dicotomia entre indivíduo e sociedade estão relacionadas diretamente com suas rejeições e dúvidas. Segundo Mário, quanto menos individualizada e "assinada" a criação, maiores as chances de representar uma coletividade, à qual pertence[37]. A categoria "povo" designa um sujeito coletivo, ao passo que os membros dos estratos "cultivados" da sociedade são sujeitos individualizados. Os preconceitos purista e comunalista, que o historiador Peter Burke identifica como característicos do folclorismo romântico, manifestam-se em Mário de Andrade[38]. Tudo isso apareceu na conferência "Música de feitiçaria".

Em dezembro de 1928, Mário entrevistou dois "mestres" de catimbó, em Natal (Rio Grande do Norte): Manuel dos Santos e João Germano. No dia seguinte à entrevista, foi por eles levado a uma casinha modesta onde teve lugar o rito de "fechamento" de seu corpo pelos "desmaterializados" invocados pelos mestres. Para purificar o corpo do cliente, um espírito "limpador de matéria" desferiu vinte e uma bofetadas no rosto de um dos oficiantes, que caiu batendo com a cabeça e rolando pelo chão, diante de um etnógrafo assustado. Na ocasião da conferência, resumiu assim a confusão de lembranças e sentimentos retidos em sua memória: "É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado"[39].

Nesse texto e nas mil e tantas notas relacionadas aos temas ali tratados, acumuladas ao longo dos anos com o objetivo de transformá-lo numa "monografia científica", fica mais clara a apropriação, por Mário, do conceito de mentalidade primitiva, de Lévy-Bruhl[40] que, com Edward Tylor e James Frazer, constitui o trio de referências antropológicas básicas de Mário, que lhe



Mestre catimbozeiro Manoel Laurentino dos Santos e Maria da Conceição, Itabaiana, PB, 1938. Fotografados por Luis Saia durante a MPF. Acervo CCSP.

forneceram instrumentos conceituais para pensar as particularidades da cultura brasileira e da cultura popular, de uma perspectiva que privilegiava os fenômenos mentais. Entre outras coisas, podem ter contribuído para cristalizar a idéia de que o folclore contém sobrevivências de estágios anteriores à civilização[41].

A cerimônia de catimbó e o repertório musical recolbido na viagem de 1928/29 enchiam de dúvidas o folclorista. As melodias apresentavam grande dose de "vulgaridade urbana"; as cantigas e partes do rito pareciam invenções *ad hoc* dos mestres; Mário tinha certeza de que um deles era um charlatão; o próprio catimbó, enfim, poderia ser uma farsa destinada a iludir os crédulos. Em uma anotação, deixou registrada sua suspeita de que todo o catimbó fosse

> *[...] excrescente, parasitário e antinacional. Por antinacional quero dizer que é feitiçaria individualista, criada mais por indivíduos espertos se aproveitando do processo de dominar que são os ritos e cultos, do que uma superstição propriamente, que é fenômeno espontâneo e coletivo. Proveniente, tenha origem individualista ou não, duma alma coletiva, duma precisão da coletividade e não do indivíduo* [42].

Mário ficou intrigado com tudo o que observara naquele dia: os espíritos, o estado de transe, as bofetadas. Apesar de suas dúvidas, a etnografia do ritual permitiu elaborar um tema importante – a relação entre música e transe –, ao qual retornou na conferência "Terapêutica musical", lida na Associação Paulista de Medicina e publicada em 1936[43].

Música, dispositivo regressivo

As parcerias entre música e religião atestam, de acordo com Mário, a universalidade dos poderes estupefacientes da música. As experiências extáticas conduzidas por música e dança teriam gerado a crença de que o som não é um fato físico-acústico, mas uma "potência mística" (idéia que respaldava em Lévy-Bruhl). Na verdade, os povos "primitivos" criam fantasiosas explicações sobrenaturais para os intensos efeitos psíquico-físicos da música. Mesmo a medicina moderna, científica, ainda não pode efetivamente explicá-los.

Mário de Andrade dava, então, sua contribuição de (etno) musicólogo às investigações, mostrando as características intrínsecas do fenômeno musical que desencadeiam o transe. O ritmo "dinamiza" e "coletiviza o ser", exalta e enfeitiça, alterando o modo de funcionamento mental. Como a música não veicula representações, não tem "sentido", deixa o indivíduo disponível para o trabalho das faculdades não-racionais, sensibilidade e da imaginação. Por conseguinte, a crença dos catimbozeiros – e outras crenças religiosas – nada mais é do que decorrência dos estados alterados de consciência desencadeados pela música. Eis porque música e religião andam juntas.

> *Ora, se a gente consegue raciocinar, não com a nossa mentalidade, mas com a mentalidade primitiva tal como a concebeu Lévy-Bruhl, repara que essa concepção primária da música é perfeitamente conseqüente, coerente. A música é uma força oculta, incompreensível por si*

mesma. Ela não toca de forma alguma a nossa compreensão intelectual, como fazem o gesto, a linha, a palavra e o volume das outras artes. Por outro lado é a mais socializadora e dinâmica, a mais dionisíaca e hipnótica, especialmente nas suas formas primárias em que o ritmo predomina. Assim, a música é terrível, é fortíssima e misteriosíssima [44].

Como se vê, Mário acreditava que a pesquisa folclórica demandava penetrar em outros hábitos mentais. Esse reconhecimento da existência de outras maneiras de pensar e sentir, aparentemente irracionais, era contrabalançado, no entanto, por uma convicção evolucionista, refratária ao relativismo cultural. Isso não causa estranheza, se levarmos em conta os autores de que se servia como autoridades em matéria antropológica e musicológica, bem como um ambiente intelectual no qual a idéia de evolução era axiomática. O estudo sobre a música do catimbó ergue-se a partir da dupla armadura dada pelo evolucionismo e pelas especulações sobre as particularidades da mentalidade primitiva.

Os chamados "grandes comparativistas" da musicologia do século XIX ajudavam-no a compreender as invariantes humanas na produção de música: utilização do som como exorcismo ou invocação, reconhecimento da força moral da música. Curt Sachs socorria-o, por exemplo, na explicação da correlação entre som e comunicação com o sobrenatural. Detalhes etnográficos, como as cruzes que mestre João Germano fazia sacudindo no ar o maracá, ganhavam sentido à luz das teorias da função exorcista do som. O homem inculto teme os ruídos naturais, então trata de produzi-los para afugentar os "poderes maus".

Além disso, ele mesmo sofrera os efeitos da música do catimbó: "Aos poucos meu corpo se aquecia numa entorpecedora musicalidade ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reação intelectual"[45]. A visita ao catimbó transformara-o, sem querer, numa espécie de cobaia de um experimento musicológico. Se o paulistano educado e cético sucumbia ao som hipnótico, a música do catimbó surtia efeito sobre os homens, independentemente do grau de educação e, em última instância, da cultura. Como se vê, esse tipo de análise não depende apenas da orientação teórica dada pelo evoluciomismo britânico do século XIX. A palavra "primitivo", particularmente, ganha um sentido mais complexo que conjuga referências de antropologia e psicanálise de Mário[46].

É possível que ele imaginasse, de forma caracteristicamente sociocêntrica, o homem pobre e analfabeto como um crédulo em potencial, que se deixava enganar facilmente por feiticeiros farsantes. Na conferência, entretanto, o argumento maior englobava tanto crentes quanto céticos, todos passíveis de serem hipnotizados pela música.
Uns tendendo a explicar a força da música como manifestação da divindade, outros, como ele, procurando para o mesmo fenômeno uma explicação nas ciências (psicologia, musicologia etc.). Mas podendo, todos, ser privados temporariamente da racionalidade, como numa espécie de regressão psíquica que certos tipos de música propiciam.

A mentalidade primitiva foi tematizada no



MPF, 1938: catimbó de Luís Gonzaga Ângelo. João Pessoa, PB.
Detalhe de queda na toada do "Caboclo da Jurema".
Fotografias de Luís Saia. Arq. MA-IEB/USP.

No alto:
Detalhe coreográfico da toada "Que campos tão verdes".

MACUNAÍMA, como assinalou Gilda de Mello e Souza, no episódio em que o herói toma um banho do suco venenoso da mandioca, que lhe lava todo o corpo, exceto a cabeça.
Macunaíma cresce, após o banho mágico, mas sua cabeça ainda é a de um menino: o herói tem os "sinais externos de uma desarmonia essencial: marcam a permanência da criança no adulto, do alógico no lógico, do primitivo no civilizado"[47] . Nos textos sobre folclore, posteriores, nos quais invocou os conceitos de mentalidade primitiva e tradições pré-lógicas, de Lévy-Bruhl, Mário de Andrade oscilou entre duas visões distintas. A primeira entende mentalidade primitiva como sendo a dos povos primitivos (e do povo) – grupos sociais incivilizados e menos civilizados –, eivada de elementos não-racionais. A segunda concebe a mentalidade primitiva como uma camada ou aspecto primitivo da mente, universal, encontrável em todos os homens. A fronteira entre mentalidades poderia estar, também, dentro do indivíduo.

Assim, a expressão mentalidade primitiva designava, às vezes, um funcionamento mental não-consciente e não-racional, eminentemente coletivizador. Além da música, as ideologias políticas e algumas instituições teriam o poder de promover o retorno "àquela forma primária dos seres humanos a que Lévy-Bruhl caracterizou chamando mentalidade primitiva":

Assim, coletivizado pelos seus estupefacientes [religião, feitiçaria, corporações], da mesma forma com que um poltrão coletivizado é ótimo soldado na guerra, ou um operário coletivizado esquece mulher e cinco filhos pra morrer numa greve: coletivizado pelos seus estupefacientes o ser age pelas manifestações primárias que só podem ser as da coletividade. Essas são as noções [vagas, genéricas, broncas e primárias] pelas quais a coletividade se manifesta e age. Mentalidade primitiva, não propriamente no sentido em que a distinguiu no princípio Lévy-Bruhl (ele mesmo voltou atrás em seguida) mas no sentido de ser primitivo por ser primária, genérica, bronca, sem nenhum refinamento ou sutileza individual) [48].

Note-se que Mário admitiu que a mentalidade primitiva podia ser fenômeno bem mais generalizado, não-exclusivo dos primitivos, algo encoberto pela civilização. E mesmo nessa configuração social específica, a civilização, o modo mental primitivo poderia emergir, em determinadas circunstâncias. Não é de todo sem interesse saber que Lévy-Bruhl caminhou numa direção semelhante. Também é pertinente a observação de Márcio Goldman sobre o sentido do prefixo "pré" utilizado por Lévy-Bruhl na célebre expressão "pensamento pré-lógico", e que se aplica bastante bem ao trecho da anotação rascunhada de Mário, acima citada: "trata-se em suma, creio, de marcar uma anterioridade ontológica do coletivo em relação ao individual em determinado tipo de sociedade, não uma precedência cronológica, ou mesmo simplesmente lógica, de uma forma social ou de mentalidade sobre outra"[49].

Finalmente, é preciso lembrar que essas preocupações não se manifestaram apenas no estudo da música de feitiçaria. Outro de seus rascunhos, datado de julho de 1928 (anterior à viagem ao Nordeste) tratava da poesia dos cocos, gênero musical que já chamava sua

atenção. A partir de cocos ouvidos de alunos e amigos nordestinos em São Paulo, tentou identificar um dos traços característicos do gênero, que denominou "paralogismo poético": encadeamentos aparentemente ilógicos de versos, que respondem, entretanto, a uma outra lógica. De acordo com a interpretação de Mário, na quadra

Menina diga a seu pai
que não coma de colher
Que ele tem de ser meu sogro
e você minha mulher,

o obscuro segundo verso deve ter uma explicação na "psicologia e costumes do Nordeste". Assim, o encadeamento não viola a lógica, mas decorre de um "raciocínio paralógico"[50]. Nesse momento, no qual ele só poderia ter lido, de Lévy-Bruhl, *LES FONCTIONS MENTALES DANS LES SOCIÉTÉS INFÉRIEURES*[51], a noção de paralógico comparece de uma forma bastante análoga à de pensamento pré-lógico, daquele autor[52].

Por fim...

As numerosas notas que Oneyda Alvarenga (na qualidade de editora dos manuscritos de folclore de Mário) juntou à conferência "Música de feitiçaria" devem ser lidas com certo cuidado, mas permitem dimensionar a importância do problema teórico da mentalidade e da racionalidade subjacente às crenças, costumes e cantos populares. Para tornar seu trabalho científico, Mário de Andrade pretendia eliminar os artifícios retóricos da conferência. Estariam nessa categoria, talvez, as frases de efeito, ao final, sobre a invulnerabilidade de seu corpo após o ritual, e a informação abrupta de que tudo lhe custara trinta mil réis. A ironia do conferencista deixava bem claro, para seus ouvintes, que ele não acreditava naquelas tolices – o que é condizente com suas dúvidas acerca da autenticidade do catimbó e de um dos mestres. Obviamente, não era só isso que estava em jogo. Havia nas crenças e costumes ligados ao catimbó alguns enigmas etnográficos para desvendar. Além de controlar o estilo, Mário ainda acrescentaria "documentações comprobatórias", isto é, mais evidências paralelas encontradas na bibliografia consultada, mais dados permitindo comparações interculturais etc.

MÚSICA DE FEITIÇARIA, mesmo nas versões "literárias" que restaram, demonstra o envolvimento do autor com uma questão de fundo importante na antropologia, para a qual estava sensibilizado antes mesmo da viagem ao Nordeste, mas cuja elaboração sucede à experiência etnográfica. O fenômeno do catimbó e seu repertório musical não atendiam às expectativas mais puristas ligadas à concepção de folclore, que se instalara no espírito de Mário. Era, contudo, intrigante o bastante para pôr em marcha sua busca de uma resposta antropológica para os problemas de interpretação da cultura popular.

Notas

1 ANDRADE, Mário de. *ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA*. São Paulo: Martins, 1972. [Obras completas de Mário de Andrade].

2 ROMERO, Sílvio. *ESTUDOS SOBRE A POESIA POPULAR DO BRASIL*. Petrópolis: Vozes/Governo do Estado de Sergipe, 1977; Idem *FOLCLORE BRASILEIRO. Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1985 [Reconquista do Brasil, nova série, v. 86]; MORAIS FILHO, Alexandre José de Melo. *FESTAS E TRADIÇÕES POPULARES NO BRASIL*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1979 [Reconquista do Brasil, 55]. V. também os comentários de Luiz Heitor Correia de Azevedo sobre a expressão "música popular", costumeira nos países de línguas latinas, no verbete "Música popular" do *DICIONÁRIO DE FOLCLORE BRASILEIRO*, de Câmara Cascudo (Azevedo, s/d).

3 V. a análise da rítmica do maxixe "Pinião", in ANDRADE, Mário de. *ENSAIO...* ed. cit..

4 V. a reação de Mário de Andrade ao lançamento de sambas e marchas carnavalescos, no Rio de Janeiro, em 1938: "No geral os compositores atuais de sambas, marchinhas e frevos são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares, já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de 'folclórica', sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas 'nações' do Recife, esses mesmos quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um valor folclórico incontestável, mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos. Mas o que aparece nestes concursos não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe" V. "Música popular", in: ANDRADE, Mário de. *MÚSICA DOCE MÚSICA*. São Paulo: Martins, 1963, p. 280-81.

5 ANDRADE, Mário de. "O samba rural paulista", in: *ASPECTOS DA MÚSICA BRASILEIRA*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 159. (Obras de Mário de Andrade, 11)

6 VILHENA, Luís Rodolfo. *PROJETO E MISSÃO. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Funarte, 1997.

7 PEIRANO, Mariza. "As ciências sociais e os estudos de folclore" in *SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR. As várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992 (Encontros e Estudos, 1); VILHENA, Luís Rodolfo, op. cit.

8 Naturalmente, seus interesses nunca estiveram localizados apenas na música. Pode-se lembrar, por exemplo, sua preocupação com a língua brasileira e a fala popular, com os provérbios, as crenças, terapias, culinária, artes plásticas e arquitetura. Parte disso foi elaborada no *MACUNAÍMA*. V. MELLO E SOUZA, Gilda de. *O TUPI E O ALAÚDE*. São Paulo: Duas Cidades, 1979; LOPEZ, Telê Porto Ancona. *MACUNAÍMA, A MARGEM E O TEXTO*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1974.

9 V. a respeito a introdução de Oneyda Alvarenga, in ANDRADE, Mário de. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Belo Horizonte: Itatiaia/ Brasília: INL/Pró-Memória, 1983 [Obras completas de Mário de Andrade, 12].

10 CARNEIRO, Édison. A evolução dos estudos de folclore no Brasil, *Revista Brasileira de Folclore*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro/MEC, 1962, p. 47-62. V. também o comentário de Vilhena ao artigo "A evolução dos estudos de folclore no Brasil" de Édison Carneiro, in VILHENA, Luís Rodolfo. Op. cit., p. 76 passim.

11 Em 1921, Amadeu Amaral e Paulo Duarte fundaram a Sociedade de Estudos Paulistas, que tinha como objetivos "facilitar e ativar todos os estudos relativos à história, à geografia, costumes, linguagem, folclore e o mais que se referir à vida espiritual do povo paulista" (citado por VILHENA, Luís Rodolfo, op. cit., p.87). Em 1925, A. Amaral fundou a Sociedade Demológica, que também vingou.

12 Também se fez presente no auxílio de Mário ao projeto de reforma do ensino do Instituto Nacional de Música, elaborado com Luciano Gallet e Antônio Sá Pereira. Gallet assumira a direção do Instituto em 1930. Segundo Mário de Andrade, o objetivo fundamental do projeto era promover uma educação que "socializasse" o estudante – combatendo a "virtuosidade individualista" – e o "nacionalizasse", ao mesmo tempo. Para este último objetivo, concorreria a cátedra de Etnografia (Andrade in GALLET, Luciano. *ESTUDOS DE FOLCLORE*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934, p. 31).

13 V. *Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore*, ano 1, nº 1, reproduzido in ANDRADE, Mário de. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Op. cit.

14 ANDRADE, Mário de. Op. cit.; FROTA, Lélia

Coelho. "Mário de Andrade e o folclore", in *MÁRIO DE ANDRADE E A SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE (1936-39)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore/Funarte; São Paulo: Secret. Munic. de Cultura, 1983, p. 10. (Folclore / Memória, 2).

15 Dina chegara em São Paulo, em 1935, com seu marido Claude Lévi-Strauss, contratado como professor de sociologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (o casal deixou o Brasil no início de 1939). Segundo Egon Schaden, a participação dos franceses na Sociedade de Etnografia e Folclore era tímida, à exceção da de Dina Lévi-Strauss, cuja passagem pelo Brasil ficou associada àquela instituição e ao nome de Mário. V. PEIXOTO, Fernanda. "Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo", *Mana. Estudos de Antropologia Social*, v. 4, n. 1, p. 79-107, abr. 1998.

16 ANDRADE, Mário de. "Folclore", in: MORAES, Rubem Borba de & BERRIEN, William. *MANUAL BIBLIOGRÁFICO DE ESTUDOS BRASILEIROS*. Rio de Janeiro: Souza, 1949. p. 286.

17 A relação entre as bibliografias de folclore e de música é de ordem cronológica e lógica. Segundo Flávia Toni, coordenadora da edição póstuma do *DICIONÁRIO* (sucedendo a Oneyda Alvarenga), dois grandes livros, *NA PANCADA DO GANZÁ* e *DICIONÁRIO MUSICAL*, foram projetados na mesma época por Mário e iniciados no mesmo ano de 1929, compartilhando bibliografias. V. TONI, Flávia Camargo. "Introdução", in: ANDRADE, Mário de. *DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO*, Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1989, p. xvii-xxxi.

18 MORAES, Rubem Borba de; BERRIEN, William. Op. cit., p. 285-86.

19 Idem, p. 288. É verdade que os trabalhos dos etnólogos versavam sobre índios, cujo interesse para o folclorista residia não em sua cultura, mas nas heranças culturais porventura repassadas aos *brasileiros:* "...vários dos mitos e costumes expostos e estudados nelas [nas obras etnológicas], foram incorporados às nossas tradições populares, como o Saci e o Boitatá".

20 Idem, ibidem, p. 295.

21 V. por exemplo o trecho de Amadeu Amaral em *OS ESTUDOS FOLCLÓRICOS NO BRASIL* (1949, p. 4):
"A poesia que geralmente se colhe já é, em boa parte, um produto de seleção, mais ou menos influenciado pela literatura, e não raro com larga dose de invenção pessoal, devida a indivíduos excepcionais no seu meio, espertos, viajados, talvez com alguma instrução. Ao lado dessa, há uma outra poesia, mais espalhada, completamente anônima, caracteristicamente tradicional, fragmentária, ilógica, informe, bastas vezes privada de sentido. Por que pô-la de lado?".

22 V. ANDRADE, Mário de. *ENSAIO*... op. cit. p. 163-88.

23 As tentativas de definição do par "música folclórica / música popular" deram margem a diversos textos publicados sob a égide da Comissão Nacional de Folclore. V., por exemplo, ALMEIDA, Renato. *MÚSICA FOLCLÓRICA E MÚSICA POPULAR*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1958. Na edição de 1982 (Porto Alegre: Globo) de seu livro intitulado *MÚSICA POPULAR BRASILEIRA*, Oneyda Alvarenga afirmou que mantinha o título original da primeira edição (México, Fondo de Cultura Económica, 1947), "embora [o livro] trate predominantemente de música folclórica".

24 ANDRADE, Mário de. *ENSAIO*... op. cit., p. 167.

25 Idem. "Folclore" in MORAES, Rubem Borba de; BERRIEN, William. Op. cit., p. 294.

26 Idem. *CARTAS DE TRABALHO* (correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945). Brasília: MEC-SPHAN, Pró-Memória, 1981, p. 41.

27 Idem. "Folclore" in MORAES, Rubem Borba de; BERRIEN, William. Op. cit., p. 294.

28 Mário chamou de "samba rural" uma forma de samba que observou na cidade de São Paulo e em Pirapora, provavelmente para sublinhar sua diferença com relação ao samba urbano.

29 ANDRADE, Mário de. "O samba rural paulista". In. Op. cit., p. 113.

30 Idem, ibidem, p. 118.

31 Idem, ibidem, p. 117.

32 Idem, ibidem, p. 157.

33 Idem, ibidem, p. 163.

34 O termo tem sido usado, desde Evans-Pritchard, para caracterizar a antropologia de Edward Tylor e James Frazer.

35 V. ANDRADE, Mário de. *VIDA DO CANTADOR*. Ed. crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte : Villa Rica, 1993. p. 72.

36 Idem. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1983. [Obras completas de Mário de Andrade, XII].

37 Desenvolvi este ponto em outro trabalho sobre Mário de Andrade (V. TRAVASSOS, Elizabeth. *OS MANDARINS MILAGROSOS. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997). A oposição entre indivíduo e sociedade é parte do

campo das ciências sociais desde seu nascedouro e o emparelhamento com a oposição entre civilizado e primitivo bastante característica do evolucionismo da segunda metade do século XIX (V. GOLDMAN, Márcio. *RAZÃO E DIFERENÇA. Sobre Lucien Lévy-Bruhl*. 2v. Rio de Janeiro, 1991. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. p. 200.

38 BURKE, Peter. *CULTURA POPULAR NA IDADE MODERNA*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

39 ANDRADE, Mário de. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Ed. cit. p. 32).

40 Por ser o teórico da mentalidade primitiva e do pensamento pré-lógico, duas noções que trairiam postura etnocêntrica inaceitável como ponto de partida para o conhecimento de outras culturas, Lévy-Bruhl tornou-se um autor fortemente criticado pela antropologia moderna. Ademais, como James Frazer, outro antropólogo "ultrapassado" , ele não fez pesquisa de campo, este recurso à experiência direta da diferença cultural que vale de rito de iniciação à comunidade antropológica.

41 STOCKING JR., George. *RACE, CULTURE AND EVOLUTION*. New York: The Free Press, 1968, p. 121. O autor observa que a doutrina das sobrevivências culturais, exposta em *PRIMITIVE CULTURE*, era para Edward Tylor sua mais importante contribuição teórica. A evolução cultural compreendia, segundo Tylor, um progresso na capacidade de raciocínio lógico, experimentação e observação. Ele afirmou, ainda, que as sobrevivências encontradas na poesia e no folclore (V. TYLOR, Edward B. *ANTROPOLOGIA*. Madrid: Alyuso, 1973. p. 421) são uma chave para explicar práticas de magia e feitiçaria.

42 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p.217, nota 886.

43 Idem. "Terapêutica musical", in *NAMOROS COM A MEDICINA*. São Paulo: Martins, 1956.

44 Idem. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Ed. cit. p. 44.

45 Idem, ibidem, p. 37. A vivência repetiu-se em Recife, quando tentava anotar as cantigas e ritmos de tambores de um um grupo de maracatu:
"Estava esquecido de mim, nesse trabalho de escrever, quando senti um mal-estar doloroso, a respiração opressa, o sangue batendo na cabeça como um martelo, e uma tontura tão forte que vacilei. Senti a respiração faltar, e cairia fatalmente se não me retirasse afobado daquele círculo de inferno" ("Terapêutica musical". In. Op. cit., p. 19).

46 Gilda de Mello e Souza (op. cit. p. 12) observa que pelo menos desde o *MACUNAÍMA* Mário de Andrade sintetizava etnografia, folclore e psicanálise no intuito de compreender a cultura popular.

47 Idem, ibidem, p. 42.

48 ANDRADE, Mário de. *MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL*. Ed. cit., p. 229, nota 979) V. a observação de Lévy-Bruhl: "*Pré-lógico* não deve [...] fazer entender que essa mentalidade constitui uma espécie de estado anterior, no tempo, à aparição do pensamento lógico. Será que teriam existido grupos de seres humanos ou pré-humanos cujas representações coletivas não obedeciam ainda às leis lógicas? Nós o ignoramos: em todo caso, é muito pouco verossímil. Ao menos, a mentalidade das sociedades de tipo inferior, que denomino *pré-lógica*, na falta de um nome melhor, não apresenta esse caráter de forma alguma. Ela não é *anti-lógica*; ela não é tampouco *alógica*" (*LES FONCTIONS MENTALES...*, apud GOLDMAN, Márcio. Op. cit., p. 237).

49 GOLDMAN, Márcio. Op. cit., p.239.

50 ANDRADE, Mário de. op. cit. p. 349.

51 Publicado originalmente em 1910. Mário cita a edição de 1928. Os demais livros de Lévy-Bruhl que constam de sua bibliografia são *LA MENTALITÉ PRIMITIVE*, edição de 1933 e *LE SURNATUREL ET LA NATURE DANS LA MENTALITÉ PRIMITIVE*, de 1931.

52 Jean Poirier diz que paralógico teria sido mais adequado para exprimir a idéia de Lévy-Bruhl (apud GOLDMAN, Márcio. op. cit.).



Instrumentos e indumentária de folclore, colecionados por Mário de Andrade. Col. MA-IEB/USP.



Mário de Andrade na casa de Câmara Cascudo, 1928. Arq. MA-IEB/USP.

Vânia de Vasconcelos Gico

CÂMARA CASCUDO E MÁRIO DE ANDRADE: UMA SEDUÇÃO EPISTOLAR

No estudo dos *itinerários intelectuais*, as cartas permitem o acesso a experiências compartilhadas de diferentes formas de intercâmbio, pensamentos e debate intelectual, como as considerava Câmara Cascudo. Para ele, as cartas, sua *correspondência precatória*, eram suporte de pesquisa, fonte de dados e registro do cotidiano, vivido numa época em que o correio eletrônico ainda não se instalara na vida das pessoas, substituindo, muitas vezes, a fortuna das cartas entre estudiosos.

Sua produção epistolar tornou-se um veículo singular para disseminação da informação, divulgação e recebimento de notícias editoriais, já que ele próprio estava tão distante dos círculos mais ativos das discussões neste campo e é, hoje, riquíssimo acervo para estudo do seu percurso intelectual, e de outros parceiros correspondentes, como Mário de Andrade, "o turista aprendiz".

Câmara Cascudo, O Príncipe do Tirol, era capaz de transformar em livros as fontes que estavam à sua volta – fossem arquivos, bibliografias ou fontes primárias – nas quais pesquisava, sistematicamente, a terra, a gente, a geografia, os governos, as circunstâncias e os acontecimentos que contam a história cultural do século XX, envolvendo-se nas encomendas para escrever obras oficiais, nos intercâmbios, estudos e pesquisas, artigos e exercícios profissionais, dedicando toda uma vida à cultura, sobressaindo-se o conhecimento da tradição.

Como escritor, foi motivado por dois impulsos originários, um mais acadêmico/formal, outro mais *contaminado* pela subjetividade e pela criação.

O aprofundamento na leitura de sua obra permite entrever a presença desse diálogo na construção de seus textos, denunciando sua emoção e sensibilidade, intuição e conhecimento. Nesta escritura, as nuances da memória, da história e do folclore/etnografia são faces de um mesmo todo, embora tenha sido o folclore a perpassar todo o seu processo criativo e a destacar o conjunto da obra. Portanto, tais nuances compõem um mosaico com diversas temáticas, como se fossem elementos de formas e cores variadas, cujos limites desenham uma espécie de rede, um conjunto de nós ligados por conexões, um hipertexto, no sentido que Pierre Levy empresta ao termo. Para navegar neste universo, possuía uma biblioteca de mais de quinze mil volumes para perder-se entre eles e reencontrar-se com seus próprios textos. Quando julgava seu trabalho, afirmava não possuir um livro mais importante do que outro. Dizia que cada livro seu era uma informação e naturalmente uns eram melhores do que outros, legando, especialmente ao Rio

Grande do Norte[1], uma extensa produção intelectual.

Registrou a história cultural, principalmente, através do imaginário das lendas e superstições, dos mitos e "causos", baseando-se, sobremodo, nos depoimentos orais como fonte de dados, exercendo funções de historiador sem o rigor do argumento crítico das fontes históricas e do estilo científico preestabelecido, o que demonstrava tanto na escritura quanto na fala. Impunha-se confortavelmente em tal posição, afirmando que descobriu a tempo o perigo de se filiar a uma corrente ou pesquisador, o que implicava aceitar também os defeitos dele, por isso, a melhor escola era a liberdade de expressão e a autonomia teórica[2].

Assim, seu estilo caracteriza-se pela linguagem original e espontânea, por vezes coloquial, ainda que discuta categorias do conhecimento. Mesmo tendo domínio de várias línguas estrangeiras, dizia só falar bem o português e a primeira coisa que descobria, quando chegava a outro país, era que não sabia falar a língua deles. Essa fluência facilitou viagens à Europa, à África e à América Latina, para ver, observar, anotar e coligir material para seus estudos e proferir palestras e conferências.

Seu processo de criação exigia, sempre, o silêncio da noite. Passava o dia estudando, recebendo visitas, fazendo *pesquisa de campo*. Escrevia de uma única vez. Não fazia borrões, nem remontava textos. Criava embalando-se numa rede. Quando se levantava, estava com o texto pronto, e passava-o direto para a máquina de escrever. Dali, ia para os editores. Não guardava rascunhos nem originais. Às vezes, quando os destinatários ou mensageiros perdiam seus escritos, fazia outro, se estivesse inspirado. Caso contrário, desistia e denunciava a perda nas correspondências aos amigos.

O conjunto da obra cascudiana, por outro lado, constitui um mosaico temático que se aproxima do itinerário de um *bricoleur* da cultura. A concepção de cultura permeia a quase totalidade de sua obra, concentrando a discussão no livro *CIVILIZAÇÃO E CULTURA*. E o fazer do *bricoleur* dispensa planos e normas, para executação do trabalho, elaborado a partir de uma coleção de resídnos, de fragmentos, um subconjunto da cultura. Sua escritura não obedeceria, pois, a um plano temático, mesmo representando policêntricas idéias, apontando, em especial, para as representações socioculturais e para a história. No primeiro caso, investiu em temário percorrido desde o século XIX, por vários estudiosos, como expressaria, ele próprio, no prefácio à obra de Sílvio Romero.

Aí percorreria extensa trajetória, inventariando a produção brasileira da literatura oral, a partir da documentação reunida por Sílvio Romero, em "romances e xácaras; versos gerais (quadras); parlendas e orações; benditos e mnemonias". Tal obra, na sua primeira edição[3], constituiu o primeiro documentário da literatura oral do Brasil. Na reedição de 1954, Cascudo reagrupou os 88 contos ali exibidos, atualizando o assunto que vinha estudando e publicando nos seus trabalhos, valendo-se, inclusive, da classificação sistematizada e apresentada no Estatuto da Sociedade Brasileira do Folclore, criada por ele. Argumenta, nesse prefácio, não ser mais possível reunir os contos

populares pelas procedências, mas "pelo motivo essencial do episódio", reclassificando o material analisado em contos de encantamento, Facécias, Contos etiológicos, Contos acumulativos, Contos de adivinhação, Natureza denunciante, Contos de exemplo e Fábulas ou Estórias de animais.

O cerne da sua obra, portanto, seria recolhido aqui e acolá, tanto dos contos, como de outros temas das manifestações folclóricas, sempre em função do que poderia vir a ser feito, parecendo um trabalho inacabado, à espera de continuação. Mas esse jogo do processo de criação/invenção, mesmo comportando focos de emancipacionismo e determinismo, conforme pensa Edgar Morin[4], ou seja, maior ou menor aproximação do pensador às idéias do seu tempo, aos padrões ideários da conjuntura histórica, seria tão emergente para Cascudo, que, mesmo seduzido pelo desejo de continuidade dos seus trabalhos, não apontou seguidores[5]. Não deixou discípulos nem colaboradores, embora a quantidade de informantes tenha sido imensa. Havia mesmo um colégio invisível de coletores de informações.

Sua produção intelectual consta de livros, coletâneas, biografias, capítulos de livro, folhetos, artigos, discursos, conferências, correspondências, prefácios de livros, verbetes e entrevistas[6]. Em 1921, surgiu o primeiro livro: *ALMA PATRÍCIA*, e a soma daqueles publicados compõe 150 títulos, alguns com várias reedições. *HISTÓRIA DOS NOSSOS GESTOS*, o último livro, teve sua primeira edição em 1976 e narra a história, o detalhe, a curiosidade e a evolução de gestos comuns, integrantes do dia-a-dia do brasileiro, comparando-o com outros povos.

A pesquisa bibliográfica, documental e os depoimentos orais foram sua grande arma. Nos anos 20, início da sua produção, era admirado por usar, para registro de informações, fichas de pesquisa e de aula, e como uma das fontes de dados, a troca de documentos e o microfilme, recursos didáticos que se tornariam comuns posteriormente.

Cascudo chegou a afirmar que grande parte do seu trabalho de investigação foi dedicado à seleção dos informantes, mas que foi feliz nas escolhas, citando o exemplo das alunas que enviava em pesquisa pelas ruas, mercados e bairros populares. Pesquisadoras iniciantes coletavam um material precioso, primeiro porque era legítimo, depois porque era colhido com amor. Desse modo, considerava-se o escritor mais documentado do Brasil, porque escrevia o simples, o trivial, o que não ia para os acervos. Além disso, costumava misturar-se com as pessoas para aprender. Não ficava diante das coisas como espectador. Assim, não se manteria apenas no recolhimento da sua biblioteca, mas também no meio do povo, a recolher material, a sentir o pulsar da cultura tradicional. Recolhia no "seio do povo" o material para os seus estudos e observações, mas conservaria, também, o encanto pelo documento, consubstanciando, com diversificadas fontes, a textura da sua obra.

No entanto, para viabilizar as informações para suas obras, numa cidade ainda provinciana, realizava inquéritos diretos e escrevia cartas aos amigos, usando-as sempre como fontes de pesquisa. Nessa correspondência, o assunto principal eram os livros que estava escrevendo, seus editores,

seu cotidiano, suas idéias e assuntos culturais da cidade. Para ele, toda correspondência era importante. "A mais banal relata a normalidade do espírito. Nenhum livro de Machado de Assis, de Flaubert, de Monteiro Lobato constitui depoimento mais relevante do que as suas cartas particulares..."[7].

Nominava as cartas[8] , em que solicitava informações aos amigos, colegas pesquisadores e instituições, de *inquéritos diretos*, *cartas perguntadeiras* e *correspondência precatória*, como por fim consagrou chamá-las. Enquanto suas agendas (cadernetas) guardavam anotações pessoais, as cartas eram textos destinados aos outros. Mesmo sendo uma característica comum das cartas, para Cascudo constituíam uma maneira de mostrar-se a si próprio, como em outras passagens da sua obra. A escrita de si mesmo chegou, inclusive, a particularizar suas *memórias* nos livros: *O TEMPO E EU, ONTEM, NA RONDA DO TEMPO e PEQUENO MANUAL DO DOENTE APRENDIZ.*

Deste modo, a *correspondência precatória* tanto fala do seu cotidiano particular e da família, quanto da produção da sua obra. Neste caso, solicitava abertamente tudo que precisava para escrever seus livros e que estava fora do seu alcance geográfico: informações de bibliotecas, arquivos, museus, dados de família e profissional dos estudiosos que estava referenciando e até mesmo coleta de dados de campo, que lhe eram enviadas por correspondência pelas "vítimas indefesas", como costumava apelidar amigos escolhidos em estados brasileiros ou em pontos estratégicos do exterior. Detalhava os pedidos, orientando o levantamento dos dados, e indicando o que desejava para cada assunto que o estava ocupando. Assim, não admitia falta de compromisso para "responder cartas " e manifestava publicamente sua opinião , como fez em sua coluna do jornal *A República* de julho de 1943:

Um dos nossos hábitos comodistas é não responder cartas ou retardar indefinidamente a satisfação desse dever. Há, naturalmente, cartas que só merecem silencio. Outras exigem o cumprimento imediato. São consultas, por exemplo, que esclarecerão dúvidas.
São informações para quem está estudando um assunto. Raramente, muito raramente, registo uma falta de resposta. Houve, entretanto, anos passados, um episódio digno de registo. Estava eu escrevendo O MARQUÊS DE OLINDA E SEU TEMPO, que a "Brasiliana" de S. Paulo publicou. Ia juntando documentos, adquirindo livros, forjando o ambiente, sem bibliotecas e arquivos. Numa manhã registei quatro cartas. Uma para o Prefeito de Polícia de Paris, mr. Chiappe. Outra para o Príncipe Max de Saxe, professor na Universidade de Basiléa. Outra para o prof. Fezas Vidal , Reitor da Universidade de Coimbra. A última, para o Rio de Janeiro, era a mais próxima e mais fácil. Tratava-se de um exemplar de uma publicação oficial, comprada, dada ou emprestada. O destinatário, grande político, com uma tradição de polidez e de inteligência, compreenderia tudo. Recebi respostas da Suíça, da França e de Portugal . Recebi quanto pedira, relatório , notas, cópias autenticadas, com frases amáveis e cativantes. Do meu patrício brasileiro, o político amabilíssimo, nunca me chegou às mãos uma linha siquer. Não espero mais porque ele morreu. Está perdoado e creio que Deus fez o mesmo para com su'alma...[9].

Assim sendo, nota-se que O Príncipe do Tirol não só elegeu sua correspondência pessoal como base de dados para suas pesquisas, enquanto fonte dos repertórios documentais, como manteve-se em contato com os principais intelectuais do país e do exterior, atualizando-se e possibilitando a obtenção de informações para sua obra. Em entrevista ao organizador do livro de cartas entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo, publicada em 1991, informou os escritores com os quais mantivera mais intensa correspondência: "Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Nilo Pereira, Cassiano Ricardo e Monteiro Lobato". Deste último, acrescentou que deveria ter mais de duzentas cartas. O maior volume de correspondência internacional deu-se com Artur Coelho, em Nova Iorque, e Perry Vidal, em Lisboa, na época, diretor da Biblioteca da Ajuda"[10].

No exercício da produção das idéias e do pensamento, Cascudo traçaria um itinerário inscrito nas idéias do seu tempo, no ideário dos ensaístas dos anos 20. Desenhou uma trajetória mais ajustada às matrizes do pensamento regionalista, embora percebesse o universal na temática regional, aproximando-se do modernismo paulistano. O emancipacionismo das suas idéias seria expresso através do desvio das correntes metodológicas, em evidência, e da inovação na manipulação das informações dos meios para instrumentalizar sua obra. De um lado, ajustou-se à invariância, à reprodução; de outro, expressou-se através de um pensamento desviante, e articularia, no seu processo criativo, um pensamento de cunho mais totalizador.

Em alguns momentos, sobrecarregaria sua escritura dos exageros da reflexão apressada, como observariam alguns críticos pontuais, ao longo da sua produção. Mário de Andrade, por exemplo, acreditava no poder do tempo e do estudo nas pesquisas, bem como na coleta dos dados diretamente nas fontes. Daí a crítica que ele faria por cartas à falta de paciência, à dispersividade e ao descomedimento de Cascudo. Achava-o apressado nas afirmações, principalmente, por não rever os textos após o ímpeto da criação, aperfeiçoando-os. Além disso, recriminava fases de apego às leituras em detrimento das pesquisas de campo, da escolha de alguns assuntos estudados, como, por exemplo, sua monografia sobre o Conde d'Eu, e depois a reincidência com o trabalho sobre Stradelli, além de artigos que precisariam de maiores argumentos, como o da interpretação da couvade e outro sobre catimbó. Lembraria, muitas vezes, a Cascudo, que ele dispunha de rico e diversificado laboratório em Natal, para estudar o folclore e demais temas brasileiros, e que essa seria uma temática fundamental para se falar sobre o Brasil[11].

Retornaria à discussão da falta de paciência cascudiana na resenha que fez do livro *VAQUEIROS E CANTADORES*[12], publicada no seu livro *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*[13], datada de 1940. Os comentários críticos de Mário de Andrade sobre a obra que marcou o início das suas publicações, acerca do folclore, seriam contundentes ao se referir a afirmações encontradas no livro que lhe pareceram mais "dignas de esclarecimentos ou menos certas", discutindo, por exemplo, a abrangência da música folclórica que, numa visão universal, não lhe pareciam estar restrita à idéia moral do bem, como Cascudo afirmou.

Mário de Andrade chamava, ainda, a atenção de Cascudo, para comemorações exibidas por descobertas que lhe pareciam arqueológicas, de quatro ou cinco séculos, quando, na realidade, eram duvidosas. Não se baseava, para isso, em documentos ou elementos técnicos e cita o caso do recolhimento de uma versão da "xácara do Chapim de El-Rei".

Finaliza sua análise com o ponto que lhe parecia mais crítico: as "digressões musicais", principalmente, quando Cascudo insistia em afirmar que "a nossa música popular afeiçoa mais o modo menor que o maior" para expressar-se. Mário de Andrade posicionava-se comumente na contra-mão da opinião cascudiana, mostrando, no próprio *VAQUEIROS E CANTADORES*, pontos abordados, que indicavam direção oposta.

Mas, apesar das divergências, ambos estavam empenhados em entender a realidade brasileira a partir de estudos que enfocassem as manifestações culturais, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para tal entendimento. Mário de Andrade conhecia o gosto cascudiano pela busca nas fontes primárias, principalmente, por ter sido ciceroneado e, também, seu hóspede em Natal, na "viagem etnográfica", ou "viagem de descoberta do Brasil", ao Nordeste, no período de 14 de dezembro de 1928 a 29 de março de 1929. Nesta viagem, demorou-se mais tempo no Rio Grande do Norte e interior da Paraíba, coletando informações que ambos viriam a utilizar em trabalhos posteriores.

Ambos consideram o folclore e a cultura popular instrumentos de conhecimento do povo brasileiro. Concebem o folclore como disciplina afim das demais áreas do conhecimento, colocando-o enquanto ciência social, como a etnografia, para se insurgirem contra uma posição elitista, do seu tempo, que congelava o folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do pitoresco. Jamais negaram as tradições brasileiras, estudando-as com uma visão dinâmica da sociedade, na qual as tradições se transformam pela mobilidade que possuem.

Para Mário de Andrade, a via de acesso ao conhecimento do povo brasileiro são as "viagens para a descoberta do Brasil", destacando-se Minas Gerais (1924), onde encontra Carlos Drummond de Andrade e depois convida-o por carta a devotar-se ao Brasil junto com ele[14] ; Amazônia (1927), quando vai até ao Peru e à Bolívia, encontrando na passagem pelo Nordeste seus amigos que ainda não conhecia pessoalmente, mas só pelo intercâmbio do movimento modernista: Ascenso Ferreira, Câmara Cascudo[15] e Joaquim Inojosa.

A viagem à Amazônia, "a julgar-se pelos textos de 1927 e 1928 que dela resultaram, foi claramente marcada pela preocupação etnográfica, com Mário de Andrade procurando entender a particularidade do Brasil através da observação da vida do povo. Ela teria também lhe mostrado a necessidade de pôr logo em prática seu velho projeto de visitar o Nordeste", quase viabilizado em 1926, desejando agora realizar pesquisa mais sistemática em uma região que se oferecia tão rica em tradição musical popular.

Na viagem ao Nordeste, para desenvolver seu trabalho etnográfico, Mário saiu do Rio de



Mário de Andrade e Câmara Cascudo, em viagem pelo interior do Rio Grande do Norte (?), 1928/29. Arq. MA-IEB/USP.

Janeiro, sozinho, a bordo do *Manaus*. Livre de protocolos e dono de seu tempo visitou Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba, convivendo com Ascenso Ferreira, Cícero Dias, Antônio Bento de Araújo Lima, Ademar Vidal. Foi hóspede do Príncipe do Tirol, na chácara da Vila Amélia, em Natal, firmando amizade com "Cascudinho" e com o poeta Jorge de Lima, então em Maceió.

Cascudo acompanhou-o à "expedição pelo Nordeste", sobretudo à Paraíba e ao Rio Grande do Norte. Ambos vão "recolhendo documentos musicais de intérpretes convocados por seus amigos ou assistindo a ensaios e representações de danças dramáticas". Estudam a religiosidade popular, o catimbó, a música de feitiçaria. Mário tem seu corpo "fechado" e passa o Carnaval no Recife. Na Paraíba, encontrou o cantador Chico Antônio, acompanhado de seu instrumento, o ganzá, ficando muito impressionado com sua capacidade de criador e de intérprete. Com estes dados, complementados pela pesquisa bibliográfica e outras consultas, Mário de Andrade foi elaborando o livro *NA PANCADA DO GANZÁ*, que não chegou a concluir.

As sedutoras imagens do Natal ficaram registradas no seu diário de viagem.
Além de Cascudo, gostou francamente dos Castricianos, Henrique e Auta, e encantou-se com o poeta Jorge Fernandes e com seu *LIVRO DE POEMAS*, publicado em 1928, prefaciado por Câmara Cascudo. Reescreveu nos seus diários as poesias de que mais gostou e que retratavam cenas do cotidiano. Outras vezes, desabafou coisas da cidade, com os devidos registros da "viagem etnográfica", do Natal e das visitas ao interior.

Mário de Andrade, Câmara Cascudo e tantos outros intelectuais, escritores, artistas preocupados e figurantes do cenário cultural brasileiro, dos anos 20, representaram força motriz da renovação apregoada pelo movimento modernista que busca uma identidade nacional para o país[16]. Estes pensadores, provindos de horizontes sociais e políticos distintos, não foram socializados em nenhum *Gynnasium*. Na maioria, são autodidatas, pelo menos na profissão que exercem: antropólogos, sociólogos, professores, jornalistas – mas informados sobre o que se produz aqui e lá fora, alguns bafejados pela fortuna dos pais, outros muito pouco possuíam.

Vivem em cidades diferentes, mas têm bastante trânsito, e encontram-se nas livrarias, cafés, ou nos salões das tertúlias que se abrem para eles, na troca de poesias, musicas, discursos, discussões polêmicas ou partidárias. Fundam jornais e revistas de que, na maioria das vezes, não circulam mais que três ou quatro números finaciados pelo seu fundador e alguns amigos. Mesmo divergindo entre si, em alguns momentos, tinham em comum o espírito de renovação e atuação para compartilhar os problemas e debater, através dos jornais e demais periódicos, os seus pontos de vista.

Cascudo, o "Luís do Natal", também partilhava deste elenco de notáveis, ativamente, inclusive. Enquanto Mário de Andrade viaja pelo país fazendo "expedições" de estudo, sendo correspondente do *Diário Nacional* de São Paulo, as preocupações cascudianas enfatizam o cenário norte-rio-grandense, mesmo percorrendo outros palcos, e iniciando suas publicações no jornal *A Imprensa*, em Natal, de propriedade do seu pai. Tais artigos, entretanto, não se limitavam só a este jornal, visto que foi *A República* o abrigo para o maior número de suas respectivas crônicas, iniciadas em 1918.

Nos anos 20, a imprensa centralizava um poder muito maior que hoje. Não se podia admitir um intelectual que não aparecesse nos jornais, como trabalhador direto ou colaborador. A dificuldade dos meios editoriais especializados fazia do jornal o divulgador central de tudo o que apareceria, para exercitar um jornalismo político, cultural ou de oposição.

Um olhar à imprensa da época, no Rio Grande do Norte, revela, também, uma das fases mais movimentadas da vida intelectual e social da cidade do Natal. Publicam-se intensamente revistas e jornais das mais diversas correntes: "humorísticas, esportivas, festivas, estudantis, noticiosas, operárias, sindicais, políticas e, acima de tudo, literárias"[17]. Revistas como *Atualidade, Cigarra, Nossa Terra..., Outras Terras..., Revistas do Centro Polimático, Terra Natal* e *Letras Novas* mostram, em muitos dos seus artigos, tendências modernistas e reuniam um grupo expressivo da intelectualidade potiguar como Luís da Câmara Cascudo, Jorge Fernandes, Lauro Pinto, João Maria Furtado, Jaime Wanderley e outros.

A poesia moderna chegou a Natal com certo atraso tendo, entre seus representantes, Jorge Fernandes – colaborador de *Terra Roxa...* e da *Revista de Antropofagia* – e o próprio Cascudo, poeta bissexto, jornalista e ensaísta. Amigo de Mário de Andrade, Cascudo manteve com ele assídua correspondência, bem como com Joaquim



Viagem ao Nordeste. O portão do cemitério de Goianinha fotografado por Mário de Andrade. Arq. MA-IEB/USP.

Inojosa, divulgador do modernismo no Recife, com repercussão em outros estados. Este fluxo de informações culturais também dava conta do que se passava no Nordeste/Norte do Brasil, projetando vários intelectuais pouco conhecidos, intercambiando relações, como aquelas entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Joaquim Inojosa manteve, inclusive, no *Jornal do Commercio*, uma página literária, aos domingos, intitulada "Literatura, Ciências e Artes", de 1° de junho de 1924 a 13 de setembro de 1925. Aí divulgou vários trabalhos literários, até mesmo dois poemas de Câmara Cascudo, "Kakemono" e "Shimmy"[18] aliás, a pedido do autor em carta de 13 de agosto de 1925: "Remeto duas poesias minhas. Não abra a boca... Minhas, sim senhor! Uma para o meu (e de V.) Mário e outra inteiramente sua. Sacuda-as na página literária dos domingos em bom lugar".

Cascudo também aproximara Ascenso Ferreira de Mário de Andrade, por carta, pois não o conhecia pessoalmente ainda.

Mais tarde, Carlos Drummond de Andrade referiu-se às preocupações cascudianas de viver o Brasil, lendo o documentário de Joaquim Inojosa sobre *O MOVIMENTO MODERNISTA EM PERNAMBUCO*, afirmando que, nos idos de 1925, encontrara o jovem Cascudo. Não foi surpresa para ele, que o sabia poeta modernista, não arrolado por Bandeira em sua antologia de bissextos. Em carta que Inojosa reproduz, o futuro autor da *GEOGRAFIA DOS MITOS BRASILEIROS* manda-lhe dois poemas para serem publicados no Recife. Eram de um livro que, em agosto, chamar-se-ia *BRUAÁ* e, em novembro do mesmo ano, passaria a intitular-se *CAVEIRA NO CAMPO DE TRIGO*. Como não se editou esse livro, o poeta Cascudo permaneceu inédito,

sufocado pelo folclorista e historiador.

Drummond sabia da fase poética de Cascudo por haver recebido dele, em eras remotas, um "Sentimental epigrama para Prajadipock, Rei do Sião". Também lhe conhecia o "Lundu de Collen Moore", que marcava suas preferências nativistas sobre os mitos importados de Hollywood, típico do modo de dizer em 1929.

Trocando o verso inicial pela prosa, acrescenta Drummond que Cascudo não abandonara a poesia. Em sua paixão de brasileirista, incursiona pelo lendário, pelas tradições, e pela espiritualidade primitiva e lírica do povo, poetizando a sua obra; mesmo não sendo um ficcionista, escreve alguns contos e raros versos e dá à Semana de Arte Moderna uma importância, antes de tudo, poética:

Aquilo foi uma reunião de vários temperamentos – e alguns mais explosivos como Oswald de Andrade, que eu chamava de "doido-mor". A Semana não teve mestres, mas um clima de excitação que inclusive favoreceu uma leitura desordenada. Oswald achava que a escrava não era mais Isaura e acabou. Não lia nem gostava. Hoje, eu acho que a importância da Semana foi antes de tudo poética. Depois de 22, os poetas nacionais ficaram mais livres das trovas, sonetos e baladas. O santo ofício parnasiano não amarra mais ninguém no pelourinho. É verdade que pela porteira de 22 passaram bons e maus poetas [19].

Para marcar sua participação na poesia do movimento modernista, Cascudo usaria estilo livre – rima e não métrica – para escrever versos como "Banzo", publicado na *Revista de Antropofagia*; "Shimmy", poema de seis estrofes, com dedicatória do autor para Mário de Andrade; "Não gosto do sertão verde", de três estrofes sobre o sertão do tempo chuvoso, do qual ele não gostava, e do sertão vermelho, seu preferido quando chegava a seca, dedicado a Manuel Bandeira e "Kakemono", dedicado a Joaquim Inojosa. A produção poética de Luís da Câmara Cascudo parece complementada por mais três poemas telúricos, que repetem a temática e o estilo modernistas. Referem-se ao entardecer e não são nomeados ou datados, mas manuscritos e numerados 1, 2, 3 (com lápis de cera azul) e remetidos a Mário de Andrade (Carta, 4 set. 1925), com autorização para dar-lhes título, e, inclusive alterar o texto.

Mário de Andrade, entretanto, comentaria os poemas (Carta, 4 out. 1925) afirmando que eram "Bons. Enérgicos retos", mas tinha uma observação sobre o que chamaria "falta de paciência ou reflexão apressada" da escritura cascudiana:

Às vezes tenho impressão que você escreve um pouco depressa os seus versos e deixa como saíram sem se importar mais com eles. Tem algumas coisas, por exemplo, nestes três poeminhas que se você os lesse em voz alta e se preocupasse um pouco mais com a rítmica (veja bem que não falo métrica) creio que você mesmo corrigiria...

Vai adiante, ressaltando o estilo do poeta bissexto que considera "natural" e "verdadeiro" e sugerindo mudanças em alguns versos, as quais Cascudo pode ou não considerar. Adverte que sua impiedade é

prova de amizade. Assim faziam com ele Manuel Bandeira, Carlos Drummond e muitos outros.

Além dos poemas, Cascudo escreveu crônicas impregnadas de puro sentimento poético e se atualizaria "por conta própria", com a literatura estrangeira. Tal ação, muitas vezes, colocava-o à frente de outros estudiosos que não dispunham deste recurso, para discussão de informações emergentes no país, permitindo-lhe representar no cenário cultural potiguar o papel de liderança intelectual e de referência cognitiva para as futuras gerações. Esta liderança garantia as relações da intelectualidade com o poder e favorecia o patrocínio de boa parte da vida literária e da produção cultural, uma vez que governantes eram também intelectuais e representantes de elites econômicas. Nessa articulação de poder e idéias, os dirigentes tomavam parte nas tertúlias literárias, festas e bailes "aristocráticos", apoiando e promovendo a vida lítero-cultural da cidade, como foi exemplo a atuação do governador Alberto Maranhão, considerado o mecenas das letras e das artes.

Quando foi presidente do estado, José Augusto Bezerra (1924-1928) receberia, tanto no Palácio do Governo, como em sua residência, os poetas e intelectuais renomados que eram hóspedes do "Principado do Tirol", como era chamada a residência de Câmara Cascudo que trouxe a Natal, entre outros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Peryllo Doliveira. Houve mesmo, na administração de Juvenal Lamartine de Faria, em 1930, a doação de uma casa a Mário de Andrade, na praia de Areia Preta, para que o poeta, "pousando", na cidade, principalmente nas suas férias, pudesse estudar e registrar, mais atentamente, as manifestações culturais da região que o encantaram, junto ao amigo "Cascudinho".

Areia Preta foi, legal e oficialmente, a primeira praia da cidade do Natal escolhida pela Intendência Municipal (resolução 115, de 18 de janeiro de 1908) para os banhos de mar, considerada, portanto, com as melhores condições para a função balneária. "Era recanto de pescadores até 1920 quando sua popularidade e rude beleza prestigiaram-lhe a fama. Os pescadores foram vendendo os ranchos e os natalenses construindo outros, mais feios, e indo passar as semanas de calor" [20]. Em 1925, o Coronel Cascudo havia presenteado o filho "com um mocambo, o mais pobre e simples" da aristocracia do lugar e foi nele que Mário de Andrade veraneou, despertando-lhe o desejo de moradia.

Quando recebeu a notícia da doação da casa, Mário recomendou a Cascudo que não alterasse a ecologia dos arredores com muros altos. Plantasse cajueiros e coqueiros porque, no Nordeste, não saberia viver sem eles. Afirmava que a casa seria de "todos os nordestinos, principalmente *outlavos*, cantadores, couqueiros, dançadores de bumba e fandango, catimbozeiros e cangaceiros. A respeito das duas últimas classes me arranjarei com o chefe de polícia e com o presidente, que são camaradas e entendem as coisas" (Carta, 20 maio 1930).

Reforçava, ainda, a gratidão pela doação da casa com a promessa de permutá-la pelo livro que estava escrevendo, *NA PANCADA DO GANZÁ*, expressando o desejo de rejuntar o país, de aproximar o Nordeste de "Macunaíma", como queria Lamartine ao trazê-lo para morar

em Natal, "meu coração caiu no Nordeste", "levo pra aí minha rede de Tucum do alto Solimões, uma viola de Sabará, e Chico Antônio cantará o Jurupanã, coco sinhá !... (Carta, 30 maio 1930).

Mário não voltaria a Natal[21] e em vista dos "intuitos moralizantes" da revolução de 30, a doação da casa foi anulada em cartório por Cascudo, para evitar a exposição do nome do amigo, "que poderia vir a ser incluído entre os 'cúmplices e aproveitadores dos Carcomidos', pelos *autênticos* investigadores da *remandiola* de outubro de 1930", conforme informaria ao escritor Oswaldo Lamartine de Farias em carta de 26 de maio de 1973.

O coração de Mário de Andrade havia "caído" pelo Nordeste e por Câmara Cascudo. Chega-se mesmo a pensar, pelo tom das suas cartas para o "ensaísta do norte", que a admiração literária e afetiva dera-se desde quando Cascudo lhe fora apresentado por carta de Joaquim Inojosa. A correspondência entre os dois iniciou-se em 1924 e perdurou, até 1943, às vezes com intervalos de um ano entre as cartas, mas sempre registrando recíprocos interesses.

Os traços dessa correspondência, e das demais entre Cascudo e seus correspondentes, exibiam idéias que permeavam suas obras e o cenário envolvido. Mário de Andrade introduzira, como prioridade na sua produção literária e atividades culturais, o estudo da realidade brasileira, temário assumido pelo movimento modernista a partir da segunda metade da década de 1920, e que iria se manifestar, também, na correspondência com Câmara Cascudo.

A questão da brasilidade, portanto, foi realçada já na primeira carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo referindo-se ao primeiro artigo de Cascudo sobre o folclore, escrito em 1920 e publicado no ano seguinte na *Revista do Brasil,* intitulado "O aboiador" (Carta, 14 ago. 1924) e ao artigo "O Sr. Mário de Andrade", um perfil do "pesquisador antiacadêmico, que possuía o dom profundamente humano de errar e aceitar o erro e as críticas", que deixou Mário muito contente, por ser compreendido entre os *novos* e *modernos*, como Cascudo.

Crítico militante da literatura brasileira em formação, pode-se afirmar que, ao lado de cada elogio de Mário a Cascudo havia, bem ao tom professoral das recomendações marianas, uma possibilidade para criticar e orientar a textura da obra cascudiana, o que também pode ser observado nas cartas de Mário a vários outros correspondentes.

Suas preocupações com a obra de Câmara Cascudo enfatizaram, principalmente, a escolha temática, sempre convidando-o para "folclorizar" e o estilo da escritura, ao qual a principal crítica era a pressa cascudiana para exprimir seu pensamento. Suas "reflexões apressadas" estariam no seu processo de criação dos textos, elaborados de uma única vez, direto à maquina, sem serem relidos ou ressignificados. No reverso do conjunto encontrava-se "a maior conquista dos modernos que era a despreocupação da literatura. Nada de frases bem acabadinhas, ritmos preconcebidos, adjetivos para encurtar frase direta", o que conferiria à produção cascudiana um grande valor literário (Carta, 26 set. 1924).

Numa análise geral da obra, Mário sintetizou sua opinião, em carta de 9 de junho

de 1937, reforçando pontos já discutidos exaustivamente, inclusive, ao longo da sua convivência e correspondência com Câmara Cascudo. Veríssimo de Melo, compilador das cartas de Mário de Andrade a Câmara Cascudo, chamou de "terrível" esta carta, assegurando que ela vinha comprovar "a influência decisiva" de Mário na orientação dos estudos folclóricos de Cascudo, e que a obra foi planejada desde o princípio, tendo emergido o plano com o movimento modernista de 1922[22]. Afirmaria ainda que a "confirmação plena" da sua dedução poderia ser configurada com a leitura da correspondência entre os dois literatos.

Ora, não foram encontrados ainda, nas fontes disponíveis, dados que confirmem a proposição de "plano gigantesco de trabalho – no que se refere à obra folclórica de Luís da Câmara Cascudo – por influência do Movimento Modernista", como assegura Veríssimo de Melo. No prefácio à *GEOGRAFIA DOS MITOS BRASILEIROS*, Cascudo explicita sua intenção de publicar, além desses mitos e dos contos incluídos em *VAQUEIROS E CANTADORES*, uma etnografia tradicional do Brasil, livro publicado com o título *CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL*. Complementados esses trabalhos, fecharia a série *UMAS NOTAS À NOSSA LITERATURA ORAL*, livro publicado em 1952. Além desse registro, não foram observadas outras configurações de plano temático de pesquisa para um confronto de informações. Uma análise da correspondência disponível relativiza bastante as questões levantadas por Veríssimo de Melo, visto que são avanços e recuos de temática da realidade brasileira, assunto que preocupava a Mário e a Cascudo. Isso vem realçar a importância da correspondência para a obra de Cascudo, quando olhada numa visão de conjunto com as demais publicadas, e não "comprovar a influência decisiva" de Mário na orientação dos estudos folclóricos de Cascudo.

Além dos dados analisados indicarem uma dedicação de Câmara Cascudo ao folclore, anterior ao relacionamento com Mário de Andrade, há depoimentos "que Cascudo teve uma influência fundamental na formação folclórica de Mário de Andrade"[23]. Édison Carneiro, em *DINÂMICA DO FOLCLORE*, afirmou que Mário de Andrade herdou toda a riqueza do folclore nordestino, desvendada por Luís da Câmara Cascudo e "talvez tenha partido daí o interesse de Mário de Andrade em documentar, extensivamente, as manifestações populares, quer pessoalmente, quer através dos seus inúmeros amigos músicos, escritores, artistas e discípulos"[24].

Américo de Oliveira Costa, numa entrevista sobre Câmara Cascudo, em 1984, repetiu o que já havia afirmado no seu livro *VIAGEM AO UNIVERSO DE CÂMARA CASCUDO*, remetendo-se à citação de Édison Carneiro, concordando com seu depoimento e acrescentando que "o próprio Mário de Andrade numa crítica que está incluída no livro dele *O EMPALHADOR DE PASSARINHO* saudou efusivamente o aparecimento do livro *VAQUEIROS E CANTADORES*, de Cascudo, numa época em que o folclore de qualidade verdadeiramente científica era de produção miserável"[25].

Para Manoel Rodrigues de Melo, na mesma série de entrevistas, Cascudo foi um dos primeiros escritores modernistas do Rio Grande do Norte e suas crônicas já eram modernas, quando veio a Semana de Arte

Moderna de São Paulo, relembrando que, mesmo antes de visitar Natal, Mário de Andrade já solicitava a Cascudo material para publicar nas revistas modernistas [26]. Aliás, nesta série de entrevistas, Cascudo foi indagado sobre o significado para ele e para a cultura popular do contato com Mário de Andrade, do verdadeiro motivo de sua grande produção e como aconteceu o folclore na sua vida, questões sobre as quais Câmara Cascudo afirmou:

> *Para mim não significou nada. Quando eu conheci Mário de Andrade foram relações íntimas. Ele foi meu hóspede durante quinze dias aqui em Natal. Eu estava com a mentalidade formada como pesquisador. Em 1918 apaixonei-me pela cultura popular, vivendo-a, procurando-a, amando-a.*
> *Ele não foi um pesquisador, senão de música [...] Agora, foi de uma boa influência para a pesquisa da música popular.* [27]
> *"Quanto ao verdadeiro motivo de sua grande produção responde:*
> *"– Eu fui fiel às minhas simpatias, só escrevi sobre o que amava. Fiz tudo quanto amava fazer.*
> *"– E o folclore, como aconteceu na sua vida?:*
> *"– É porque vivi o folclore no sertão do meu tempo, como disse no prefácio do VAQUEIROS E CANTADORES. Ali estão as antiguidades teimosas das minhas simpatias supersticiosas. Depois fui encontrando nos livros o que já ouvira na literatura oral dos idos de 1911* [28].

Não resta dúvida que a sistematização do folclore na obra de Cascudo encontrou eco no movimento modernista e sintonia no pensamento de Mário de Andrade.
É geralmente aceito que o "modernismo como estado de espírito dominante e criador, durou pouco menos de dez anos, terminando em 1930, mas deixou a base e o estilo de muitas escrituras que se esboçariam posteriormente, independente, de seguidores ou não, visto que era um estado de espírito universal" [29], traços que caracterizariam o perfil cascudiano no exercício do processo criativo da sua obra. Rebelde às doutrinas vigentes, que para ele inibiam a criação, afirmava que o melhor caminho para anunciar-se pau-brasil era a liberdade. Desse modo, as influências do movimento modernista na textura, na metodologia e na proposta de temas de sua obra orientariam o que já vinha sendo gestado.

Seu livro *VAQUEIROS E CANTADORES*, publicado em 1939, fez despontar sua produção folclórica e continha a "poética nordestina", trabalho mencionado repetidas vezes por Mário de Andrade nas cartas destinadas ao "Cascudinho". Desde o início da correspondência, Mário insistia, inclusive, sobre a obrigação moral de Cascudo concluir o livro do qual já possuía rico material, a exemplo da melodia dos aboios com as letras que lhe enviara em 1926. Havia recebido um artigo e uma parte do trabalho, mas Cascudo pediu-os de volta para conclusão e não devolveu (Carta, 31 jul. 1936). Mas afirmava que a abrangência do *VAQUEIROS E CANTADORES* justificava quinze anos de dedicação, tendo em vista a quantidade de estudos e pesquisas que resultaram em exaustivo material documental, o qual comporia outros trabalhos da sua produção intelectual, acompanhando e reorganizando o itinerário da obra.

Outra base de pesquisa para diversos temas

foi o trabalho "Lendas e tradições", publicado com diferentes títulos, como *LITERATURA ORAL, TRADIÇÕES POPULARES DA PECUÁRIA NORDESTINA, CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL*, e outros. Na documentação de Câmara Cascudo, que consta do arquivo de Mário de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo[30], está uma "lista dos trabalhos terminados sobre crendices e tradições" que Cascudo enviara para Mário. Em carta de 6 de setembro de 1925, Mário de Andrade acusa recebimento:

Recebi os índices. Também me puseram água no bico. Confesso que o livro LENDAS E TRADIÇÕES *me interessa mais porque me afeta nos meus assuntos e preocupações mais que outros. Porém que venham estes e os devorarei. Não tenho nenhuma autoridade nem sabença em nenhum dos assuntos para dar parecer. Digo só que são interessantíssimos.*

Como na "poética nordestina", também muitas vezes indagava Cascudo sobre a conclusão dos trabalhos sobre "Lendas tradicionais". Várias vezes referia-se ao assunto nas cartas, chegando a solicitar "tradições do Norte" para publicar em artigos e "lendas e tradições do Nordeste" para inserir em *MACUNAÍMA*, uma das mais agradáveis introduções ao folclore brasileiro, evidenciando a preocupação de ambos com a construção de um referencial cognitivo que expressasse as representações socioculturais.

BIBLIOGRAFIA

CASCUDO, Luís da Câmara. O aboiador. *Revista do Brasil*, São Paulo, SP, v. 6, n. 17, p. 296-8, 1921.

_____. *ALMA PATRÍCIA*: crítica literária. Natal: Atelier Typ. M. Vitorino, 1921. Ed. Fac-similar: Mossoró/RN: ESAM, 1991. (Mossoroense. série C, 743).

_____. *ANTOLOGIA DO FOLCLORE BRASILEIRO*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. Banzo. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, SP, ano 1, n. 10, fev. 1929. Ed. Fac-similar, São Paulo, SP, 1976.; *Descobrimento*, Lisboa, Portugal, n. de verão, 1931.; In: COSTA, Américo de Oliveira. *VIAGEM AO UNIVERSO DE CÂMARA CASCUDO*. Natal: Fundação José Augusto, 1969. p. 238; In: LIMA, Diógenes da Cunha. *CÂMARA CASCUDO: UM BRASILEIRO FELIZ*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1998. p. 55.

_____. Brasil de Madrugada. *Descobrimento*, Lisboa, Portugal, n. de verão, 1931. In: COSTA, Américo de Oliveira. Op. cit. p. 238. In: LIMA, Diógenes da Cunha.op. cit. p. 56.

_____. *CIVILIZAÇÃO E CULTURA*: pesquisas e notas de etnografia geral. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. *CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL*. 5. ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. *EM MEMÓRIA DE STRADELLI* (1852-1926). Manaus: Livraria Clássica, 1936.

_____. *GEOGRAFIA DOS MITOS BRASILEIROS*. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1983.

_____. *HISTÓRIA DOS NOSSOS GESTOS:* uma pesquisa na mímica do Brasil. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1987.

_____. Kakemono. *Jornal do Comércio*, Recife, PE, 13.9.1925; INOJOSA, Joaquim. *O MOVIMENTO MODERNISTA EM PERNAMBUCO*. Rio de Janeiro: Tupy, 1968, v.1, p. 105.

_____. Lundu de Collen Moore. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. Imagem de Cascudo. *Província*, Natal, RN: Fundação José Augusto, v. 2, p. 15-16, [1968]. Número Especial.; In: LIMA, Diógenes da Cunha. Op. cit. p. 58.

_____. *NA RONDA DO TEMPO*: diário de 1969. Natal: EDUFRN, 1998 (Ed. comemorativa dos 100 anos (1898-1998) de Luís da Câmara Cascudo).

_____. Não gosto de sertão verde. *Terra Roxa & outras Terras*. São Paulo, SP, a. 1, n. 6, p. 4, jul. 1926. In: ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. *JORGE FERNANDES: O LIRISMO NOS QUINTAIS POBRES*.

João Pessoa, PB, 1997. p. 183: Textos de outros autores. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira) CCHLA-UFPB.; In: *Nação Potiguar*. Poema musicado por Gereba. Natal: Fundação Hélio Galvão, 1999. 1 CD.

_____. O Sr. Mário de Andrade. *Terra Natal*, a. 1, 1922.

_____. *O TEMPO E EU*: confidências e proposições. Natal: EDUFRN, 1998 (Ed. comemorativa dos 100 anos (1898-1998) de Luís da Câmara Cascudo).

_____. *ONTEM*: maginação e notas de um professor de província. Natal: EDUFRN, 1998 (Ed. comemorativa dos 100 anos (1898-1998) de Luís da Câmara Cascudo).

_____. *PEQUENO MANUAL DO DOENTE APRENDIZ*: notas e imaginações. Natal: EDUFRN, 1998 (Ed. comemorativa dos 100 anos (1898-1998) de Luís da Câmara Cascudo).

_____. Poema 1; Poema 2; Poema 3. In: GOMES, Edna Maria Rangel de Sá. *CORRESPONDÊNCIAS*: leituras das cartas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade. p. 247. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) PPgEL – UFRN, Natal – RN, 1999.

_____. Shimmy. *Jornal do Comércio*, Recife, PE, 6.9.1925; In: INOJOSA, Joaquim. Op. cit. v.1, p. 106.; In: COSTA, Américo de Oliveira. Op. cit., p. 240.; In: LIMA, Diógenes da Cunha. Op. cit., p. 57.

_____. *TRADIÇÕES POPULARES DA PECUÁRIA NORDESTINA*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola; Natal: Fundação José Augusto, 1956.

FERNANDES, Florestan. *O FOLCLORE EM QUESTÃO*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

GICO, Vânia de Vasconcelos. *LUÍS DA CÂMARA CASCUDO: itinerário de um pensador*. São Paulo, 1998. 281 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC, São Paulo.

GURGEL, Deífilo. Chico Antônio: Uirapuru de Vila-Nova. *O Galo*, Natal, RN, ago., 1989.

LÉVY, Pierre. *AS TECNOLOGIAS DA INTELIGÊNCIA:* o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

Notas

1 Nasceu na capital potiguar, a 30 de dezembro de 1898, onde viveu e faleceu a 30 de julho de 1986.

2 CASCUDO, Luís da Câmara. *Série Luís da Câmara Cascudo*. Entrevista. Natal, RN, 12 maio; 01 nov., 1984 (Arquivo do *Diário de Natal*, Natal, RN).

3 ROMERO, Sílvio. *CANTOS E CONTOS POPULARES DO BRASIL*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. (*CANTOS*..., Lisboa, 1883; *CONTOS*..., Lisboa, 1885).

4 MORIN, Edgar. *AS GRANDES QUESTÕES DO NOSSO TEMPO*. Lisboa: Notícias, 1992.

5 Interessados na preservação da tradição, apontam como "continuador da obra de Cascudo" merecidamente, aliás, o pesquisador Deífilo Gurgel, que se considera discípulo do "Mestre" nas pesquisas e registros da cultura popular (JATOBÁ, Annamaria. Deífilo Gurgel... *O Galo*, Natal/RN, v.4, n. 1, ago. 1991. Entrevista). É interessante comprovar a persistência deste pesquisador no registro das manifestações orais da cultura, reatando os laços da visita de Mário de Andrade a Natal, 50 anos depois, destacando o reencontro com Chico Antônio no engenho "Bom Jardim". Com esse acontecimento, foi possível para Deífilo Gurgel realizar uma gravação inédita e ampliada do "Boi Tungão" (Cf. original em ANDRADE, Mário de. *O TURISTA APRENDIZ*. Estabelecimento de texto, introd. e notas: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 273; idem *OS COCOS*. Preparação, ilustr. e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. p. 357), e, além disso, ter segurança para contestar nota de Mário de Andrade exposta nos comentários do livro *AS MELODIAS DO BOI E OUTRAS PEÇAS* (Preparação, introd. e notas: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987, p. 86): "Como era o aboiá", nas quais o "turista aprendiz" afirma que "se entende bem a frase porém fica meio besta assim. Creio que esse aboiá é abreviatura comum nos cocos, da última sílaba de 'aboiato', 'boiato', que quer dizer: novilho". Afirma Deífilo Gurgel que o "Dicionário Aurélio não registra 'boiato' como novilho, boi novo, mas, 'boiote' ". Portanto, ele discorda da afirmação mariana, concluindo que "a frase é um jogo fantasioso do real (boi) com o irreal (aboiar)" (Entrevista concedida por Deífilo Gurgel, em Natal, RN, em 20.9.2001).

6 Obra catalogada por MAMEDE, Zila . *LUÍS DA CÂMARA*

CASCUDO: 50 anos de vida intelectual, 1918-1968; Bibliografia anotada. Natal: Fundação José Augusto, 1970. 2v. em 3; e por GICO, Vânia. *LUÍS DA CÂMARA CASCUDO: bibliografia comentada 1968-1995.* Natal: EDUFRN, 1996.

7 MELO, Veríssimo de. *A OBRA FOLCLÓRICA DE CASCUDO COMO EXPRESSÃO DO MOVIMENTO MODERNISTA NO BRASIL*. Mossoró, RN: ESAM/FGD, 1989 (Mossoroense, s/B, 643). p. 17.

8 As cartas consultadas nesta pesquisa são aquelas publicadas ou acessadas entre amigos e pesquisadores. O grande acervo epistolar está restrito à família Cascudo em Natal/RN, sem acesso ao público.

9 CASCUDO, Luís da Câmara. Responder cartas. *A República*, Natal, RN, 7.7.1943. (Acta Diurna).

10 MELO, Veríssimo de (Org.). *CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A LUÍS DA CÂMARA CASCUDO*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991. p. 26.

11 Idem, ibidem.

12 CASCUDO, Luís da Câmara. *VAQUEIROS E CANTADORES*: folclore do sertão. Pernambucano, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. 3.ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1984. (1a ed, 1939).

13 ANDRADE, Mário de. *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.

14 CANÇADO, José Maria. *OS SAPATOS DE ORFEU*. São Paulo: Scritta, 1993.

15 Em carta de 19 de maio de 1926, Mário conta seus planos de viagem ao amigo Manuel Bandeira: "Pois é, estou de viagem marcada pro norte. Vou na Bahia, Recife, Rio Grande do Norte onde vive um amigo do coração que no entanto nunca vi pessoalmente, o Luís da Câmara Cascudo. É um temperamento estupendo de sujeito, inteligência vivíssima e ainda por cima um coração de ouro brasileiro. Gosto dele. Ele me arranjará duas conferências no Norte, uma em Recife e outra em Natal. Com os dois contecos que levarei daqui a viagem se paga e eu fico conhecendo o Nordeste..." (Mário de Andrade, *O TURISTA APRENDIZ*, p. 17). Obs.: Os planos não se concretizaram e a viagem foi adiada para 1928. Em 1927, conheceu Cascudo e Jorge Fernandes, quando voltava da viagem ao Amazonas e parou em Natal.

16 Há divergência quanto a preocupação de Câmara Cascudo "com a questão da formação nacional" (Cf. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Cotidiano, Corpo e Experiência: reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 28, p. 74-91, 1999); bem como convergências quanto ao propósito de Mário de Andrade "para a construção de um todo nacional" (Cf. VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. Mário de Andrade: a função pública da arte e do artista. In: *LEITURAS BRASILEIRAS*: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 111-133 e o próprio GONÇALVES, op. cit.), entre outros.

17 MELO, M. Rodrigues de. *DICIONÁRIO DA IMPRENSA NO RIO GRANDE DO NORTE*. São Paulo: Cortez, 1987. p. 96.

18 Grafado Symmy (COSTA, 1969) Shimmy (LIMA, 1998, p. 57 e manuscrito, arquivado no IEB/USP, São Paulo/SP).

19 VARELA, Dailor. O folclore está vivo: rodovias, luz elétrica e rádios de pilha ajudam a salvar uma cultura que se supunha ameaçada: entrevista com Luís da Câmara Cascudo. *Veja*, São Paulo, SP, 19 abr. 1972.

20 CASCUDO, Luís da Câmara. *HISTÓRIA DA CIDADE DO NATAL*. 3. ed. Natal: Instituto Histórico e Geográfico – IHG/RN, 1999, p. 212.

21 Falecera em 1945, aos 52 anos de idade e não chegou a crismar o filho de Cascudo, Fernando Luís.

22 MELO, Veríssimo de. A obra folclórica de Cascudo. *A República*, Natal, RN, 26 out. 1986. Jornal da Cultura - Suplemento.

23 COSTA, Américo de Oliveira. Mestre Cascudo – 86 anos. *Tribuna do Norte*, Natal, RN, 30 dez. 1984. Caderno de Domingo.

24 CARNEIRO, Édison. *DINÂMICA DO FOLCLORE*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1950, p. 166.

25 COSTA, Américo de Oliveira. *VIAGEM AO UNIVERSO DE CÂMARA CASCUDO*. Natal: Fundação José Augusto, 1969, p. 73.

26 MELO, Manoel Rodrigues de. *Série Luís da Câmara Cascudo*: entrevista. Natal, RN, 25 maio 1984 (Arquivo do Diário de Natal, Natal, RN).

27 Na *ANTOLOGIA DO FOLCLORE BRASILEIRO*, organizada por Luís da Câmara Cascudo, Mário de Andrade não foi incluído, como também observou Florestan FERNANDES, *O FOLCLORE EM QUESTÃO*. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 147.

28 CASCUDO, Luís da Câmara. *LITERATURA ORAL NO BRASIL*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1984.

29 ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 187.

30 Acervo divulgado, com permissão da família, em GOMES, Edna Maria Rangel de Sá Gomes. *CORRESPONDÊNCIAS: leitura das cartas trocadas entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. 354 p.Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem) PPgEL – UFRN, Natal-RN, 1999.


CARMO em S. JOÃO D'EL REI
1924

Fernando Fernandes da Silva

MÁRIO E O PATRIMÔNIO
UM ANTEPROJETO AINDA ATUAL

Em 1936, a pedido de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde, Mário de Andrade elaborou um *anteprojeto de proteção do patrimônio artístico nacional*, que serviu de embasamento para a elaboração do texto definitivo do Decreto – Lei nº 25/37. A tarefa confiada a Mário de Andrade foi o reconhecimento da sua condição de homem público, intelectual e pesquisador preocupado com a identificação de uma cultura nacional.

Neste artigo procuraremos demonstrar o contexto internacional e nacional da proteção jurídica dos bens culturais da década de 1930, época em que o anteprojeto de Mário de Andrade foi concebido. Outro propósito é demonstrar no anteprojeto alguns paradigmas atuais de identificação e proteção dos bens culturais que podem ser adotados pelos estudiosos da área.

Tais propósitos decorrem da concepção do anteprojeto que possuía aspectos contemporâneos da sua época, e aspectos inovadores, ou seja, certas diretrizes de proteção que começaram a ser adotadas no Direito Internacional e no Direito Interno, aproximadamente, trinta anos após a sua elaboração.

Mário de Andrade. Papel quadriculado n. 1 (Carmo de São João del Rei), desenho, 1924, lápis s/papel. Da viagem a Minas Gerais. Col. MA-IEB/USP.

I. O ANTEPROJETO DE MÁRIO DE ANDRADE E A LEGISLAÇÃO EM VIGOR SOBRE O TOMBAMENTO

O anteprojeto de Mário de Andrade é organizado em três capítulos.[1]

No capítulo I constam as competências do SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – para "determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional".

No capítulo II constam os bens culturais que fazem parte do *patrimônio artístico nacional* e os critérios de seleção desses bens. Neste capítulo verificamos um amplo leque de bens culturais que podem ser incluídos no *patrimônio artístico nacional*, classificados em oito categorias, agrupados em quatro livros de tombo, compreendendo " obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira", pertencentes aos organismos sociais, entes públicos e privados, nacionais e estrangeiros, desde que residentes no Brasil.

Ainda, no capítulo II, constam, expressamente, quatro categorias de bens culturais que não devem pertencer ao *patrimônio artístico nacional*, a exemplo das "obras de arte pertencentes às representações diplomáticas estrangeiras aqui acreditadas".

Ao analisarmos os capítulos I e II do anteprojeto de Mário de Andrade verificamos que o tombamento é o principal instituto jurídico à disposição do poder público para promover a proteção dos bens culturais. Paulo Afonso Leme Machado[2] ensina que "tombar um bem é inscrevê-lo em um dos livros do Tombo" existentes nos órgãos públicos nacional, estaduais e municipais que cuidam da proteção do patrimônio cultural.

Entretanto, no anteprojeto de Mário de Andrade não há uma preocupação relevante em relação aos efeitos jurídicos do tombamento ou em relação a eventuais sanções em caso de dano ao *patrimônio artístico nacional*. Estes aspectos foram introduzidos no texto final que resultou no Decreto – Lei nº 25/37, e na legislação posterior.

Conforme aquele diploma legal, o tombamento estabelece restrições ao exercício do direito de propriedade dos bens culturais inscritos pelo poder público a saber: "restrições na transferência da propriedade do bem cultural", entre elas, a proibição da saída de bens tombados do país, salvo nas hipóteses de intercâmbio cultural; "restrição na vizinhança do bem tombado", não permitindo realizar construção que impeça ou reduza a sua visibilidade; "proibição à modificação do bem tombado", sem a prévia autorização do órgão competente; "obrigação do proprietário em tomar todas as medidas necessárias para a proteção do bem", e na hipótese de não dispor de recursos para este fim, deverá comunicar ao órgão competente a necessidade da execução de obras para a adequada conservação daquele bem.

A não observância das restrições impostas pelo tombamento acarretaria sanções administrativas, civis e penais aos responsáveis. As sanções administrativas previstas no Decreto-Lei n. 25/37 compreendem multas e a legitimidade do poder público de promover a destruição da obra ou a retirada do objeto que afetem a visibilidade do bem tombado[3]. A sanção civil é o dever do infrator em indenizar o proprietário ou o poder público pelo dano causado sobre o bem tombado.

Hoje, as sanções penais estão previstas na denominada *lei dos crimes ambientais* – Lei 9.605/98[4] que proíbe, dentre outros atos, aqueles que ocasionam a destruição, inutilização ou deterioração de bem especialmente protegido por lei, ato administrativo ou decisão judicial[5]; e alteração do aspecto ou estrutura de edificação ou local, em razão do seu valor paisagístico, ecológico, turístico, artístico, histórico, cultural, religioso, arqueológico, etnográfico, ou monumental, sem autorização da autoridade competente ou em desacordo com a concedida[6]; e pichar, grafitar, ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano[7].

O capítulo III do anteprojeto de Mário de Andrade dedica-se a estabelecer a estrutura interna do SPAN, que seria composto por seis órgãos.

II. A DÉCADA DE TRINTA

PROTEÇÃO INTERNACIONAL

Até meados do século XIX não havia no Direito Internacional tratados ou convenções internacionais que disciplinassem de forma universal a proteção dos bens culturais.

Nos anos de 1899 e 1907 são realizadas as conferências de Haia com o propósito de estabelecer regras universais de conduta dos Estados em períodos de guerra.
As conferências objetivavam humanizar a guerra, através da proteção da população civil e da propriedade privada. Neste sentido, foram aprovadas várias convenções[8] reguladoras das condutas dos Estados, que não poderiam adotar certos armamentos, a exemplo das balas que achatam e dilatam facilmente no corpo humano[9], assim como não poderiam atacar hospitais e locais que abrigassem bens culturais[10].

Entretanto, as disposições relativas à proteção dos bens culturais destas convenções estavam voltadas para a proteção da saúde mental das pessoas e não necessariamente para a proteção do valor intrínseco do bem. Além disso, a aplicação destas convenções era limitada pelo fato de serem empregadas apenas em *tempos de guerra*[11]. As iniciativas internacionais para a proteção dos bens culturais *em tempos de paz* começaram a partir da criação da Liga das Nações, instituída em 1919.

A Liga das Nações foi a primeira organização de caráter universal da história e tinha como propósito estabelecer uma política de cooperação internacional entre os Estados, como forma de assegurar a paz internacional. Era auxiliada por outras organizações e instituições, entre elas a Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, responsável pela promoção da política de cooperação no campo cultural.

Esta comissão havia encarregado o jurista belga Charles de Visscher de elaborar um anteprojeto de convenção para disciplinar a proteção dos bens culturais em *tempos de paz*. Durante sua sessão de julho de 1937, a Comissão aprovou a convocação de uma conferência internacional para a aprovação da "Convenção Internacional para a Proteção dos Patrimônios Artísticos e Históricos Nacionais" que se realizaria em 1938.

Outra iniciativa da mesma Comissão foi o apoio à elaboração de uma convenção que disciplinasse a proteção dos bens culturais em *tempos de guerra*, tendo sido também confiada a Charles de Visscher a responsabilidade pela elaboração do anteprojeto – "Convenção Internacional para a Proteção dos Monumentos e Obras de Arte no Curso dos Conflitos Armados".

Ambos os projetos não foram examinados pelos Estados, pois, com o advento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a conferência diplomática, na qual se realizaria o exame de tais projetos, não foi convocada[12].

O primeiro tratado internacional que estabeleceu a proteção dos bens culturais em *tempos de paz* foi o "Tratado para a Proteção dos Monumentos e Instituições Culturais" (1935) ou "Pacto Roerich"[13], assinado na Sétima Conferência Internacional Americana por representantes de 21 Estados[14].

Em relação à proteção em *tempos de paz*, o "Pacto Roerich" (1935) possuía regulamentação genérica, delegando aos Estados a responsabilidade para a adoção de medidas administrativas e legislativas que atendessem àquela finalidade.

O "Pacto Roerich" (1935) também se dedicou à proteção dos bens culturais *em tempos de guerra*, contendo uma regulamentação mais detalhada, ao determinar que os beligerantes deveriam

respeitar e proteger os "monumentos históricos, os museus e as instituições dedicadas à ciência, à arte, à educação, e à conservação dos elementos culturais", bem como, deveriam ter o mesmo respeito e proteção "aos monumentos históricos, museus, instituições, científicas, artísticas, educativas e culturais, tanto em tempo de paz como de guerra"[15].

Os Estados, nos termos do "Pacto Roerich" (1935), se comprometeram a adotar uma "bandeira distintiva (círculo vermelho, com tripla esfera vermelha dentro do círculo, sobre fundo branco)" para identificação dos bens culturais que deveriam ser protegidos *em tempos de guerra*[16].

O "Pacto Roerich" (1935) não estabelecia qualquer tipo de sanção em caso de transgressão destas regras. A sua importância reside no fato de ter sido o primeiro tratado internacional multilateral que disciplinou *exclusivamente* a proteção dos bens culturais.

PROTEÇÃO NACIONAL

No direito comparado, no final do século XIX, a maioria dos Estados ricos em bens culturais – Egito, Tunísia, Turquia, Grécia, México e Itália – começou a estabelecer leis que disciplinavam a proteção dos bens culturais, inclusive, com a imposição do tombamento daqueles pertencentes à iniciativa privada[17].

No Brasil, as Constituições de 1824 e 1891 eram omissas quanto à proteção dos bens culturais. A de 1934 atribuía à União e aos Estados a responsabilidade de proteger "as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico", e de impedir a evasão de obras de arte"[18]. A de 1934 serviu de base jurídica para a aprovação de leis ordinárias relativas à proteção dos bens culturais.
A de 1937 proporcionou a mesma base jurídica para a aprovação de leis ordinárias, estendendo também aos municípios a responsabilidade pela proteção dos bens culturais, denominando-os de "monumentos históricos, artísticos", assim como a proteção dos bens naturais: as paisagens ou "os locais particularmente dotados pela natureza".
Os atentados contra tais bens eram "equiparados aos cometidos contra o patrimônio nacional"[19].

É neste contexto que foram criadas as condições favoráveis à elaboração do anteprojeto de Mário de Andrade e posteriormente o Decreto – Lei nº 25/37.

III. PROTEÇÃO INTERNACIONAL SOB A ÉGIDE DA UNESCO

A proteção internacional dos bens culturais *em tempos de paz* torna-se efetiva com a criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 1945.

Segundo o Tratado de Constituição da UNESCO (1945), os instrumentos jurídicos para a proteção dos bens culturais são as convenções e as recomendações[20].
As convenções elaboradas, sob o patrocínio da UNESCO, devem ser aprovadas pelo *quorum* de dois terços e ratificadas pelos Estados signatários, estabelecendo apenas direitos e obrigações entre eles.
As convenções adotadas no âmbito da UNESCO são:

1 "Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado" – Convenção de Haia (1954);
2 "Convenção sobre as Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedade Ilícita dos Bens Culturais" – Convenção de Paris (1970);
3 "Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural" – Convenção de Paris (1972).

As recomendações destinam-se a influenciar o "desenvolvimento de legislações e práticas nacionais" em função de padrões internacionais de proteção[21] .
As recomendações asseguram aos Estados poderes discricionários para, de acordo com suas peculiaridades sociais e econômicas, adotarem os meios legais e administrativos mais adequados para a implementação de uma política de proteção dos bens culturais e naturais. O *quorum* exigido para a aprovação da recomendação é de maioria simples entre os Estados presentes à Conferência Geral da UNESCO [22]. As recomendações mais significativas, aprovadas sob o patrocínio da UNESCO, são as seguintes :

1 Recomendação que Define os Princípios Internacionais que Deverão Aplicar-se às Escavações Arqueológicas – Nova Delhi (1956);
2 Recomendação Relativa à Proteção da Beleza e do Caráter dos Lugares e Paisagens – Paris (1962);
3 Recomendação sobre Medidas Encaminhadas a Proibir e Impedir a Exportação, Importação e Transferência da Propriedade Ilícita dos Bens Culturais – Paris (1968);
4 Recomendação Concernente à Conservação dos Bens Culturais que a Exportação de Obras Públicas ou Privadas Pode Pôr em Perigo – Paris (1968);
5 Recomendação sobre a Proteção, em Âmbito Nacional, do Patrimônio Cultural e Natural – Paris (1972);
6 Recomendação Relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e sua Função na Vida Contemporânea – Nairobi (1976);
7 Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular – Paris (1989).

IV. Tendências atuais da proteção dos bens culturais no anteprojeto de Mário de Andrade

Duas tendências contemporâneas relevantes são identificadas no anteprojeto de Mário de Andrade. A primeira refere-se à proteção dos denominados bens imateriais. Nas categorias de bens culturais de *arte arqueológica* e *arte ameríndia* consta a inclusão do tema "folclore ameríndio", que se manifesta nos "vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias", e na categoria *arte popular* consta o tema "folclore", que consiste na "música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas", dentre outros.

Neste aspecto o anteprojeto de Mário de Andrade foi inovador em sua época, pois as convenções de Haia de 1899 e 1907, o "Pacto

Roerich" de 1935 e os projetos preparados sob o patrocínio da Liga das Nações não faziam menção aos *bens imateriais*.

No âmbito da UNESCO, a proteção dos *bens de caráter etnológico* somente ocorrerá em 1968, quando aprovada a "Recomendação Concernente à Conservação dos Bens Culturais que a Exportação de Obras Públicas ou Privadas Pode Pôr em Perigo – Paris (1968)"[23].

A "Convenção Relativa ao Patrimônio Mundial, Cultural e Natural" - Paris (1972), que disciplina a proteção nacional e internacional dos bens culturais e naturais imóveis, considerados elementos do patrimônio mundial da humanidade, contém dispositivo que menciona a proteção dos *bens de caráter etnológico* [24].

Entretanto, ambos os instrumentos internacionais não definem e não prevêem instrumentos específicos de proteção de bens daquela natureza. Os denominados *bens imateriais* passaram a ser tutelados efetivamente pela "Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular" (1989) que traz um conceito amplo de "cultura tradicional popular":

> *Conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; seus padrões e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou outros meios. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura, e outras artes* [25].

A conservação da "cultura tradicional e popular" prevista nessa recomendação compreende a documentação, o registro e o "acesso a dados sobre as manifestações culturais selecionadas como relevantes, incluindo-se o estudo de sua evolução e modificação" [26].

No Brasil, o ápice da proteção jurídica dos *bens imateriais* foi alcançado com a promulgação da Constituição Federal de 1988, especificamente no seu artigo 216, ao dispor que a expressão *patrimônio cultural* contempla "os bens de natureza material e imaterial" nos quais se incluem as "formas de expressão" e "os modos de criar, fazer, e viver"[27].

A proteção dos *bens imateriais* é regulamentada pelo Decreto 3.551/2000, que institui o "registro de bens culturais de natureza imaterial" e cria o "Programa Nacional do Patrimônio Imaterial."

A segunda tendência refere-se à noção de que o bem cultural necessariamente não é um bem monumental de aspecto grandioso. Esta concepção depreende-se do anteprojeto nas categorias *artes arqueológica e ameríndia* ao se inserirem "objetos" considerados "fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária", dentre outros, assim como, na categoria *arte popular* consta também o tema "objetos": "fetiches, cerâmica em geral, indumentária etc."

Esta concepção é encontrada na "Carta de Veneza" (1964), aprovada no "II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos Históricos", na cidade de Veneza. A "Carta de Veneza" (1964) não é um diploma jurídico, mas sua importância reside

no fato de ser uma diretiva universal de conduta profissional destinada aos estudiosos especializados na área de proteção e restauro dos bens culturais. Conseqüentemente, suas concepções influenciam na formação de normas jurídicas relativas à proteção dos bens culturais.

Na "Carta de Veneza", o monumento não representa apenas os "grandes conjuntos arquitetônicos", mas as "obras modestas que com o tempo adquiriram uma significação cultural humana".

A "Declaração dos Princípios da Cooperação Cultural Internacional" (1966), aprovada na 14ª Conferência Geral da UNESCO, adota princípio similar, aplicável no Direito Internacional. Nos termos do artigo 1° desta Declaração "cada cultura tem a dignidade e o valor que devem ser respeitados e preservados". Assim, podem ser considerados bens do patrimônio cultural da humanidade, os grandes monumentos – as pirâmides egípcias – e os pequenos bens que representam significativos estágios do agir e pensar de um povo, a exemplo de instrumentos de trabalho e utensílios domésticos.

No Brasil, este aspecto relevante do anteprojeto de Mário de Andrade foi adotado na Constituição Federal de 1988 que abandonou a noção de monumentalidade ligada a bens grandiosos que permeavam as constituições anteriores [28]. Essa Constituição reconhece como bens culturais as "edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais".
Tais manifestações são aquelas provenientes "das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional"[29] . Portanto, qualquer bem cultural imóvel pode ser protegido desde que abrigue formas de manifestação da cultura brasileira, ou, como aponta Carlos Fredcrico Marés[30] , a "diversidade cultural brasileira."

CONCLUSÕES

O anteprojeto de lei de Mário de Andrade é condizente com sua época ao ser elaborado no momento em que surgem os primeiros tratados relativos à proteção dos bens culturais, pelo fato de outros Estados já terem adotado leis de proteção e, no caso brasileiro, pelas condições criadas pelas Constituições de 1934 e 1937 que serviram de base jurídica à sua elaboração.

Ao analisarmos o anteprojeto de Mário de Andrade verificamos sua extensa preocupação com o conceito de bem cultural. São oito categorias identificadas além das correspondentes sub-categorias. Neste sentido, o anteprojeto de Mário de Andrade serve como paradigma para os estudiosos, principalmente àqueles ligados à área do Direito, para a "interpretação do alcance das atuais normas protetoras dos bens culturais". Isto porque, no campo da interpretação jurídica, somente podemos concluir pela aplicação ou não de uma norma protetora se previamente conseguirmos definir o objeto de sua tutela, ou seja o que são *bens culturais*, e suas categorias, inclusive os denominados *bens imateriais*. Assim, o anteprojeto é subsídio importante para a interpretação da Constituição Federal de 1988 e de outros diplomas legais.

O anteprojeto adquire maior relevância quando verificamos sua utilidade atual, ao estabelecermos o conceito de *bem imaterial*

e as várias categorias que podem ser incluídas naquele gênero. Além disso, o anteprojeto considera bens culturais merecedores de tutela não somente os monumentos grandiosos, mas os pequenos artefatos que contribuem para a formação de uma cultura nacional.

Portanto, o anteprojeto encontra-se no mesmo patamar de certas diretivas internacionais, a exemplo da Carta de Veneza (1964) que se destina a orientar a atuação dos estudiosos e profissionais dedicados à proteção dos bens culturais. Deve-se ressaltar que, embora não seja um diploma legal, serve de "meio auxiliar de interpretação das convenções e recomendações" aprovadas sob o patrocínio da UNESCO.

Em síntese, o anteprojeto possui aspectos da proteção dos bens culturais que anteciparam as tendências modernas surgidas trinta anos depois, justificando ainda o seu estudo e aplicação. Observando-o, pelos comentários feitos nos parágrafos precedentes destas conclusões, verifica-se a genialidade e o profundo conhecimento de Mário de Andrade sobre todas as formas de manifestação cultural.

Bibliografia

CASTRO, Sonia Rabello. *O ESTADO NA PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS: O TOMBAMENTO.* Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

ENCICLOPÉDIA DIGITAL MASTER MILÊNIO, 2001. Disponível em : http://pediam.zip.net/PediaOnline/MED2000/pedia98a/a4320kw.htm , p. 1.

FERNANDES DA SILVA, Fernando. *AS CIDADES BRASILEIRAS E A CONVENÇÃO RELATIVA À PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL, DE 1972.* São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, Universidade de São Paulo.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O PATRIMÔNIO EM PROCESSO. TRAJETÓRIA DA POLÍTICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO NO BRASIL.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Minc / IPHAN, 1997.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. Larousse (1995) e Nova Cultural Ltda (1998). Andrade, Mario Raul de Moraes, p. 294.

TELLES, Antônio A. Queiroz. *TOMBAMENTO E SEU REGIME JURÍDICO.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1992.

UNESCO. *DECLARATION OF THE PRINCIPLES OF INTERNATIONAL CULTURAL CO-OPERATION*, 1966.

UNIÃO PANAMERICANA.

Notas

1 Ver anteprojeto nesta edição. Ver também ANDRADE, Mário de: *CARTAS DE TRABALHO – CORRESPONDÊNCIA COM RODRIGO DE MELLO FRANCO DE ANDRADE (1936-1945).* Brasília: MEC/SPHAN/ Fundação Nacional Pró Memória, 1981, p. 21-53.

2 Cf. *AÇÃO CIVIL PÚBLICA: AMBIENTE, CONSUMIDOR, PATRIMÔNIO CULTURAL E TOMBAMENTO.* 2. ed., São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987, p. 51.

3 Cf. Art. 18.

4 Cf. Art. 62 a 65.

5 Cf. Art. 62.

6 Cf. Art. 63.

7 Cf. Art. 65.

8 Ao todo foram três declarações e três convenções aprovadas em 1899, e treze convenções aprovadas em 1907.

9 Cf. a 2ª Declaração de 1899.

10 O art. 27, por exemplo, do Anexo da "Convenção

Relativa às Leis e Usos da Guerra Terrestre de 1907" (Convenção IV) dispunha que "nos sítios e bombardeios, todas as medidas necessárias devem ser tomadas para poupar, tanto quanto possível, os edifícios consagrados aos cultos, às artes, às ciências e à beneficiência, os monumentos históricos, os hospitais e os locais de ajuntamento de enfermos e de feridos, salvo o caso em que estejam empregados ao mesmo tempo para fins militares."

11 A doutrina no Direito Internacional faz a seguinte classificação da proteção dos bens culturais : (1) *em tempos de guerra* que compreende o conjunto de normas positivas e costumes de guerra que objetivam a conservação e a proibição do saque daqueles bens durante um conflito armado; (2) e *em tempos de paz*, que compreende normas que objetivam a proteção dos bens culturais, através de uma política permanente de seleção, classificação, conservação e restauração dos bens culturais, em períodos de ausência de conflitos armados. Pertencem à primeira categoria a Convenção para a Proteção dos Bens Culturais em Caso de Conflito Armado – Convenção de Haia (1954), e à segunda, a Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, ambas aprovadas sob o patrocínio da Unesco. Cf. JOTE, Kifle. *INTERNATIONAL LEGAL PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE*. 1 ed. Estocolmo: Jurist for Lagest, 1994.

12 Sobre as discussões de ambos os anteprojetos conferir FOUNDOUKIDIS, E. *LA COOPÉRATION INTELLECTUELLE DANS LE DOMAINE DES ARTS, de L' Archéologie et L' Ethnologie au Cours de L' Anné 1938 – Rapport de L' Office International des Musées*, v. 43 e 44, Mouseion, Office International des Musées, p. 285-326.

13 Sobre o texto do "Pacto Roerich" (1935) e demais comentários, cf. UNIÃO PANAMERICANA. *BOLETIM DA UNIÃO PAN-AMERICANA*, v. 37, n. 7, jul./1935, p. 425-35.

14 São os representantes da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, Estados Unidos da América, Uruguai e Venezuela.

15 Cf. Art. 1°.

16 Cf. Art. 3°.

17 Cf. FRAOUA, Ridha. *LE TRAFIC ILLICITE DES BIENS CULTURELS ET LEUR RESTITUTION*. Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1985, p. 44-5.

18 Cf. Art. 10, III.

19 Cf. Art. 134.

20 Cf. Art. 4°, § 4°.

21 Cf. SABA, Hanna. "L' Activité Quasi – Législative des Institutions Spécialisées des Nations Unies", in: *RECUEIL DE COURS – ACADÉMIE DE DROIT INTERNATIONAL DE LA HAYE*, v. I, t. 111, 1964, p. 607-90.

22 Cf. Art. 4°, § 4° do Tratado Constituição da UNESCO.

23 Cf. Art. 1°, alínea "a".

24 Cf. Art. 1°.

25 Cf. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. "O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial". Brasília, jul. 2000, p. 96.

26 Cf. "O Registro do Patrimônio Imaterial", op. cit. p. 96.

27 Grifo do autor.

28 Cf. MARÉS, Carlos Frederico. "A Proteção Jurídica dos Bens Culturais", in *Cadernos de Direito Constitucional e Ciência Política*, ano 1, n. 2, p. 23, jan./mar. 1993.

29 Cf. Art. 215, parágrafo 1°.

30 Idem, op. cit., p. 23.





Silvana Rubino

A memória de Mário

O que hoje denominamos política cultural – esse espectro amplo que abrange da preservação do patrimônio ao sistema público de bibliotecas, passando por diversos tipos de subvenção às artes – teve início, como diversas outras políticas públicas, após a Revolução de 1930. Se tais transformações eram parte do programa de modernização do Estado brasileiro, na área da cultura o ambiente intelectual parecia particularmente fértil. Além de uma profunda mudança no quadro político-institucional, estávamos a menos de dez anos da Semana de Arte Moderna, rito importante que marcou a luta dos modernistas por espaço, visibilidade etc. Período que Antonio Candido em uma expressão sintética e acertada, denominou da rotinização do Modernismo[1].

A área da cultura foi organizada em nível federal, e também na cidade que abrigou a Semana. Em 14 de novembro de 1930, um decreto criou, na capital federal, o Ministério da Educação e Saúde Pública (daqui em diante, MES), que iniciou suas atividades relativas à política cultural, dando nova organização à Universidade do Rio de Janeiro: anexou-lhe a Escola de Minas de Ouro Preto, a Escola Nacional de Belas-Artes e o Instituto Nacional de Música; e abriu possibilidades de cooperação da Universidade com o Instituto Oswaldo Cruz, o Observatório Nacional e o Serviço Geológico e Mineralógico, que passaram a ter mandatos universitários[2].
Na cidade de São Paulo a contrapartida, ou a iniciativa correspondente, foi a criação, no mesmo período, da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cultura (daqui por diante, DC).

Mário de Andrade, nosso personagem, esteve em posição central no DC, e no MES, passou pela Universidade do Rio de Janeiro e foi um dos principais articuladores da política de preservação conduzida pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (daqui por diante, Sphan). Sua atuação como formulador e executor dessas primeiras iniciativas, com ênfase na vinculação com a prefeitura de São Paulo – e todo o espírito separatista, estadualista, que aí se inclui –, a política federal, mais ligada à construção de uma identidade nacional, disputas conceituais e institucionais e, finalmente, o fato de alguns notórios modernistas estarem ocupando cargos no governo. Estes são os temas desse artigo que privilegia as iniciativas nas quais Mário de Andrade definiu sua noção de cultura a ser preservada ou resgatada para as gerações futuras, mas sobretudo para sua própria geração.

O prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado (cortando a fita), ladeado por Mário de Andrade, diretar do Departamento de Cultura, inaugura a EXPOSIÇÃO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, promovida no âmbito do Congresso da Língua Nacional Cantada, 1937. Arq. MA-IEB/USP.

A CIDADE QUE SE TRANSFORMA A CADA DIA

No livro *TRISTES TRÓPICOS*, Claude Lévi-Strauss recordou sua impressão ao conhecer São Paulo quando chegou para dar aulas na jovem Universidade. Ao se deparar com sua decrepitude precoce, sua ausência de vestígios, felicitou-se por ter de se "adaptar a um sistema sem dimensão temporal", de "interpretar uma forma diferente de civilização". A cidade parecia a ele uma feira, uma exposição internacional, construída para não durar. O que causava dificuldades:

A cidade desenvolve-se a tal velocidade que é impossível obter seu mapa: cada semana demandaria uma nova edição. Parece, inclusive, que se formos de táxi a um encontro marcado algumas semanas antes, corremos o risco de chegar com um dia de avanço em relação ao bairro[3].

Seu diagnóstico assinalava, de um lado a ausência de profundidade histórica, o que considerou típico de uma cidade americana, e a dificuldade que a rapidez dessa transformação causava. Ele chegou em São Paulo durante a administração de Fábio Prado[4] . Banqueiro e industrial, foi o prefeito que fez a transição entre dois urbanistas antagônicos: Luís de Anhaia Melo – que pretendia limitar o crescimento da cidade, preocupava-se com a organização dos grupos e sociedades de bairro e foi o introdutor do *zoning* no município – e Francisco Prestes Maia – que legou parte de seu ambicioso "Plano de Avenidas", que organizou o sistema viário da cidade. Prado, ainda que algumas iniciativas suas viessem a se concretizar depois – como o túnel da avenida 9 de Julho – dedicou uma parte significativa de seu governo, e aqui comparecem suas boas relações com o interventor Armando de Salles Oliveira e com o ministro da Educação Gustavo Capanema, a criar em São Paulo áreas que lhe permitissem conhecer melhor a cidade que administrava e a modernizar sua administração.

Fábio Prado traduziu para o município as políticas que Getúlio Vargas conduzia em nível federal, criando legislação para proteger os funcionários públicos, planos de carreira e de aquisição da casa própria, financiando pesquisas sobre os trabalhadores da cidade e sobre o transporte público, construindo creches nos bairros mais pobres[5] . O DC faz parte desse conjunto de iniciativas, ainda que não seja esta a narrativa predominante após 1938, especialmente quando esse período é recordado por Paulo Duarte, que atualiza a aura profética e heróica do grupo do qual ele, Mário e Prado, entre outros, faziam parte.

A *Revista do Arquivo Municipal*, que começou a ser editada pouco antes de Prado assumir a prefeitura, é uma síntese da atuação de Prado: reunia decretos e contratações, como cabe à revista oficial de um município fazer, mas também divulgava ensaios e documentos antigos relativos aos paulistas. Nela publicaram, ao lado das atas do município, autores como Afonso d'Escragnole Taunay, diretor do Museu Paulista, Plínio Ayrosa, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Herbert Baldus, Donald Pierson e Claude Lévi-Strauss, dentre outros pesquisadores que ensinavam na Faculdade de Filosofia da USP ou na Escola Livre de Sociologia e Política.

É nesse contexto – da cidade que cresce

vertiginosamente, pulando da São Paulo de taipa que abrigava 47.697 habitantes em 1886 para 579.033 no ano da Semana de Arte Moderna, para atingir 1.326.261 em 1940; do município tenso e por vezes antagônico com o governo federal que já possuía um Ministério para assuntos relativos à educação e à cultura, seguindo assim a Constituição de 1934 – que um decreto municipal criou a 30 de maio de 1935 o DC, com as seguintes divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio e Documentação Histórica e Social. Suas prioridades eram definidas já no primeiro artigo do decreto:

[...] estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural; [...] pôr ao alcance de todos, pelos serviços de uma estação radiodifusora, palestras e cursos populares de organização literária ou científica, cursos de conferências universitárias, sessões literárias e artísticas, enfim, tudo o que possa contribuir para o aperfeiçoamento e a extensão da cultura; criar e organizar bibliotecas públicas, de forma a contribuir eficazmente para a difusão da cultura em todas as camadas da população [...] recolher, colecionar, restaurar e publicar documentos antigos, material e dados históricos e sociais, que facilitem as pesquisas e estudos sobre a cidade de São Paulo, suas instituições e organizações em todos os domínios da atividade [6].

A partir do escopo amplo das atribuições, é possível afirmar que não apenas as secretarias de cultura são herdeiras do DC como também, no que diz respeito ao custo de estatísticas e pesquisas aplicadas, alguns aspectos das atuais secretarias municipais de planejamento.

O aspecto "guardião", e colecionador, remete a uma faceta "quatrocentona" de parte da elite que se vinculava à prefeitura; mas faz pensar naquela São Paulo onde Lévi-Strauss observou receber uma nova construção por hora, essa cidade que se transformava incessante e selvagemente, que não via na passagem do tempo nada parecido com uma chancela.
Este era o momento em que um debate, que vinha se travando há duas décadas, estava perto de sua conclusão e do início de suas atividades: a preservação do patrimônio histórico e artístico, entendido de diversas maneiras começa nesse período, meio amalgamada com outras atividades do ministério e do próprio DC.

Só um intelectual polivalente, figura possível nesse contexto de divisão do trabalho intelectual ainda pouco definida, poderia dar cabo de tal tarefa. Aqui entra Mário de Andrade: é o escritor-funcionário que faz a ponte, a refração entre o DC e o Sphan, entre a política cultural paulistana e auto-referente e aquela que, pensada no Rio de Janeiro por intelectuais mineiros, visava dar uma face moderna e tradicional ao país. Modernista polivalente que foi para a repartição, expressava essa quase missão nos seguintes termos:

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em conseqüência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos [7].



Pessoal do Teatro Municipal
1936

"Pessoal do Teatro Municipal, 1936". Ao centro, Paulo Magalhães, diretor da Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto e Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura. Arq. MA-IEB/USP.



O Coral Paulistano, criado pelo Departamento de Cultura, chegando aos fundos do Teatro Municipal, São Paulo, 1937c. Arq. MA-IEB/USP.

No DC, além do aspecto instrumental que o vínculo com a prefeitura lhe conferia, é preciso recuperar o caráter ideológico regional, paulista, que comparece ora como um subtexto, uma entrelinha, ora de maneira mais explícita. O DC, que abrigava duas *societés savantes* – a Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia – e que publicava seus trabalhos, ensaios e resultados de pesquisas na *Revista do Arquivo Municipal* (*RAM*) era parte de uma ofensiva paulista bastante arrojada. Se por trás de sua atuação havia o pressuposto de que esse órgão seria exemplar para o resto do país, além de germinador de iniciativas semelhantes, essa é uma demonstração de como, de um lado, alguns grupos da elite paulista cultivavam um forte ressentimento, após a derrota de 1932, e de outro, que havia planos de tornar São Paulo um centro, se não político, ao menos cultural. Sérgio Milliet, que fazia parte das duas associações, estabeleceu um vínculo cristalino entre a derrota paulista e o posterior investimento nas áreas de cultura e educação:

Não quero fazer história e não direi o que foi essa luta entre o Partido Democrático, dos moços, e o PRP. Apenas direi que os moços enquadrados por velhos políticos, muitos deles profissionais, logo se desiludiram e aos poucos abandonaram a luta. Antes de compreender que o problema era puramente educacional, ainda



Congresso da Língua Nacional Cantada, promovido pelo Departamento de Cultura, São Paulo, 1937. Grupo de participantes, vendo-se, entre eles, nas extremidades, à esquerda, Cecília Meirelles e, à direita, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oneyda Alvarenga (de vestido estampado). Arq. MA-IEB/USP.

fizeram com entusiasmo a revolução de 1932. Foi esta que, afinal, abriu os olhos de todos revelando a nossa carência incrível de homens. Fundou-se então a Escola Livre de Sociologia para suprir essa falha. Nosso ensino superior, exclusivamente formal, produzia anualmente centenas de bacharéis inúteis e nenhum elemento de verdadeira cultura [8].

Além dos aspectos administrativos do município e do ressentimento ambicioso paulista, o DC deve ser recuperado como parte do mesmo conjunto de iniciativas que criou a Escola de Sociologia e a Faculdade de Filosofia da USP. Estas duas, juntamente com o periódico *O Estado de S. Paulo* formavam o que já foi chamado "um tripé de sólido enraizamento cultural e político"[9] . Do alto da locomotiva, a elite paulista considerava com alguma convicção que seu predomínio no cenário cultural poderia conduzir a outro também merecido: a hegemonia política. Projeto que contava com a participação ativa de intelectuais de formação diversa, onde se destaca o escritor de *MACUNAÍMA*. O turista aprendiz, folclorista amador, o personagem da Semana torna-se, nesse quadro, o funcionário exemplar.

GUARDAR CULTURA

Nesse período, os meios intelectuais brasileiros principiam uma mudança conceitual, a substituição gradual de conceitos raciais por culturais e isso conduz a uma valorização do que é adquirido e não simplesmente herdado. Adquirida e não biologicamente determinada, a cultura pode ser perdida – ou salvaguardada[10] .

Competia ao DC guardar. À sua Divisão de Documentação Histórica e Social cabia, entre outras atribuições, recolher e restaurar documentos antigos, manter correspondência com institutos históricos e permutar informações – tarefas que até então cabiam aos museus e institutos históricos – ao lado da promoção de levantamento de situações sociais e econômicas do município, de inquéritos no meio social, de pesquisas sobre padrões de vida operária.

As concepções de cultura adotadas por Mário, em sua atuação como formulador de políticas públicas, vão aparecendo em seus textos, nas cartas que trocou com seus diversos interlocutores e sobretudo na prática. Concepções que diversas vezes foram melhor definidas quando em meio a conflitos que eram simultaneamente pessoais, institucionais e conceituais. As áreas do folclore e do patrimônio são cruciais quanto a essas definições. No DC, especialmente nos trabalhos da Sociedade de Etnografia e Folclore, Mário buscou implantar uma vertente próxima ao culturalismo, próxima, certamente, de tendências contemporâneas da antropologia norte-americana que operava na fronteira entre esta e o folclore, especialmente Boas, Redfield e Herskovits, uma vez que se situava no grupo que trouxe esse debate para cá, essa fronteira com a antropologia que então se praticava [11].

É preciso lembrar que em diversos temas de eleição dos modernistas, houve uma antecipação por parte dos tradicionalistas, e que muito das posições tomadas pelos primeiros foi construído nesses embates, resultando, não em temas mais modernos, mas sim em uma abordagem mais afinada com

tendências modernas. O apreço pelo Barroco e pela arquitetura colonial brasileira já havia sido tratado pelo movimento neocolonial; o patrimônio histórico já contava com, pelo menos, duas décadas de intenso dehate. Tomando para si estes temas, deram-lhe tratamento mais profissional e atualizado, colocando-os em pauta uma vez que se encontravam em posição privilegiada – em órgãos públicos que davam a chave de tais definições.

É essa visão antropológica que Mário alia ao conhecimento de artes plásticas e arquitetura ao redigir, a pedido do ministro Gustavo Capanema, o anteprojeto para um serviço de patrimônio, o SPAN, sem "H", Serviço de Patrimônio Artístico Nacional. Nesse seu muito mencionado trabalho, não previa separação entre os adjetivos histórico e artístico, pois este último englobaria, no limite, tudo. "Todas as obras de arte" deveriam ser inscritas em quatro livros de tombo e pertencer a, pelo menos, uma das oito categorias: arte arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras. Seu projeto é visivelmente informado por suas viagens de descoberta, de turista aprendiz, assim como pelas atividades que conduzia no DC. Se é em suas viagens que se torna um etnógrafo amador, a criação do Sphan, assim como o DC e os outros órgãos da cultura criados no período, tudo isso era um movimento rumo a uma profissionalização do campo. E Mário não ser exatamente um profissional, mas um polígrafo, pode estar na raiz de alguns dilemas.

A polêmica travada entre Mário de Andrade e Heloísa Alberto Torres é um bom exemplo disso. Exemplo, pois foi uma dentre as tantas querelas entre modernistas e tradicionalistas, entre figuras públicas que se situavam em campos opostos e cujo debate podemos hoje recompor, como, por exemplo, entre José Mariano Filho e Lúcio Costa[12] . No caso de Mário, foi nos trabalhos da Sociedade de Etnografia e Folclore que se evidenciou a ruptura mais importante, para a definição de cultura que adotava, com a prática etnográfica até então conduzida pelos museus. Ruptura lembrada posteriormente por Mário, já com algum distanciamento:

O que nos prejudica em nossos museus é que suas coleções, por vezes preciosas como documentação etnográfica, foram muitas vezes mal recolhidas, de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspiradas no detestável critério da beleza ou da raridade do documento. Contra isso quis reagir o Departamento de Cultura em São Paulo, como já o estava fazendo, para a Etnografia, o Museu Nacional desde Roquette Pinto.

Vamos por partes: como vimos, foi a pedido do ministro Capanema que Mário escreveu seu anteprojeto para uma política de preservação de patrimônio, um texto amplo, conceitual e pouco legalista. Rodrigo Melo Franco de Andrade fez o projeto de Mário circular entre intelectuais conhecidos em busca de comentários e certamente costurando o apoio institucional que o futuro Sphan viria a precisar para se implantar. Em um item ao final de seu texto, "sugestões", Mário previa possíveis colaboradores e interlocutores do serviço, em um espectro interessante que sugeria, ao lado do comunista Portinari alguns tradicionalistas como o próprio José Mariano Filho e Heloísa Alberto Torres. A reação mais

contundente partiu de Dona Heloísa, como era chamada, que falando em nome do Museu Nacional, atingiu o anteprojeto de Mário justamente em seu caráter antropológico – qualificando-o de sentimental.

Nada aconselha, na situação atual dos estudos etnográficos entre nós – situação que provavelmente se prolongará por muitos anos ainda – o afastamento dos laboratórios de etnografia dos de qualquer estudo de história natural. Por tal forma está a pesquisa etnográfica ligada às ciências naturais que a sua instalação em laboratórios distantes só lhe poderia ser prejudicial [...].
"Que vantagem adviria para o público com a criação do novo Museu Etnográfico? Um prejuízo certo ocorreria: o deslocamento da figura do homem, do seu ambiente natural, geológico, botânico, zoológico, perturbando a visão de conjunto do quadro em que se vem processando sua evolução [13].

Eis a razão última da querela: em seu anteprojeto, Mário cometeu um avanço, para não dizer um abuso de atribuições, propondo que o museu da Quinta da Boa Vista deveria passar à alçada do governo federal, sendo administrado e reformulado pelo serviço do patrimônio. Sugeria também que o Museu Nacional deveria ser convertido em Museu de História Natural, retirando-se dele a arqueologia e a etnografia. A réplica de Mário evidencia o quanto suas concepções para a área do patrimônio remetem, sobretudo, ao seu trabalho na SEF:

O que fiz foi teoria e acho bom como teoria. Sustentarei minha tese *em qualquer tempo. Um Museu Etnográfico deve estar separado dum Museu de História Natural. "Se um organismo e se os burocratas desse organismo forem, não digo perfeitos, mas apenas bem intencionados e eficientes, um museu de história natural não recusará nunca sua colaboração eficaz a outro de etnografia que a pedir. Mas sucede hélas que a qualquer pedido de colaboração, os nossos organismos ou ficam enciumados, ou não colaboram ou colaboram de má vontade. [...] "Imaginar mesmo em ponto de dúvida que eu penso que um museu é apenas colecionar objetos, só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido. Achar que o SPAN é sentimental, pra se defender de não querer* reorganizar *o Museu Nacional, não pode provir da verdadeira Heloísa Alberto Torres. [...] D. Heloísa ao entender etnografia, pelas suas próprias especializações, só pensa em "etnografia* ameríndia*", ao passo que eu, pelas minhas especializações, entendo principalmente 'etnografia* popular*'[...]* [14].

Museu era um tema caro à intervenção pública de Mário de Andrade. "Mas, pelo amor de Deus! Museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo...[...] Devem ser museus arqueológicos, históricos, artísticos e também de ar livre e de indústria [...]", escreveu a Paulo Duarte[15] . Esse espectro amplo, abrangente, essa seleção mais voltada ao que pode ser incluído e não excluído, esse entendimento do "tamanho" das artes menores em seus próprios termos, eis a semelhança que podemos observar entre documentos da SEF, proposições para museus e principalmente o anteprojeto do SPAN.
O anteprojeto previa quatro livros de tombo – o que foi efetivado pelo Sphan – e museus correspondentes às categorias do

tombamento. Era inovador para o período a idéia de um Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial, e mais ainda a possibilidade de vir a utilizar recursos fotográficos, fonográficos e cinematográficos, considerados por ele *elementos recolhedores* frente a inexorabilidade do progresso provocado por esses mesmos elementos:

> *Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio e o cinema estão matando com violenta rapidez.*

As tomadas de posição de Mário, assim como a querela com Dona Heloísa, são características desse período híbrido, de mudança de paradigmas. Os anos 1920/30 assistem o final da "era dos museus" enquanto fenômeno mundial, especialmente a partir das críticas que a escola culturalista do alemão Franz Boas colocava ao evolucionismo. No Brasil, é o momento em que a biologia se separa de museus históricos como o Museu Paulista, conhecido como o Museu do Ipiranga, que tem sua seção de Zoologia transferida para o Instituto Biológico[16] . As posições, que hoje tomam a aparência de arraigadas, do Museu Nacional e a lucidez e inventividade de Mário só fazem sentido por ser aquele um momento de transição.

A preocupação com possíveis museus, com novas formas de se preservar, e novos conteúdos a serem preservados, esteve no centro das atividades de nosso funcionário-escritor com as atividades do DC e do Sphan.

O PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DE MÁRIO

Não tratarei aqui das aproximações e distâncias entre este e o decreto-lei nº 25 de 1937, redigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, que fundou o Sphan.[17] É preciso chamar a atenção, sim, para uma ambigüidade pouco explorada em Mário. Nos textos, como exploraremos a seguir, a SEF e o SPAN fazem parte da mesma reflexão. Nas atividades no Sphan, Mário se aproxima da prática desta instituição.

A proposta de Mário de Andrade tinha um traço fundamental: nomeava. Detalhava todas as obras de arte, fossem monumentos, objetos, paisagens, folclore, cantos, dança, ditos, em texto marcado por uma generosidade etnográfica[18] . No mesmo momento em que Mário elaborava enquetes folclórico-etnográficas sobre temas como tabus alimentares e modalidades populares de cura – como curar terçol com anel – seu SPAN tem termos semelhantes, uma montagem muito próxima do que ele redigia para a seção "Arquivo etnográfico" da SEF. Comparemos trechos escolhidos dessa seção:

"ORGANIZAÇÃO SOCIAL:

a) Língua nacional: vocabulários (sintaxe-fonética);
b) O indivíduo: psicologia regional – os defeitos morais – os defeitos físicos – tipos solitários – os apelidos;
c) A família [...];

"Luta pela vida

a) A profissão – profissões perenes [...] – profissões ocasionais [...] – profissões de estação [...]

"Alegria de viver

a) O corpo: a noção de ginástica – os esportes, brinquedos infantis esportivos – [...] as cavalhadas [...];
b) A festança: calendário geral das festas – festas populares – festas nacionais, raciais, patrióticas, históricas, fatos periódicos [...]

"O bem

a) A religião: Deus, Nossa senhora, os Santos [...] – as almas – os anjos – o diabo [...]
b) A magia: [...] feitiçaria – fórmulas e orações mágicas – medicina mágica" [19].

Os últimos itens da rubrica, "A verdade" e "O belo" incluíam, no primeiro caso, Astronomia, História Natural, Antropologia Física, História Natural Popular, Medicina Popular, Engenharia Popular e Direito; e no segundo, Literatura, Música, Dança, Artes Plásticas e Artes Aplicadas. Esse tom investigativo, receptivo a itens que exijam novas classificações, que parece querer mapear as luas a que se referia Marcel Mauss, está no anteprojeto do SPAN:

" Das artes arqueológica e ameríndia (1 e 2)

Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem à arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em:

"a) Objetos: fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultora; objetos de uso doméstico; veículos; indumentária, etc, etc;
b) Monumentos: jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litógrafos de qualquer espécie de gravação etc.
c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrográfica ou qualquer outra foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brasis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas etc.
d) Folclore ameríndio: vocabulários, cantos, lendas, magia, medicina, culinária ameríndias etc.

" Da arte popular (3)

Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia. [...]"

"a) Objetos: fetiches, cerâmica em geral, indumentária etc.
b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira de estrada, jardins etc.
c) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilarejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife etc.
d) Folclore: música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc."



O ministro Capanema e Mário de Andrade assistem a um concerto de Magdalena Tagliaferro, no Rio de Janeiro, maio 1940. Arq. MA-IEB/USP.

É com uma proposta de museu que Mário conclui sua visão de como preservar.
Ao conceber seu Museu de Artes Aplicadas e Técnicas Industriais, afirma inspirar-se em museus modernos com caráter pedagógico como alguns exemplos da Alemanha e Estados Unidos, o que chamava um verdadeiro progresso cultural. E propõe um museu que, mais do que resultados, possa preservar processos:

Imagine-se a "Sala do Café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta, lavagem, secagem; os aparelhamentos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco; as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim a xícara de café. Grandes álbuns fotográficos com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos, etc. etc. "Tudo o que a gente criou sobre o café, de cientifico, de técnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre o algodão, açúcar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc. etc.

Curiosamente, enquanto funcionário do Sphan, Mário não seguiu o anteprojeto do SPAN, ao menos não em sua plenitude. Interpretando o decreto-lei nº 25, ao começar a recensear, tudo o que não pôde ver foi, paradoxalmente, o café, a indústria, a "paulicéia desvairada". Se o anteprojeto sofreu alterações ao se tornar o decreto-lei nº 25, na prática da preservação que se instituiu a partir deste, Mário, que também se afastou de diversos aspectos de sua proposta, operou tão na bitola do que se tornaria o Sphan que é difícil saber quem influenciou quem.
Um exemplo disso está em seu primeiro relatório a Rodrigo, finalizado em 16 de outubro de 1937, enquanto o Sphan, por poucos dias, é verdade, ainda funcionava em hases provisórias. Mário era o responsável pela região e, em que pese não ter sido este um estado pródigo em inscrições pelo Sphan – se comparado a outros como Minas Gerais, Rio de Janeiro ou Bahia – muito do que foi, o foi seguindo os primeiros levantamentos realizados por Mário. A casa da fazenda do engenho d'água em Ilhabela, a Capela de Nossa Senhora da Conceição, Voturuna, em Santana do Parnaíba, a Casa do Trem, as igrejas de São Bento e da Ordem Terceira do Carmo em Santos, o Forte de São Tiago em Bertioga, a Igreja de São Miguel e o Mosteiro da Luz em São Paulo, além da casa do Sítio Santo Antônio em São Roque, são tombamentos, ao que as evidências indicam, informados pelo primeiro levantamento que ele realizou logo no início das atividades do Sphan. Esta última foi objeto de algo mais do que paixão imediata e luta por sua preservação: Mário a adquiriu e doou-a ao Serviço em testamento.

Os bens recenseados por Mário vinham banhados do seu realismo ressentido em relação ao seu estado, reiterado diversas vezes:

Cumpre-me ainda lembrar mais uma vez o que já afirmei a V. Ex.ª verbalmente. Não é possível esperar-se de S. Paulo grande coisa com valor

artístico tradicional. As condições históricas e econômicas deste meu Estado, a contínua evasão de paulistas empreendedores para outras parte do Brasil nos sécs. XVII e XVIII, o vertiginoso progresso ocasionado pelo café, são as causas principais da nossa miséria artística tradicional. Ou ruínas de quanto o progresso rastaqüera não cuidou de conservar, ou precariedades duma gente dura e ambiciosa, que menos cuidava de delícias do que aventura. Se é sempre certo que sobram aos Paulistas mil meios de se consolar de sua pobreza artística tradicional: consolação não modifica a verdade.

Curiosamente, o café, que trouxe a São Paulo levas de imigrantes, propiciou a industrialização, não era um ciclo econômico a ser resgatado. Ainda recente, gerador de uma arquitetura eclética e por muitos vista como excessiva, se diferenciava dos ciclos da cana-de-açúcar e do ouro, cujos marcos materiais cumpria salvaguardar a todo custo. Porém, pouco após indicar um início possível dos trabalhos do Serviço no difícil estado de São Paulo, Mário faz a opção de deixar o Sphan permanecendo integralmente no DC. Era o momento do recém-criado serviço começar a agir, ao mesmo tempo que as atividades no município pareciam promissoras:

Ora vem agora justo o momento dificílimo e trabalhoso do Sphan, o tombamento. E eu, além de ir descansar vinte dias, não posso mais. O ano aparece para nós trabalhosíssimo com a missão folclórica ao Norte, com o novo gênero de grandes festivais teatrais, o novo salão de artes plásticas, a nova Casa de Cultura Operária, uma missão franco-departamental de etnografia aos índios do Mato Grosso e as novas cartas de distribuição geográfica de farinhas alimentícias. Você vê que não é possível aceitar mais coisas [20].

Mário sugere que em seu lugar no Sphan fique Paulo Duarte, o autor da campanha "Contra o vandalismo e o extermínio" e também de projeto para a criação de um órgão semelhante ao Sphan no estado de São Paulo, o que não aconteceu. A contrapartida da resignação de Mário em relação à pobreza de seu estado era a intenção de se criar um serviço estadual com a mesma finalidade do Sphan, o que permitiria a distinção entre interesse nacional, regional, local, *paulista*. Talvez o patrimônio de São Paulo não fosse digno do Sphan, mas poderia ser guardado pelo separatista estado de Mário e Paulo Duarte. Essa postura era diametralmente oposta àquela defendida por Rodrigo Melo Franco de Andrade para Minas Gerais, seu estado natal, que o diretor do Sphan via como possuidor de uma contribuição original não apenas ao patrimônio nacional como também ao universal. Essa foi a postura que prevaleceu no Sphan, onde reinou soberano o bem imóvel colonial, especialmente o Barroco, católico e mineiro.

O que não coube no Sphan virou, décadas depois, Funarte: esse patrimônio a ser filmado, gravado, registrado. Os modernistas deixaram marcas na política cultural que permanecem. Ainda que com a decretação do Estado Novo em 1937 as iniciativas paulistas tenham entrado em desarticulação, muitas delas terminaram por inspirar medidas similares no âmbito federal. Mário é o caso talvez mais emblemático, mas Lúcio Costa, Carlos Drummond de Andrade, Cândido Portinari são apenas alguns dos

muitos artistas e intelectuais modernos que estiveram em cargos da área da cultura entre 1934 e 1945. Nessa posição, eles puderam não apenas implantar algumas de suas idéias como também sustentar sua versão dos dilemas internos da área nesse período, coordenar publicações.

Na política municipal de Fábio Prado, havia espaço para professores da USP, historiadores profissionais e diletantes e escritores modernos. Na política de Getúlio Vargas cabiam modernos e tradicionalistas, católicos e progressistas. Como bem demonstrou Lauro Cavalcanti, ambivalência dessa política cultural inaugural é emblematizada pelo edifício do MES, moderno, ao lado daquele do Ministério da Fazenda, tradicional, lado a lado no centro do Rio de Janeiro, construídos ambos na era Vargas e sob seus auspícios.

Nessa política plena de conflitos e negociações, não houve exatamente o monopólio dos modernistas. Talvez tenha sido deles, contudo, o monopólio da versão dos fatos, das publicações, da ocupação do espaço intelectual. Os postos no serviço público foram fundamentais para o afinamento de conceitos, a elaboração de propostas, a implantação de novas práticas, mais modernas e profissionais em relação àquelas da Primeira República.

NOTAS

1 Segundo Candido, iniciativas que no contexto dos anos de 1920 eram inusitadas, renovadoras, provocativas, uma década depois tornaram-se, não apenas passíveis de assimilação como também, por muitos, desejáveis. "A Revolução de 30 e a cultura" in *Novos Estudos Cebrap* v. 2, n. 4. São Paulo: Cebrap, 1984, p. 27-32.

2 Foram diversas as iniciativas novas, como o Serviço Nacional de Teatro, o Instituto Nacional do Livro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo, por exemplo.

3 As citações estão em LÉVI-STRAUSS, Claude. *TRISTES TRÓPICOS*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 91-2.

4 Prefeito de São Paulo entre 1934 e 1938, indicado pelo interventor federal Armando de Salles Oliveira, Fábio da Silva Prado iniciou sua carreira política como vereador. Formado em engenharia pela Escola Politécnica de Liège, na Bélgica, pertencia a tradicional família de cafeicultores e casou-se com Renata Crespi, filha do industrial italiano, proprietário do Cotonifício Crespi. Industrial, posteriormente ocupou cargos importantes na direção do Banco Mercantil de São Paulo, da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Se tomarmos sua longa trajetória político-empresarial, sua atuação junto ao DC torna-se quase episódica. Ainda assim, construiu-se, especialmente por meio das narrativas de Paulo Duarte, e em contraste com seu sucessor Prestes Maia – não por coincidência, também engenheiro formado na Bélgica – uma aura de prefeito voltado para as áreas culturais e pouco vinculado a obras urbanas de grande porte. A respeito de sua atuação como prefeito, ver: SAMPAIO, Ruth Amaral de (Coord.). *SÃO PAULO 1934-1938 Os anos da administração Fábio Prado*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP/CNPQ, 1999.

5 ROLNIK, Raquel. *A CIDADE E A LEI*. São Paulo: Studio Nobel, 1997, p. 171-2.

6 O Decreto foi publicado na *Revista do Arquivo Municipal* n. 13, 1835, p. 229.

7 Carta a Paulo Duarte em 1937, citada por Lélia Coelho Frota em "Mário de Andrade: uma vocação de escritor público" in: *MÁRIO DE ANDRADE: CARTAS DE TRABALHO: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Sphan/Fundação Pró-Memória, 1981, p. 22.

8 Citado por MOTA, Carlos Guilherme em *IDEOLOGIA DA CULTURA BRASILEIRA*. São Paulo: Ática, 1977.

9 Idem.

10 Manuela Carneiro da Cunha chama a atenção para essa substituição e vincula a emergência do conceito de cultura às políticas culturais de construção da nacionalidade: "A noção de cultura veio a substituir a de raça, dentro de um movimento que se quis generoso e certamente o foi. E já que cultura era adquirida, inculcada e não biologicamente dada, também podia ser perdida. Inventou-se o conceito de aculturação e com ele foi possível pensar, para gáudio de alguns, como os engenheiros sociais, e para pesar de outros, como alguns antropólogos, na perda da diversidade cultural e em cadinhos de raças e culturas." In: *ANTROPOLOGIA DO BRASIL*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 98.

11 O *Boletim Folclórico* editado e divulgado pela Sociedade de Etnografia e Folclore em fevereiro de 1937 trouxe em sua bibliografia, ao lado de folcloristas como os alemães irmãos Grimm, indicações de livros de Alfred Métraux, Arnold van Gennep, Hubert e Mauss, Malinowski, Rivers e Tylor, indicados em inglês ou francês.

12 Segundo Lauro Cavalcanti, "Uma questão fundamental, que precede todas as demais na explicação dos 'modernistas' é sua flagrante superioridade qualitativa em relação a seus contendores tradicionalistas". O Autor sugere que se compare, por exemplo, *O QUARTO IMPÉRIO*, de Gustavo Barroso e *CASA-GRANDE & SENZALA*, de Gilberto Freyre, ou *FÁBULAS SERTANEJAS*, do mesmo Barroso e *MACUNAÍMA*, de Mário. Mesmo de acordo com a qualidade dos modernistas mencionados, argumento no sentido oposto: ao ocupar as posições que ocuparam, os modernistas, digamos, ganharam a parada. Se não realizaram tudo aquilo que pretendiam, se sofreram revezes, lograram o relato final, a versão dos fatos. Ver CAVALCANTI, Lauro (org.) *MODERNISTAS NA REPARTIÇÃO*. Rio de Janeiro: UFRJ/Paço Imperial/ Tempo Brasileiro, 1993.

13 Carta de 9 de maio de 1936, a Rodrigo. Arquivo Sphan, Rio de Janeiro.

14 Carta de Mário a Rodrigo, de 29 de julho de 1936, em *CARTAS DE TRABALHO*, op. cit. p. 60-1.

15 DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. São Paulo: Hucitec, 1977, p. 151.

16 SCHWARCZ, Lilia K. M. "O nascimento dos museus brasileiros (1870-1910)" em MICELI, Sérgio (org.), *HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS NO BRASIL* v. 1. São Paulo: Vértice/IDESP, 1989.

17 Os pontos de aproximação e divergência entre os dois textos, assim como outros projetos da "proto-história do Sphan" foram analisados em minha dissertação de mestrado intitulada *AS FACHADAS DA HISTÓRIA: as origens, os antecedentes e os trabalhos do Sphan, 1936-1967*. Campinas, IFCH, 1992.

18 MICELI, Sergio. "Sphan, refrigério da cultura oficial" em *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 22, 1987, p. 44.

19 *MÁRIO DE ANDRADE E A SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, NO DEPARTAMENTO DE CULTURA DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore/ São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

20 Carta a Rodrigo em 26 de janeiro de 1938, em *CARTAS DE TRABALHO*, op. cit, p. 129.

Ex-votos em madeira, colhidos por Luís Saia.
Pernambuco (Tacaratu) e Paraíba (Patos).
Col. MA-IEB/USP.





Mário de Andrade em sua mesa de trabalho.
Arq. MA-IEB/USP.

Fernanda Peixoto

MÁRIO E OS PRIMEIROS TEMPOS DA USP

Mário de Andrade não integrou o corpo docente da Universidade de São Paulo, criada em 1934, embora fosse figura de proa na cena intelectual paulista do período: poeta, romancista, crítico, estudioso e professor de música, além de pesquisador da cultura popular e do folclore brasileiros. Aliás, nem ele nem outros nomes ligados ao Modernismo de 1922 figuraram como professores da jovem universidade paulista[1] . A história da criação da USP, já tantas vezes contada, remete ao grupo reunido em torno do jornal *O Estado de S. Paulo* que, sob a liderança de Júlio de Mesquita Filho, e com o auxílio direto de Georges Dumas[2] , contrata professores franceses para assumir as cadeiras nas áreas de filosofia e ciências humanas[3] .

Se isso é verdade, o grupo modernista, e sobretudo Mário de Andrade, esteve bastante próximo da nova instituição, tanto do ponto de vista do impacto de sua obra sobre a produção universitária, quanto da perspectiva de sua atuação à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, entre 1935 e 1938. E é precisamente este o fio central que alinhava a reflexão aqui esboçada: a presença de Mário de Andrade na Universidade de São Paulo, a ser examinada em dois tempos. Num primeiro, trata-se de desenhar, de forma sucinta, os contornos mais gerais da relação de Mário com a primeira geração universitária, professores e alunos. Num segundo, a análise volta-se mais detidamente para uma relação específica, àquela estabelecida com Roger Bastide[4] .

O Departamento de Cultura, os professores estrangeiros e a produção universitária

Não parece casual ter sido Mário de Andrade convidado para escrever o artigo de abertura da revista *Clima*, lançada em maio de 1941 por um grupo de jovens estudantes universitários: Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Sales Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Gilda de Melo e Sousa (então Morais Rocha), Rui Coelho, entre outros. Com "Elegia de abril", o poeta modernista saúda a nova geração de críticos que, por sua vez, fazem questão de explicitar o seu débito em relação às propostas e ao projeto estético de 1922. No mesmo ano de 1941, Oswald de Andrade – em seguida, colaborador da revista – cunha o termo "chato-boys" para se referir aos membros do grupo de *Clima*, numa alusão ao seu "bom mocismo" e ao estilo de sua crítica[5] .

As reações dos dois principais líderes do movimento modernista à produção

universitária – de saudação e crítica – permite aquilatarmos as proximidades e distâncias entre as duas gerações. A perspectiva sociológica, associada ao rigor e ao profissionalismo, que os jovens perseguiam, afastava-os da crítica até então praticada. Por outro lado, o grupo reunido em torno da revista *Clima* via-se, e era visto, como herdeiro da geração de 22. "Mário e Oswald foram, ao lado dos professores franceses, as 'influências mais marcantes' que os membros do grupo Clima receberam", afirma Heloisa Pontes[6].

Se a presença ativa do Modernismo pode ser sentida na plataforma intelectual e política da nova geração de críticos formada pela universidade, e que se lança na vida cultural paulista com a revista *Clima*, não se pode dizer que esta tenha sido uma presença localizada, ou referida a um grupo específico.

O Modernismo e Mário de Andrade têm existência forte e real na universidade desde o momento de sua criação em 1934, o que pode ser aferido pela política cultural empreendida pelo poeta na direção do Departamento de Cultura de São Paulo, marcada por franca aproximação com os cursos de Ciências Sociais, tanto da USP quanto da Escola de Sociologia e Política.

As associações que Mário criou no interior do órgão – a Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia –, assim como a *Revista do Arquivo Municipal*, jogam papel destacado nessa política de aproximação entre o ambiente universitário e o sistema cultural mais amplo. Nos estatutos mesmo do Departamento de Cultura é possível apreender como a ação e a intervenção na cidade estavam relacionadas à pesquisa e à reflexão, numa clara defesa da necessidade da pesquisa e do seu caráter aplicado. E as jovens escolas superiores paulistas são mencionadas já nas determinações estatutárias como colaboradoras privilegiadas nas investigações e inquéritos a serem realizados[7].

A participação dos docentes estrangeiros da USP e da ESP nas atividades do Departamento de Cultura pode ser sentida, antes de mais nada, pela leitura da *Revista do Arquivo Municipal*. Herbert Baldus, Donald Pierson, Emílio Willems, Paul Arbousse Bastide, Lévi-Strauss, Roger Bastide, entre vários outros, eram colaboradores assíduos da publicação. Além disso, as páginas da revista acompanham o aparecimento da nova geração formada pelas instituições universitárias, como Antonio Candido e Florestan Fernandes[8].

A concepção de uma Sociedade de Etnografia e Folclore coube a Mário de Andrade, sensível à importância dos estudos de folclore e à necessidade de aproximá-los da universidade. Do mesmo modo, Mário defendeu a organização de uma Sociedade de Sociologia no interior do órgão, voltada para interpretação dos fenômenos sociais, sobretudo daqueles ligados à cidade de São Paulo. Foi assim que ele atraiu, indica Lélia Soares, os professores estrangeiros ligados à universidade para as duas associações, seja na coordenação e/ou realização de cursos e investigações[9].

Os documentos e interpretações disponíveis sobre a Sociedade de Etnografia e Folclore destacam a ênfase na coleta e organização de materiais folclóricos através de trabalho de campo. Neste sentido é que, já em 1936, Dina Lévi-Strauss, "professora *agregée* da Universidade de Paris e egressa dos quadros do Museu do Homem", organiza um

curso de extensão universitária, "eminentemente prático", com o intuito de formar pesquisadores e folcloristas. Do curso resulta a edição do primeiro volume do *MANUAL DE INSTRUÇÕES PRÁTICAS PARA PESQUISAS DE ANTROPOLOGIA FÍSICA E CULTURAL*, projetado pela autora em três tomos[10].

Dina é também responsável pela secretaria do Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore, cujo primeiro número vem à luz em outubro de 1937, tendo como finalidade principal atrair interessados no tema da cultura popular brasileira. Coube ainda a ela, nesse mesmo ano, a elaboração de um questionário que "resultou nas cartas folclóricas apresentadas, por intermédio de Nicanor Miranda, no Congresso Internacional de Folclore, reunido em Paris, em 1937, e que teve como objetivo promover o acesso do Folclore ao campo das ciências antropológicas"[11].

Esses poucos exemplos são suficientes para percebermos as fortes ligações de Dina Lévi-Strauss com o cotidiano da Sociedade de Etnografia e Folclore. Dentre os estrangeiros, ela foi sem dúvida a que mais de perto se envolveu com a associação, organizando atividades e fornecendo assessoria etnológica. Claude Lévi-Strauss, por sua vez, fazia parte do Conselho Técnico da Sociedade e foi um de seus sócios fundadores, ao lado de Paul Arbousse Bastide e Pierre Monbeig, tendo colaborado ainda com a instituição por meio de conferências e textos. Não esqueçamos ainda que é a municipalidade de São Paulo uma das financiadoras de sua expedição ao Brasil Central, em 1937 e 1938[12].

Se pouco se sabe sobre a Sociedade de Etnografia e Folclore, menos ainda se conhece sobre a Sociedade de Sociologia. Os poucos registros existentes parecem indicar uma certa superposição das duas sociedades, inclusive do ponto de vista do corpo de colaboradores. Mesmo assim é possível perceber ligeiras diferenças entre ambas: a primeira mais diretamente referida à etnografia, enquanto a segunda inclinada preferencialmente a questões conceituais e ao compromisso com o desenvolvimento da sociologia no país. Caberia também à Sociedade de Sociologia organizar, anualmente, uma Semana de Estudos Sociológicos, assim como a publicação dos trabalhos nela apresentados[13].

As duas Sociedades tiveram, como sabemos, vida curta, definhando junto com o Departamento de Cultura pela política do Estado Novo, em 1938, o que acarreta, entre outras coisas, a ida de Mário de Andrade para o Rio de Janeiro. Enquanto duraram, foram responsáveis – sobretudo a SEF – pelo levantamento e organização de amplo material folclórico, assim como pela luta a favor de uma ciência do folclore, ligada aos estudos antropológicos e à universidade. Sabemos, com o auxílio do estudo de Luís Rodolfo Vilhena, como a militância de Mário será retomada em direção um pouco distinta pelo movimento folclórico nos anos 50 – que visava, entre outras coisas, o estabelecimento de uma ciência autônoma do folclore – o que levará os folcloristas a entrarem em rota de colisão com a produção universitária sobre o tema[14].

Sem querer entrar nesse debate, o que nos levaria a percorrer outras searas, gostaria apenas de sublinhar como o tema do folclore – localizado no centro das

preocupações de Mário de Andrade – foi incorporado pelas primeiras gerações formadas na Universidade de São Paulo. Tal incorporação, de meu ponto de vista, coloca questões fundamentais para a compreensão do período e, em especial, para a elucidação das fortes relações entre o Modernismo e as ciências sociais produzidas na Universidade em seus primeiros tempos. Antes de mais nada, ela obriga a suavização do corte estabelecido por parte dos estudiosos, e por Florestan Fernandes inclusive, entre a produção universitária e a não-universitária. Ao se debruçar sobre o folclore, Florestan relê e comenta os seus predecessores – Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade – dedicando especial atenção a este último, lembrado por ele como um dos primeiros folcloristas a se especializar e a defender a pesquisa científica sistemática. O ensaio que escreveu sobre Mário de Andrade e o folclore, publicado em 1946, revela a leitura cuidadosa que o jovem sociólogo paulista faz da obra folclórica e literária do poeta modernista. Portanto, se Florestan afirma não ter sido influenciado pelo Modernismo em sua mocidade ("...naqueles anos, por exemplo, eu valorizava muito mais Monteiro Lobato do que Mário de Andrade..."[15]), o mesmo não pode ser dito em relação a sua fase universitária, quando o legado modernista chega até ele, sobretudo por intermédio de seu professor Roger Bastide [16].

Richard Morse, em conhecido ensaio sobre a sociologia paulista, destaca a retomada pelos cientistas sociais de tópicos caros aos modernistas – o folclore, o imigrante, as presenças ameríndia e africana no Brasil – no que foi seguido por outros[17]. Tomando cuidado com certos exageros que podem advir dessa assertiva, acho difícil não concordar com ela em suas linhas gerais. Ainda que Florestan represente – e faça questão de explicitar – a distância da Sociologia em relação ao modelo literário então vigente, não podemos imaginar uma cisão abrupta entre os universos acadêmico e cultural mais amplo.

Roger Bastide foi um elemento fundamental para a intensificação dos laços entre a Sociologia universitária e a produção modernista. Leitor atento de todas essas linhagens, ele exemplifica dentro da universidade a articulação entre a academia e os jornais; entre a Sociologia acadêmica, a crítica e o ensaísmo; entre as Ciências Sociais e o Modernismo, embora enfático em relação ao método sociológico. E Florestan, ainda que tenha construído sua obra em outra direção, não parece ter ficado imune a esses ares trazidos por muitos, mas por Bastide em particular, com quem estudou durante todo o seu período universitário[18].

O sociólogo francês não apenas reforçou em seus cursos e na orientação de alunos a aproximação da universidade com a obra de Mário de Andrade, como se beneficiou largamente da reflexão do poeta modernista em seu aprendizado da cultura e da sociedade brasileiras. É o que veremos a seguir, de modo a acompanhar, no detalhe, a importância de Mário para a produção daquele que será um dos maiores responsáveis pela formação das primeiras gerações universitárias entre nós.

Roger Bastide e o aprendizado(modernista) do Brasil

As íntimas relações que se estabelecceram entre Roger Bastide e o grupo modernista em São Paulo não constituem novidade para os estudiosos que se debruçaram sobre esses autores, nem para aqueles que se dedicaram à compreensão do período de modo mais geral[19] . É no corpo a corpo com as obras modernistas, e com seus maiores expoentes, que Bastide inicia a sua leitura do Brasil e define a sua posição como analista, o que pode ser aferido a partir de uma série de indícios: na perspectiva crítica adotada na leitura da arte brasilcira, sobretudo das artes plásticas; na descoberta das Minas Gerais, na reflexão sobre o Barroco e sobre a obra do Aleijadinho; nos artigos que Mário e Bastide escreveram, um sobre o outro; nas já conbecidas polêmicas sobre a cultura popular; nas afinidades existentes entre as análises realizadas sobre Machado de Assis; nas preocupações com a autenticidade e originalidade da cultura brasileira.

Não se trata de acompanhar aqui todas as dimensões do diálogo fecundo estabelecido entre Mário e Bastide, o que foi feito em outra ocasião[20] , mas de recuperá-lo a partir de um eixo preciso, para mostrar como a interlocução com o Modernismo representa uma espécie de iniciação do sociólogo francês em terras tropicais, responsável pela definição da perspectiva do intérprete estrangeiro em relação à sociedade e à cultura brasileiras. É pela leitura minuciosa da produção modernista, e no debate com ela, que Bastide problematiza o seu olhar de estrangeiro – logo, a sua identidade – na busca da "alma brasileira", estabelecendo um patamar de observação. Vejamos rapidamente.

A obstinada procura modernista por uma expressão autenticamente nacional, que a obra e as pesquisas de Mário de Andrade traduzem de modo exemplar, encontra eco nas formulações de Roger Bastide acerca da arte e da cultura brasileiras. A preocupação com a autenticidade corresponde não apenas à busca de produtos genuinamente nacionais mas também ao cuidado com a postura do intérprete diante desses materiais. Trata-se da identificação de objetos verdadeiramente nossos e da constituição de um ponto de vista que permita alcançá-los.

A questão da autenticidade cultural – que diz respeito à constituição de uma identidade nacional do ângulo da cultura – coloca-se como um problema especialmente delicado em um país colonial que se desenvolveu a partir da importação, e da imposição, de modelos estrangeiros. O autêntico, nesse contexto, tanto para os modernistas quanto para Bastide, compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país, e que produziram sínteses particulares, diferentes dos padrões primeiros que aqui cbegaram. A originalidade corresponde à mescla cultural, à criação dotada de caráter próprio, não se confundindo, portanto, com "pureza" ou "cópia".

Os riscos implicados nessa discussão se referem à confusão do autêntico com o pitoresco ou com o exótico. Mário de Andrade, em vários momentos, tenta desfazer este equívoco. Na sua correspondência com Carlos Drummond de Andrade, por exemplo,

explicita o seu projeto de "devoção ao Brasil", que implica em "dar uma alma ao país", mas que não significa o cultivo de exotismos ou de regionalismos[21] . Nos seus reclamos de sistematização de uma norma brasileira da língua, que ele próprio tenta utilizar em seus escritos, Mário explicita a questão: "Sei principalmente que a minha língua de hoje cheira a caipirismo exótico para muita gente..."[22] .

Um exemplo cabal da dissociação entre o pitoresco e a noção de autenticidade encontra-se no ensaio de Mário de Andrade sobre Machado de Assis (1939), cujo argumento é recuperado por Bastide em seu célebre artigo de 1940, "Machado de Assis, paisagista"[23] . Mário enfatiza a contribuição de Machado à "alma hrasileira", considerando-o, ao contrário do movimento geral da crítica da época, "o exemplo mais perfeito de nossa civilização e de nossa gente":

E se o mestre não pode ser um protótipo do homem brasileiro, a obra dele nos dá a confiança de nosso mestiçamento, e vaia os absolutistas raciais com o mesmo rijo afeto com que a Humanidade vaiou o sedentarismo dos filósofos da contemplação [24].

Se Mário anuncia o problema, Bastide irá demonstrá-lo em um ensaio que teve forte influência na crítica literária paulista [25].
A contrapelo das leituras sobre Machado de Assis – que afirmava no *MEMORIAL DE AIRES* "não saber descrever nem pintar" – Bastide vai rastrear a presença da paisagem na obra do autor. Embora ela pareça ausente, mostra o comentador francês, está "terrivelmente presente". Escapando da descrição romântica da natureza que freqüentemente colava-a a um pano de fundo, de modo a exotizá-la, na obra de Machado a paisagem apresenta-se interiorizada, "dissimulada atrás dos homens", auxiliando no desenrolar das ações.

Assim, sem a menor descrição, sem molduras, sem fundos de quadro, abolidas todas as distâncias, Machado de Assis realiza o milagre de tornar a natureza mais presente do que se pintasse em longas páginas [...]. Não é, com efeito, impunemente, que as casas dão para os jardins, não é impunemente que há em todos os seus romances uma janela aberta de par em par para a noite e para o mar. A noite e o mar entram nas salas, nos quartos, nas personagens que não se livram mais desse sortilégio [26].

Ao afirmar a presença da paisagem em Machado, Bastide está defendendo a presença do Brasil na obra do escritor, que não aparece ostensivamente descrito, mas que se encontra sutilmente expresso em pormenores, transposto nos coloridos tênues e em sensações delicadas. "Não conheço nada mais tropical", afirma ele.

O patriotismo de Machado de Assis foi ardente e ele celebrou em seus versos tanto o índio como a humilde mucama seduzida pelo senhor-moço, introduziu em suas AMERICANAS termos tupis, procurou escrever à brasileira e não à portuguesa...Mas seu patriotismo soube, com razão, ver um perigo no gosto de seus predecessores pelas paisagens exóticas [27].

O exotismo para Bastide é definido como a visão das coisas do país com olhos de estrangeiro, risco do qual Machado escapa e

do qual ele também quer escapar. O seu esforço permanente é alcançar uma compreensão profunda da "alma brasileira" e nesse sentido os ensinamentos de Machado são valiosos. Como se aproximar do autenticamente nacional? Esta questão, objeto de preocupação dos modernistas, ganha em Bastide novas modulações. Afinal, trata-se de pensar as possibilidades do olhar do estrangeiro – que ele é – que não se confunda com um olhar de fora, preso às exterioridades e aos arremedos de autenticidade. Como incorporar de fato o elemento genuinamente nacional sem se contentar com os aspectos anedóticos?

Os passos modernistas em direção ao Brasil – positivamente descrito em seu hibridismo e na genialidade da invenção mulata, que o Aleijadinho exemplifica – são seguidos por Bastide numa tentativa de aprendizado de brasilidade, o que pode ser percebido pela análise de alguns de seus textos, como por exemplo da pesquisa realizada sobre a poesia afro-brasileira, datada de 1941 [28]. Bastide trata aí das dificuldades de constituição de uma poesia afro-brasileira original entre nós, diante da situação racial reinante no Brasil. Em um país onde inexistem barreiras legais entre indivíduos de cores diferentes – e onde, portanto, os conflitos são atenuados – a possibilidade de ascensão do negro e do mulato se dá pela identificação com o universo cultural branco. Aos negros ficam então reservadas as manifestações do folclore, da poesia popular ou da sátira, já que a entrada no hemisfério da poesia culta exige adesão aos modelos dominantes.

Em semelhante contexto, Roger Bastide vai tentar localizar os ecos africanos na poesia realizada pelos negros e mulatos no Brasil, desde o período colonial, abafados pelas grossas camadas de verniz europeu. Ainda que não pareça, existe, segundo ele, uma profunda diferença entre os trabalhos de brasileiros brancos e os de cor, baseada não somente na temática tratada, mas na "afetividade ou no espírito em que certos assuntos são abordados"[29]. O pressuposto da existência de uma expressão literária peculiar aos negros baseia-se na crença em uma "psicologia diferencial do homem de cor", em uma alma particular do negro e do mulato, da qual a literatura é uma das manifestações. Tal psicologia, evidentemente, não é entendida como algo intrínseco, mas como produto das condições sociais do meio e do momento histórico [30].

Esquadrinhar esse intricado complexo afro-brasileiro através das marcas africanas deixadas na lírica, tal é a postura de Bastide diante do material literário. "Procuramos a raça na trama da obra escrita", afirma ele. Isto é, o intérprete não se deve deixar iludir pelas aparências ou impressões primeiras do texto, se esforçando por encontrar por detrás da letra impressa, os traços profundos da personalidade literária do escritor, marcada por sua origem racial. Sob cada linha, diz ele, "há sentimentos reprimidos que deixaram rastros", "ressonâncias em profundidade", que precisam ser auscultados pelo analista. E este fim só pode ser alcançado com o auxílio do método: é o método que permite entrever na obra escrita os complexos dos quais o escritor não tem consciência; é ele que permitirá ao sociólogo, auxiliado pela psicologia social, se dirigir ao impulso criador do texto, capaz de iluminar a "verdadeira poesia afro-brasileira", na qual

se mesclam "num lirismo novo, as palavras mágicas da África e as doces palavras portuguesas, a música do escravo negro e a do senhor branco"[31] .

A literatura revela de forma exemplar, segundo Bastide, o drama do africanismo reprimido no Brasil que se apresenta sutilmente mascarado nos textos poéticos. Esta alquimia literária capaz de metamorfosear imagens e símbolos, esta música africana em surdina, é que dão a originalidade da poesia afro-brasileira.

Em outro ensaio, datado de 1945, "A incorporação da poesia africana à poesia brasileira", Bastide toma um ponto de partida oposto ao do texto anterior – sua análise agora se baseia na literatura produzida por brancos – , mas o seu problema permanece o mesmo: investigar a mestiçagem literária e a sua cara-metade permanente, a resistência africana. Percorrendo a nossa literatura desde o período colonial, Bastide mostra como o negro é tema literário desde sempre, embora somente com o Modernismo a poesia negra seja de fato incorporada à poesia brasileira. Na produção das décadas de 20 e 30 é que se dá "o momento da incorporação verdadeira, o momento da África pura" [32].

Diante desse quadro, qual é a direção a ser seguida pela análise, para que se descole das aparências e alcance o sentido profundo do sincretismo, ou a "incorporação verdadeira" da África? A interpretação parte do "menos ao mais puramente brasileiro", mostra Bastide, e tenta captar o processo pelo qual os poetas procederam a esta incorporação.

Os modernistas vão buscar nos temas afro-brasileiros, diz ele, "o exotismo no interior da terra exótica", quer dizer, vão procurar o diferente dentro do próprio país, capaz de produzir uma sensação de *dépaysement*. Este elemento diferenciado é justamente a África no Brasil[33] .

Seguindo atentamente a trilha modernista, Bastide vai definindo o percurso da sua interpretação sobre o país e o seu próprio percurso como intérprete. Estrangeiro, engajado na superação de uma visão postiça do país – o que implica a interiorização do complexo afro-brasileiro –, Bastide se vê diante de uma posição analítico-interpretativa peculiar. Se os modernistas estavam diante de um "exotismo de segundo grau", nos termos de Bastide, ele teria que lidar com uma espécie de exotismo em grau superior, já que o Brasil para ele era sinônimo de exótico com letra maiúscula. Nesse sentido, a sua posição supõe uma radicalização da busca modernista: a procura da África no Brasil, no seu caso, é, de fato, a procura do "exótico do exótico", do "outro do outro".

A definição de uma perspectiva – no sentido literal de representação num plano dos objetos que se almeja apreender – é construída no caso de Bastide com o auxílio de um jogo especular, que desloca permanente o sujeito da observação: o francês olha a África do Brasil e, vice-versa, o Brasil da África. Este é, portanto, o campo de observação de Bastide no Brasil: o triângulo África, Europa e Brasil, sendo este último termo definido como o lugar da barganha dos dois sistemas simbólicos, africano e europeu. Mas, como essa barganha se deu aqui de modo assimétrico, o que se observa, em geral, no produto híbrido obtido é a preponderância branca, ocidental, e o obscurecimento das marcas africanas (a religião, reduto

Objetos afro-brasileiros.
OXÊ DE XANGÔ, madeira, 59,7 e EXU, ferro batido, 41,8.
Col. MA-IEB/USP.





privilegiado da resistência africana nos termos de Bastide, é que irá inverter o arranjo do composto sincrético).

A identificação e a compreensão dos objetos verdadeiramente nacionais – os compostos sincréticos – só se viabilizam pela definição de um ponto de vista que permita alcançá-los. O que os modernistas ensinam a Bastide é que o acesso ao "outro" (ou ao "outro do outro") autêntico, original, depende de um esforço de conversão do intérprete.

Ao comentar a obra de Cassiano Ricardo, Bastide tematiza esse processo de conversão, ou de incorporação, único capaz de permitir a ultrapassagem do exotismo:

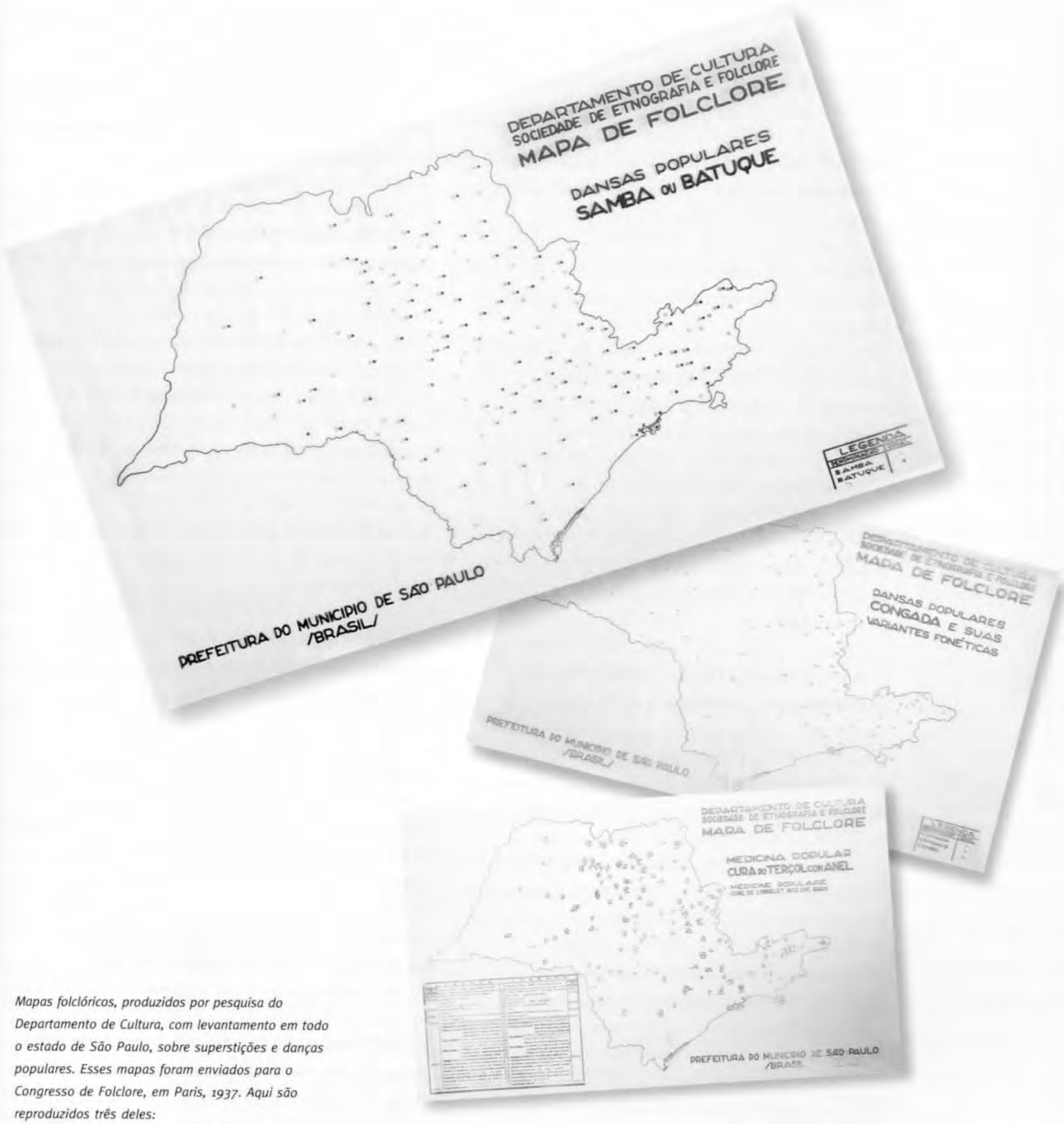
> *Essas coisas do Além-Atlântico serão inscritas, daí por diante em um novo lirismo [...]. Mas o exotismo será apenas um momento, e este passará. Pois supõe uma dualidade, um afastamento social. Postula uma oposição de cores. O brasileiro reagirá, portanto, mas ao reter o elemento exótico, colocar-se-á dentro dele [...] e tirará a poesia afro-brasileira desse leite da África transformado em seu próprio sangue* [34].

O problema da busca de um corpo e de uma alma do Brasil – autênticos, verdadeiros – liga-se ao problema íntimo da descoberta da própria identidade do intérprete. Esta foi a busca desesperada de Mário de Andrade e do Modernismo, indica Rosenfeld: a procura da sinceridade da expressão, que se liga imediatamente à procura da autenticidade cultural da nação e a da identidade do analista [35].

Bastide manteve-se sensível a este problema discutindo-o na "Introdução" aos seus *ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS*, quando descreve a primeira etapa de seu "itinerário de pesquisador europeu nos trópicos" como uma "crise de consciência". Tal crise levá-o à conclusão de que somente uma "modificação total das categorias lógicas" que possuía como europeu poderia levá-lo a uma compreensão do Brasil. Foi preciso, mostra ele, "que me deixasse penetrar por uma civilização diferente da minha", de modo que a compreensão pudesse emergir de dentro, e não do exterior [36].

A segunda etapa de seu itinerário, tal como ele o descreve, define-se pelo "encantamento" da descoberta, advindo da compreensão de um universo distinto, do desvendamento de sistemas simbólicos originais. Esta etapa coincide com a iniciação de Bastide ao candomblé, em sua segunda viagem ao Nordeste, em 1959. A incorporação do "outro" a que Bastide aludia metaforicamente adquire agora foros de literalidade.
A conversão, que em suas conversas com o crítico era definida como "poética", expressão do mergulho na realidade estudada, se efetiva agora como "conversão religiosa".

Mas ao tornar-se africano no Brasil, Bastide, longe de resolver o seu problema identitário, incorpora – também no sentido religioso do termo – a multiplicidade mesclada do eu, numa espécie de paráfrase de Mário de Andrade: sou trezentos, trezentos e cincoenta. A conversão não apazigua a consciência dilacerada do eu plural: ao Bastide-protestante, ao místico, ao *doublé* de poeta e crítico de arte, ao sociólogo-cioso do método e do estabelecimento de leis gerais, agrega-se agora o Bastide-africano, adepto do candomblé.



Mapas folclóricos, produzidos por pesquisa do Departamento de Cultura, com levantamento em todo o estado de São Paulo, sobre superstições e danças populares. Esses mapas foram enviados para o Congresso de Folclore, em Paris, 1937. Aqui são reproduzidos três deles:
"Medicina popular: cura do terçol com anel";
"Danças populares: samba ou batuque";
"Danças populares: congada e suas variantes fonéticas".
In: Encarte nos anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo, Departamento de Cultura, 1938. Bibl. MA-IEB/USP.

Notas

1 Mário de Andrade fez parte do corpo docente da Universidade do Distrito Federal, assumindo, quando de sua ida para o Rio de Janeiro, em 1938, as funções de catedrático do curso de Filosofia e História da Arte, e também de diretor do Instituto de Arte da mesma Universidade. Oswald de Andrade, por sua vez, tentou concurso para a cadeira de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, em 1945. Não tendo obtido o primeiro lugar, recebeu o título de livre-docente. (cf. PONTES, Heloisa. *DESTINOS MISTOS*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1998; MICELI, Sérgio. *INTELECTUAIS E CLASSE DIRIGENTE NO BRASIL (1920-1940)*. São Paulo: Difel, 1979, p. 28; ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. "Dilemas da institucionalização das ciências sociais no Rio de Janeiro" In: *HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS NO BRASIL* (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Vértice/ IDESP, 1989, v. I e SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. *TEMPOS DE CAPANEMA*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Edusp/ Paz e Terra, 1984, p. 212).

2 Georges Dumas (1886-1946), pensador de origem protestante, construiu sua carreira entre a Medicina e as Letras. *Agregé* em Filosofia, doutor em Medicina e professor de Filosofia, Dumas contribuiu com os seus trabalhos para o desenvolvimento da Psicologia Experimental. A origem de seus contatos com o Brasil remonta a 1907-8, quando ele é então convidado por um de seus alunos brasileiros a realizar conferências no Rio de Janeiro e em São Paulo.

3 COSTA, Fernanda PEIXOTO. "Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras (1930-1960)" In: *HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS NO BRASIL*, cit. v. I.

4 Roger Bastide (1898-1974) foi professor de sociologia da USP entre 1938 e 1954. Além das aulas na universidade, foi crítico de artes e pesquisador da sociedade e da cultura brasileiras. Ao Brasil dedicou a maior parte de sua vasta obra. Dentre os títulos mais importantes que escreveu sobre o país, encontram-se: *POETAS DO BRASIL* (1946), *BRASIL, TERRA DE CONTRASTES* (1957), *O CANDOMBLÉ DA BAHIA: RITO NAGÔ* (1958), *SOCIOLOGIA DO FOLCLORE BRASILEIRO* (1959) e *AS RELIGIÕES AFRICANAS NO BRASIL* (1960).

5 PONTES, Heloisa. Op. cit.

6 Idem, ibidem, p. 75. Heloisa Pontes realiza um rastreamento minucioso das relações entre o grupo *Clima* e os principais representantes do Modernismo de 22. Mostra a autora como, em certo momento, os jovens universitários fizeram questão de marcar as diferenças entre a sua geração e a modernista do ponto de vista da formação e estilo crítico. Mesmo assim, se reconhecem como herdeiros diretos dessa linhagem. Semelhante ambivalência pode ser percebida também da parte de Oswald e Mário. Sobre o assunto, consultar especialmente o cap. 2 de *DESTINOS MISTOS*, "Plataforma da nova geração".

7 De acordo com Silvana Rubino, o artigo n. 64 do decreto de criação da instituição define que as pesquisas sociais deveriam ser realizadas por "um corpo de investigadores sociais, contratados pelo tempo que durarem os inquéritos e as pesquisas, ou mediante a colaboração de organização apropriada como o Centro de Pesquisas Sociais do Instituto de Educação, a seção de Ciências Sociais e Políticas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo, e outros, sob a direção da Divisão de Documentação Histórica e Social" (cf. RUBINO, Silvana. "Clubes de pesquisadores: A Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia" In: *HISTÓRIA DAS CIÊNCIAS SOCIAIS NO BRASIL*, cit. v. II. p. 493).

8 RUBINO, Silvana, op. cit. p. 498.

9 SOARES, Lélia Gontijo. "Mário de Andrade e o folclore" In: *MÁRIO DE ANDRADE E A SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

10 Idem, ibidem, p. 7-9.

11 Idem, ibidem. p. 11.

12 Apesar de sua intensa atividade nos três anos que passou no Brasil, seja na Sociedade de Etnografia e Folclore, seja nas viagens de campo e filmes que realizou com Lévi-Strauss no período, o nome de Dina ficou restrito às notas de pé de página, ou ocultado sob a designação "a mulher de Lévis-Strauss". Sobre certas personagens femininas silenciadas na história da antropologia do Brasil, cf. CORRÊA, Mariza. "A natureza imaginária do gênero na história da antropologia", *Cadernos Pagu*, n. 5, 1995. A respeito do período brasileiro de Lévi-Strauss, ver PEIXOTO, Fernanda. "Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo", *Mana/Estudos de Antropologia Social*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro: Contracapa/ Museu Nacional, 1998. Especificamente sobre as expedições do casal Lévi-Strauss e os acordos estabelecidos com o Departamento de Cultura que, em 1938, assume a direção da expedição, consultar GRUPIONI, Luís Donisete B. *COLEÇÕES E EXPEDIÇÕES VIGIADAS*. São Paulo: Hucitec/ ANPOCS, 1998.

13 SOARES, Lélia Gontijo, op. cit.,e RUBINO, Silvana, op. cit., p. 519.
14 VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. *PROJETO E MISSÃO – O MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO (1947-1964).* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/ Funarte, 1997.
15 FERNANDES, Florestan. *A CONDIÇÃO DO SOCIÓLOGO*. São Paulo: Hucitec, 1978. p. 31.
16 Não esqueçamos que o contato de Florestan com o tema deu-se através de um curso de Roger Bastide sobre Sociologia do Folclore, de 1941, para o qual ele realizou o trabalho sobre as trocinhas do Bom Retiro, publicado com o auxílio de Bastide, em 1942, na revista *Sociologia*.
17 PEIRANO, Mariza. "A antropologia esquecida de Florestan Fernandes: os Tupinambá" *ANUÁRIO ANTROPOLÓGICO 82*, Rio de Janeiro/ Ceará: Tempo Brasileiro/Universidade Federal do Ceará, 1984.
18 "Sempre fui aluno do professor Roger Bastide [...]. De modo que passei de ponta a ponta como estudante do professor Roger Bastide" (ver FERNANDES, Florestan. *A SOCIOLOGIA NO BRASIL*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 162).
19 ver QUEIROZ, Maria Isaura P. "Nostalgia do outro e do alhures: a obra sociológica de Roger Bastide" In: *ROGER BASTIDE* (Org. e notas de Maria I. P. de Queiroz). São Paulo: Ática, 1983. (Grandes Cientistas Sociais); SOUZA, Gilda Mello e. *O TUPI E O ALAÚDE: UMA INTERPRETAÇÃO DE MACUNAÍMA*. São Paulo: Duas Cidades, 1979; ANTONIO CANDIDO. *RECORTES*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1993; BRAGA, Maria Lucia S.. *A SOCIOLOGIA PLURALISTA DE ROGER BASTIDE*. Brasília, 1994. Dissertação (Mestrado) Depto. de Sociologia, UNB.
20 PEIXOTO, Fernanda. *DIÁLOGOS BRASILEIROS: UMA ANÁLISE DA OBRA DE ROGER BASTIDE*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.
21 ANDRADE, Carlos D. de (org). *A LIÇÃO DE AMIGO: CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A CARLOS D. DE ANDRADE*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 5, 23.
22 Idem, ibidem, p. 24.
23 O artigo de Mário de Andrade, "Machado de Assis", foi republicado em *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo: Martins, 5 ed., (1943).
O ensaio de Bastide encontra-se na *Revista do Brasil*. (III) 29.11.1940. Antonio Candido em seu artigo "Roger Bastide e a literatura brasileira", lembra as afinidades existentes entre Mário e Bastide quando o assunto é o autenticamente nacional. Para os dois autores, a prova de autenticidade não se confunde com o pitoresco, o que talvez configure, nas palavras do crítico, uma certa "interinfluência dos dois autores" (*RECORTES*, op. cit. p. 103).
24 ANDRADE, Mário de, op. cit. p. 107-8.
25 Nas palavras de Antonio Candido: "Este ensaio, somado a outros do mesmo autor, bem como ao seu ensino e ao seu convívio, teve muita influência em mim, coisa que custei a perceber [...]. Os pontos de vista de Bastide se incrustaram de tal modo na minha mente, que perdi a noção de quanto lhe devo". In ANTONIO CANDIDO, op. cit. p. 105.
26 BASTIDE, Roger, op. cit., p. 31-2.
27 Idem, p. 4.
28 O ensaio foi publicado originalmente em 1941, em *O Estado de S. Paulo* e republicado em *ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS*. São Paulo: Perspectiva, 1983. (1ed.1973).
29 BASTIDE, Roger, op. cit., p. 4.
30 Idem, ibidem, p. 11.
31 Idem, ibidem, p. 41-2.
32 BASTIDE, Roger. *POETAS DO BRASIL*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Edusp, 1997. p. 53.
33 Idem, ibidem, p. 49-50.
34 Idem, p. 50-1; grifo meu.
35 ROSENFELD, Anatol. "Mário de Andrade e o cabotinismo" in: *TEXTO/CONTEXTO I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
36 In op. cit, p. 10-1.



Rejane Coutinho

MÁRIO E OS DESENHOS DAS CRIANÇAS

Entre tantos nobres interesses que capturaram a atenção e o olhar de Mário de Andrade no percurso de sua vida, esteve também presente o interesse pelos desenhos das crianças de sua época. Colecionar, juntar, guardar parece ter sido uma das mais fortes características deste homem que pressentiu a importância do registro e cultivou em seu cotidiano de pesquisador este hábito. Uma coleção de desenhos infantis foi preservada por ele junto com outras tantas séries de documentos que hoje pertencem ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

O interesse pela gênese e construção de imagens pela criança atingiu Mário de Andrade já na década de 1920 e durante pelo menos quinze anos esta questão se manteve ativa entre suas muitas preocupações. É o que atesta a sua coleção de desenhos infantis que conta com 2.185 desenhos feitos por crianças e jovens entre três e dezesseis anos de idade. Os desenhos mais antigos são datados de 1926 e os mais novos de 1941.

O que teria levado Mário de Andrade a olhar para este universo de imagens, a se interessar tanto por ele e por tanto tempo querer tê-los perto de si? Que participação estas imagens tiveram nas suas reflexões e produções intelectuais? Onde este interesse pode ser situado? O assunto do desenho infantil também fez parte de sua biblioteca. Lá se encontram alguns dos principais autores pesquisadores que estudaram e sistematizaram a produção gráfica da criança na sua época, como os europeus Georges Rouma[1] e George-Henri Luquet[2] e os brasileiros Nereo Sampaio[3] e Sylvio Rabello[4].

Mário de Andrade não chegou a produzir nenhum estudo especialmente sobre a questão. Mas, aqui e ali, em artigos e aulas os desenhos se insinuaram. As anotações do colecionador deixadas entre os desenhos indicam um estado de pesquisa, um processo de observação e reflexão a partir do confronto entre o que lia e o que observava nas imagens.

O interesse de Mário de Andrade soava como eco de um movimento que tinha ressonâncias em vários centros de pesquisa da Europa e dos Estados Unidos. Colecionar e estudar desenho de criança no final do século XIX e início do XX foi uma prática que acompanhou vários estudiosos nos campos da psicologia, da pedagogia e da arte. Pelo lado científico, buscava-se entender a psicogênese do homem traçando paralelos entre o desenvolvimento da criança e a evolução dos povos primitivos. O desenho, como registro de fácil acesso e permanência, foi muito usado para este fim. No campo da arte, a questão tomou outras proporções, funcionando tanto como referência para as pesquisas pictóricas

dos modernistas, quanto como compreensão e reflexão sobre o processo criador. Nos meios artísticos do Modernismo, a valorização da arte bruta – da criança, dos loucos e dos primitivos – abriu novas possibilidades estéticas, mais próximas da liberdade de expressão. A pedagogia absorveu em seus programas os resultados das pesquisas científicas, principalmente o conhecimento sistematizado sobre o desenvolvimento da capacidade de produção gráfica da criança e das pesquisas artísticas, o reconhecimento e a importância da liberdade de expressão da criança.

Aqui no Brasil, a ressonância deste movimento em torno do desenho infantil chegou no final da década de 1920 e início dos anos 30, aparecendo especificamente como objeto de estudo entre alguns pesquisadores da psicologia e da pedagogia. O enfoque psicológico e pedagógico das pesquisas européias, com os valores artísticos e estéticos da expressividade da criança já agregados, fizeram da produção infantil tema de trabalhos como o de Nereo Sampaio no Rio de Janeiro e o de Sylvio Rabello em Recife[5] . No meio artístico, a questão aparece nas pesquisas que comparavam a arte dos alienados, das crianças e dos primitivos, publicadas pelo psiquiatra e crítico de arte Osório César[6] . Este tema foi também desenvolvido em forma de conferência e exposição organizada por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo na "Semana dos loucos e das crianças", em 1933 [7].

A produção de Mário de Andrade escrita e publicada em torno do assunto resume-se ao artigo "Pintura infantil", publicado no *Diário Nacional*, em 1930, e ao artigo sem data "Do desenho", incluído posteriormente no volume de suas obras completas *ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL*. Entretanto, os movimentos de Mário de Andrade às voltas com sua coleção de desenhos infantis, buscando ampliá-la, deve ter provocado ressonâncias significativas em seu entorno. Uma das suas atuações mais importantes e conhecidas em prol da questão foi a instituição, em 1937, como primeiro diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, na gestão do prefeito Fábio Prado, do concurso de desenhos infantis e figurinhas de barro entre as crianças que freqüentavam os Parques Infantis e a Biblioteca Infantil de São Paulo. Através de uma cláusula, inserida no edital do concurso, os desenhos dos participantes, depois do certame, ficariam em posse do seu instituidor. Foram mais de mil trabalhos apresentados pelas crianças naquele momento, ou seja, metade do que hoje compõe sua coleção.

O interesse do colecionador levou Mário de Andrade a assumir a compra do material para o concurso e a distribuí-lo entre os parques e a biblioteca (um bom papel *canson* e lápis de cor de qualidade). Incluiu também, entre as regras do concurso, a proibição de cópias e de interferência dos adultos nas produções infantis. Para garantir a autenticidade da expressão da criança, os desenhos deveriam ser executados em presença dos instrutores nos locais mencionados.

O conjunto de desenhos das crianças que freqüentaram os Parques Infantis e a Biblioteca Infantil mereceu uma atenção especial do pesquisador que fez um levantamento informal dos temas mais tratados pelas crianças. As paisagens, definidas







DO ALTO PARA BAIXO:

Desenho de Edi Pastore, 9 anos, Parque Infantil Pedro II, São Paulo, 1937, lápis s/papel, 20 x 30cm. Col. MA-IEB/USP.

Desenho de Arnaldo Santos Abreu, 15 anos, Biblioteca Infantil, São Paulo, 1937, lápis s/papel, 20 x 30cm. Col. MA-IEB/USP.

Desenho de Nadyr Tognini, 11 anos, Parque Infantil da Lapa, São Paulo, 1937, lápis s/papel, 20 x 30cm. Col. MA-IEB/USP.







DO ALTO PARA BAIXO:
Parques Infantis – encenações da Marujada.

"n. 6 / A Marujada/ - Sobe, sobe, meu gajeiro, / Meu gajeirinho real / Vê se vês terras de Espanha / Areias de Portugal".

"n. 5 / A Marujada/ Senhor Piloto, nosso leme está quebrado..."

"n. 3 / A Marujada / Rema que rema, da bela fragata, / Remos de ouro, forguetas de prata!".

Fotos provavelmente de Benedito Duarte, 1937. Arq. MA-IEB/USP.

por ele como "concatenação de pelo menos três elementos" (por exemplo: céu, água e navio), incluindo-se também nesta categoria as "cenas representativas", foram as que mais apareceram. Esta pesquisa, citada por Mário de Andrade como um estudo extra-oficial realizado pelo diretor do Departamento de Cultura[8], procurou responder a algumas de suas indagações no seu processo de reconhecimento deste universo de imagens. Além de quantificar os motivos mais freqüentes encontrados nos desenhos, ele pôde, por exemplo, observar a natureza dos diferentes contágios culturais a que estavam expostas as crianças nos diferentes contextos e a constatar o quanto este contágio era "decisório no desenho infantil", influindo na "qualidade intelectual do assunto" escolhido pela criança. As que freqüentavam os parques eram, em geral, filhas de operários e as que freqüentavam a biblioteca provinham de um meio mais burguês[9].

Os três Parques Infantis localizados nos bairros Lapa, Ipiranga e Pedro II foram construídos na gestão de Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura com o intuito de oferecer às crianças dos bairros em que se concentravam as moradias dos operários uma assistência extra-escolar. O espaço era preparado para receber crianças de quatro a 14 anos e ali eram desenvolvidas atividades recreativas, jogos e outras diversões educativas, além de assistência médica e odontológica. Os funcionários contratados para estes parques foram selecionados mediante concurso e, junto com as atividades recreativas proporcionadas às crianças, eram incumbidos de realizar com elas inquéritos e pesquisas.
A idéia era conhecer e situar o universo em que atuavam para melhor atendê-lo. Os temas enfocados nas pesquisas tratavam tanto das questões sociais como culturais. A ascendência das crianças foi tema de uma dessas pesquisas publicada na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, em 1937[10] e um trabalho sobre as brincadeiras e brinquedos infantis realizado com esta população foi apresentado em congresso internacional de folclore em Paris, também em 1937[11].

Tanto os Parques quanto a Biblioteca Infantil poderiam ser caracterizados naquele momento como espaços de pesquisa, laboratórios geradores de dados e conhecimentos sobre a criança e sua época. A Biblioteca Infantil, projeto da professora Lenyra Fraccaroli, do Instituto Caetano de Campos, foi agregada ao Departamento de Cultura em 1936. A clientela deste espaço foi também alvo de pesquisas, algumas em parceria com o Laboratório de Psicologia da recém-criada Universidade de São Paulo, sob a orientação de Noemy da Silveira Rudolfer[12].
O ambiente no qual os desenhos infantis da coleção de Mário de Andrade foram gerados propiciava dados para que ele realizasse suas pesquisas e comparações. Não é à toa que no verso de cada desenho executado para o concurso, ele tenha anotado a ascendência da criança: seu pai e sua mãe. Entretanto, não foi encontrado até o momento um estudo específico sobre esses dados.

A outra metade da coleção é constituída de desenhos provenientes do meio escolar. Foram ajuntados durante os quinze anos em que persistiu o interesse de Mário de Andrade. Este grande conjunto pode ser subdividido em pequenos subconjuntos. São várias as procedências. Muitos vieram em







DO ALTO PARA BAIXO:

Desenho de Maria de Lourdes Godoy Orsi, 9 anos, Grupo Escolar Moraes de Barros, Piracicaba, S.P, s/data, lápis s/papel, 16 x 24cm. Col. MA-IEB/USP.

Desenho de Olinda Silva, s/idade, s/local, s/data (proveniente do meio escolar), lápis s/papel, 16 x 24cm. Col. MA-IEB/USP.

Desenho de Hermínia Chappin, 12 anos, s/local, s/data (proveniente do meio escolar), lápis s/papel, 16 x 24cm. Col. MA-IEB/USP.

forma de presente, como os desenhos das crianças de Varginha (MG), trazidos pela pesquisadora Oneyda Alvarenga depois de umas férias passadas com a família[13] . Outros vieram de Piracicaba, do Grupo Escolar Moraes de Barros e do Grupo Escolar Modelo. Outros tantos de escolas da capital. Mário de Andrade manteve uma rede de professoras e/ou professores que constantemente alimentavam sua coleção. Dona Elisa de Magalhães, por exemplo, aparece, através de bilhetes endereçados ao colecionador, como uma professora que em diferentes ocasiões enviou-lhe desenhos de seus alunos.

As imagens originadas no meio escolar foram em geral consideradas por Mário de Andrade como uma produção inferior que servia apenas para seu estudo. Em pequenas anotações que separavam os desenhos ele indicava esta hierarquia. Apesar da concreta inferioridade do material utilizado na escola, papel jornal, lápis grafite e lápis de cor, provavelmente, seu critério de julgamento se apoiava na avaliação dos métodos de ensino de desenho praticados neste contexto.
São exercícios de desenho de observação, representações de natureza morta ou desenhos de elementos decorativos. Outros realizam temas das disciplinas escolares, como as datas históricas ou as questões estudadas nas aulas de moral e cívica.
Documentam um momento do ensino da arte no contexto educacional brasileiro. Foram produtos do cotidiano escolar, enquanto os desenhos do concurso podem ser vistos como resultado de uma situação de exceção em relação ao contexto vigente.

Ao que parece, Mário de Andrade trabalhava em direção à modificação das idéias que permeavam o olhar sobre a produção gráfica da criança em sua época. Suas reflexões sobre esta produção apareceram de forma significativa na sua atuação como professor do curso de Filosofia e História da Arte ministrado no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, em 1939, onde apresentou e discutiu as novas concepções sobre a expressão plástica infantil. Entre suas anotações de aula referentes a este curso encontra-se uma de título "O primitivo e as crianças".
Este conjunto de reflexões mais ordenadas, publicado em parte, posteriormente, sob forma de artigo na *Revista da Academia Paulista de Letras*[14] , ajuda a entender e a situar a posição de Mário de Andrade em relação às leituras que vinha fazendo sobre a produção gráfica da criança, seus questionamentos e, sobretudo, a construção de seu próprio olhar sobre este acervo.

Apesar de ter incluído em seu curso a comparação do 'primitivo' com a criança, Mário de Andrade criticava a obviedade desta comparação e instigava seus alunos a pensarem junto com ele sobre a situação. Reconhecia que o estágio mental da criança podia ser considerado primário apenas em relação ao adulto que esta criança viria a ser. Enfatizando a importância da hereditariedade cultural no processo de aprendizagem da criança, que impossibilitaria comparações entre ela e os considerados primitivos, explicava:

A criança sofre, desde que abre os olhos
e os ouvidos, o contágio artístico dos quadros,
das oliogravuras, das revistas e do rádio do pai.
Se ela não canta logo tonalmente nem pinta

Antonico Casagrande - 8 anos
Grupo Escolar Brasil
1º ano F

Pae - Luiz Casagrande - Brasileiro
Varginha 11º de Setembro de 1.936

MA-DI-



Desenho de Antonio Casagrande, 8 anos, Grupo Escolar Brasil, Varginha, MG, 1936, lápis s/papel, 16 x 24cm. Col. MA-IEB/USP. Idem, verso.



Desenho de Janette Ionelli, 6 anos, Parque Infantil da Lapa, São Paulo, 1937, lápis s/ papel, 20 x 30cm. Col. MA-IEB/USP. Idem, verso.

Janette Ionelli - 6 anos - brasileira
Pai - brasileiro
mãi italiana

Parque Infantil da Lapa 2º periodo

MA-IEB-USP





Desenho de Ernesto Albini Pisani, s/idade, s/local, s/data (proveniente do meio escolar), lápis s/papel, 16 x 24cm. Col. MA-IEB/USP.

No Alto:

Desenho de Olinda Silva, 13 anos, Parque Infantil Pedro II, São Paulo, 1937, lápis s/papel, 20 x 30cm. Col. MA-IEB/USP.

naturalisticamente, a sua incapacidade técnica, a sua ignorância técnica intervém tão violentamente no problema, que não permitem absolutamente identificá-la ao pré-histórico [15].

Ao posicionar-se contra o paralelismo, Mário de Andrade levanta ainda o que ele considerava ser um importante mal-entendido que refutaria qualquer comparação da criança com os primitivos: a idéia de que as produções plásticas de ambos poderiam ser comparadas. A sua dúvida recaía exatamente sobre o valor da produção da criança e perguntava: "a criança é artista?"[16] Para responder à questão, ele a situava no campo da estética e seguia explicando que não lhe parecia que "a atividade desenhística da criança pré-escolar e não estimulada [pudesse] se enquadrar nas manifestações artísticas"[17], justificava dizendo que ela "não possui os caracteres técnicos, estilísticos, estéticos, inerentes à arte... pois é um aprendizado (jogo) interessado, tanto como brincar de família ou de condutor de bonde"[18].

Mário de Andrade entendia que o desenho da criança é de "caráter lingüístico", ou seja, inscreve-se no âmbito das comunicações como uma linguagem que se concretiza através de um "poder humano da representação figurística". Ao enfocar o poder de representação gráfica como uma linguagem e uma possibilidade inerente ao ser humano, ampliava seu conceito de desenho para além das fronteiras da arte, aproximando-se das concepções lingüísticas. O desenho, por essa ótica, pode ser entendido como uma linguagem que expressa e comunica o pensamento visual.

Na medida em que introduziu na discussão os aspectos contextuais, e principalmente culturais, dos *contágios* no processo de aprendizagem do desenho pela criança, Mário de Andrade se opôs à visão romântica que alimentou as concepções modernistas da 'arte infantil'. Sua concepção sobre o desenho da criança, calcada em uma estética realista, não glorificava a 'originalidade' nem lamentava a perda da 'inocência' na medida em que a criança cresce e seu desenho responde às demandas escolares e culturais, enfim, às expectativas dos vários contextos envolvidos.

Os desenhos infantis da Coleção de Mário de Andrade falam hoje de como as crianças de sua época respondiam às demandas de seu contexto. São registros vivos, ricos em possibilidades de análises, de reconstituições e interpretações históricas. Imagens permeadas de significados a serem desvendados.

Notas

1 ROUMA, Georges. *LE LANGAGE GRAPHIQUE DE L'ENFANT*. Paris: Misch & Thorn, 1913.

2 LUQUET, George-Henri. *LE DESSIN ENFANTIN*. Paris: Felix Alcan, 1927.

3 SAMPAIO, Nereo. *DESENHO ESPONTÂNEO DAS CRIANÇAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE SUA METHODOLOGIA*. Distrito Federal: Escola Normal do Distrito Federal, 1929.

4 RABELLO, Sylvio. *PSICOLOGIA DO DESENHO INFANTIL*. São Paulo: Ed. Nacional, 1935.

5 Ver notas 3 e 4.

6 CÉSAR, Osório. *A EXPRESSÃO ARTÍSTICA NOS ALIENADOS*. (Contribuição para o estudo dos symbolos na arte). São Paulo: Officinas Graphicas do Hospital de Juqueri, 1929.

7 Sobre este evento que teve a participação ativa de Osório Cesar ver FERRAZ, Maria Heloisa C. de Toledo. *ARTE E LOUCURA: limites do imprevisível*. São Paulo: Lemos, 1998, p.42-3.

8 ANDRADE, Mário de. *"Curso de Filosofia e Estética da Arte". In: DEPOIMENTOS 2. Publicação periódica para debate de arquitetura*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros, GFAU, 1966, p.73.

9 Idem, p.74.

10 LOWRIE, Samuel. "Ascendência das crianças registradas nos Parques Infantis de São Paulo", *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v. XLI, p.257-78, 1937.

11 Alguns pormenores sobre os trabalhos do Departamento de Cultura apresentados ao Congresso de Paris, *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v. XXXIX, p.281, 1937.

12 FRACCAROLI, Lenyra. "Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura", in *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, v. LXIV, p. 291-325, 1940.

13 ALVARENGA, Oneyda e ANDRADE, Mário de. *CARTAS*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.129-30.

14 ANDRADE, Mário de. "Primitivos", in *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, set., p.21-8, 1944.

15 Idem, p.26.

16 ANDRADE, Mário de. *"Curso de Filosofia e Estética da Arte"*. Op. cit., p.67.

17 Idem, p.67.

18 Idem, p.70.

Maria Cecília França Lourenço

MUSEUS À GRANDE

Fui trapaceado.
Tanto heroísmo tanto estralo.
Que arrisquei tudo em São Paulo.
Mas quem deu foi a treição.

"O carro da miséria" – MÁRIO DE ANDRADE

Os anos seguintes à crise da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, entre nós, caracterizam-se por alteração de ideais e de direções, sejam artístico-culturais, sejam políticas e sócio-econômicas. Alguns dos moços surgidos no cenário da Semana de 22, como Mário de Andrade (1893-1945), via inserção institucional, buscam efetuar uma ação social, termo então em voga, mas repudiado pelo poeta[1]. Mudam também as relações laboriais, as alianças políticas, a cena urbana e as tônicas culturais, desde a concepção e a prática, até o debate sobre o papel do criador junto à sociedade.

Compare-se o pensamento do poeta no "Prefácio interessantíssimo", da magistral obra *PAULICÉIA DESVAIRADA*, assinada ao final de 1921, com "O carro da miséria" poetizado entre 1930-1943. A formulação em 1921 está eivada por questões estéticas: "Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei. Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha". O tom de blague, ao dedicar a obra a ele próprio, em *PAULICÉIA DESVAIRADA*, transforma-se em discurso muito mais político em "O carro da miséria", versando a fala popular interiorana, elevada ao estatuto literário e distante da chacota preconceituosa.

As proposições museais do crítico estão enquadradas numa complexa tessitura, urdida por inflexões nas expectativas sobre o país, a Paulicéia e o reboliço juvenil. Inserem-se, pois, no sentido de modernidade, na acepção de Henri Lefebvre. Segundo este, a modernidade distingue-se como o momento em que as imagens rutilantes do mundo e do eu sonhado, sinais modernistas, dão lugar à crítica e autocrítica, plenas das marcas da época, contudo "[...] ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade"[2].

O presente estudo repousa na reflexão sobre o conceito de museu, basicamente proposto em três textos, por Mário de Andrade, poucas vezes estudado enquanto conjunto[3] a merecer análise. As formulações museais do escritor modernista tornam-se públicas entre 1936-8, quando refluem os arroubos iniciais dos modernistas participantes da Semana de Arte Moderna (1922). Rompem-se as antigas alianças e camaradagens do núcleo inicial, especialmente

A exposição atual da Coleção Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

entre Mário e Oswald de Andrade, sendo também alterados o balizamento de forças entre as classes sociais urbanas e as composições políticas no país.

Mário entende o patrimônio em senso amplo, não se restringindo apenas ao canônico, esteticamente exponencial, reificado, ou talhado em pedra e cal, logo limitado aos bens imóveis. Ao contrário, amplia-o para as instituições públicas, incrustadas nas comunidades e fincadas nas diferenças, assim assumindo postura ainda hoje incomum. Já os modernistas do Rio de Janeiro, então atuantes no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) têm dificuldade em interrogar o século XIX e extrair dele algum valor. Consideram a época sob a égide negativista, dita acadêmica ou eclética, lamentavelmente disseminando o preconceito pelo país.

Já o autor de "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional" vai ao século XIX em busca da ruralidade edificada pela obra do ituano José Ferraz de Almeida Júnior, que propõe seja inventariada pelo Sphan. Ressalte-se, também, a análise pela gênese no momento de plasmação criadora, logo visibilista e incomum na cultura brasileira, encetada para interpretar a muralística de Jesuíno de Monte Carmelo, artista esquecido e, não raro, tido como se estivesse aquém do desejado, quando em verdade está apartado dos modelos hegemônicos europeus que, quando tomados como medida de tudo, mostram-se impróprios, não dando conta das singularidades.

A propalada busca de identidade nacional do autor de *MACUNAÍMA* precisa ser inserida na chave do Modernismo, porquanto ele, sintonizado aos vanguardistas europeus, deseja elevar os próprios valores ao estatuto de universal, ou pelo menos válido para os rincões do país. Os códigos e as combinações gerados pela interpretação original e pessoal do tempo vivido elevam-se ao *status* de projeto válido para toda e qualquer alteridade.
As premissas, então adotadas, permitem traçar narrativas e benefícios aos favorecidos, de modo que o cenário ideal assume concretude na palavra, como se fosse natural e universal, ato tipicamente modernista.

Se os moços de 22 ideavam mudanças sociais ao engajar-se em instituições públicas, na atualidade museu ganha mais veiculação nas colunas *socialites*. Lamentavelmente, museu atrai muitos daqueles que queriam escalar outras terras, mas acabaram detendo-se nas instituições, em tempos de assistencialismo discutível. Ao contrário, Mário de Andrade articula questões formacionais e preservacionistas para acervos, claro sinal de reversão de certo aristocratismo no trato dos segmentos sociais desabrigados. Além deste aspecto, as propostas apresentam outros singulares, a citar, o abalo de política centralizadora, pela adoção de metas visando o transeunte urbano de pequenas e grandes localidades, o afastamento cabal das bipolaridades, tipo erudito/popular, nacional/internacional ou regional/universal e a busca de caminhos diferenciados e centrados nos bens culturais.

O autor de *CAFÉ*, e morador da rua Lopes Chaves, na autocrítica, em 1942, do rumo modernista durante os anos 30, editada sob o título "O movimento modernista", nomeia a etapa como proletária, dirigida à

construção e à rotinização da cultura moderna. Tais proposições marioandradinas pressupõem que os novos tempos podem ser tratados uniformemente, pois estariam na fase em que a arte moderna já não mais geraria espanto, esquecendo-se ou desautorizando o moderno ruidoso do início da referida década, ativa entre vários grupos.

O projeto moderno vem sendo alentado, de fato, por iniciativas sistemáticas de natureza modernista: reunião de grupos, exposições sistemáticas e anuais, congregando pintura, escultura, gravura e arquitetura e incluindo-se conjuntos internacionais da vanguarda européia, palestras, catálogos, revistas renovadas, textos críticos, conferências, alguns livros. Sublinhe-se que há também a arrancada paulista no intento de se projetar no país, como se constata nos debates e esforços para se historiar o modernismo, desde as contribuições pioneiras de Anita Malfatti e Lasar Segall, ou da Semana de 22, ressaltando-se o papel de São Paulo na atualização da cultura artística.

Criam-se clubes, sociedades, sindicatos e associações artísticas voltados a popularizar o moderno e, também, para implemento profissional, capaz de propiciar autonomia de artistas menos favorecidos, seja em São Paulo, em Minas Gerais e no Rio de Janeiro.
As iniciativas evidenciam a falência do sistema profissionalizante existente, tanto nas academias artísticas, literárias, como em museus dos vários pólos culturais.
As confrarias de artistas mantêm-se apenas entre dois e quatro anos, dada a dificuldade em se dedicar ao coletivo e o interesse restrito da sonhada platéia urbana.

A limitação do meio, dos recursos e do interesse configura uma peculiaridade do moderno brasileiro e norte-americano, avivados na criação e defesa de instituições, ao contrário da vanguarda européia de Paris. Alguns dos modernistas voltar-se-ão a ações sistemáticas para a formação profissional e adesão do passante ao moderno, via museus, como o autor de "O carro da miséria" ou como a parcela de artistas na então União Soviética, a lembrar o envolvimento de Wassily Kandinsky entre 1918-21 na "Comissão Popular para a Formação de Museus" ou, nos Estados Unidos, de arquitetos e artistas vinculados ao Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino.

Astuto observador do meio artístico, Mário acompanha de perto as reações provocadas pela exposição denominada Casa Modernista, projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik em 1930[4] ou, no seguinte, tanto o chamado Salão Revolucionário de Lúcio Costa no Rio de Janeiro, quanto a performance de Flávio de Carvalho afrontando a procissão religiosa (1931). Igualmente



EXPOSIÇÃO DE UMA CASA MODERNISTA. Catálogo, pág. de rosto. Arq. Anita Malfatti-IEB/USP.

geram reações as festas modernistas encetadas pela Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), liderada por Lasar Segall, ativa em 1932-4, ou iniciativas do Clube dos Artistas Modernos (CAM) de Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade (1932-4), então um pouco mais distante para o poeta.

Se no período auroreal do Modernismo paulista as relações com o público se fizeram por enfrentamento, já na segunda metade da década de 1920 os moços desejam engendrar o legado para as próximas gerações. Lutam por criar condições para a prática cultural e alargar o estreito núcleo de envolvidos, incorporando artistas com "consciência artesanal"[5], denotativa de clara abertura para segmentos proletários, cuja meta é adotar a arte como opção laborial, assim humanizando de forma cabal o moderno local.

Despontam salões sistemáticos, propiciadores de crítica e de catálogos, que configuram a arte moderna como história, sendo sem dúvida o mais significativo o editado na terceira edição do Salão de Maio (1937-9). A abertura permite o aparecimento de artistas proletários reunidos em torno da chamada Família Artística Paulista (1937-1940), da Sociedade Paulista de Belas-Artes, reativada em 1935 (2° Salão) e depois denominada Sindicato dos Artistas Plásticos; ou do Salão Paulista de Belas-Artes nas edições iniciais, a partir do primeiro (1934); o dos nipo-brasileiros, congregados, entre outros por Tomoo Handa, no chamado Seibi-kai (1935-8). Cumpre sublinhar que Mário de Andrade chega a oferecer dependências do Teatro Municipal a Handa, para montar ateliê.

A par das referidas modificações, o desvio das relações de ressentimento para o desejo de assentimento, entre modernistas e público, em que o conceito museal se insere, pode também ser considerado como estratégia para conquistar respeitabilidade e garantir a permanência do sonho: mudar a sociedade pelo acesso à cultura. Ressalte-se a inexistência de museus de arte com acervo e valorização da arte moderna, em todo o país[6], na segunda metade dos anos 30, momento em que Mário formula questões museológicas, sendo também anterior à criação da Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, então capital do país (1940).

Sublinhe-se que Mário formula diretrizes quando a palavra povo refere-se mais ao proletariado urbano, no momento de greves e confrontos, em que a Paulicéia fabril fervilha e exige direitos, logo não os suplica ou roga. Povo, então, se pronuncia com senso exaltativo, na política e na arte. A aristocracia cafeeira entende rapidamente o sinal e, ao invés de atender às demandas laboriais, prefere organizar o "depois do trabalho".



RASM. Revista Anual do Salão de Maio. Incorporando o Catálogo do III Salão de Maio. São Paulo, 1939. Col. MA-IEB/USP.

Prontamente convoca intelectuais para realizarem a chamada "expansão cultural", termo que permeia a *Revista do Arquivo Municipal*, na época em que o poeta é diretor, fincando no município esta tarefa. Ao estado, na divisão da política pública, cabe prover o acesso a altos estudos, criando-se a Universidade de São Paulo[7].

O interesse pelo povo e a preocupação com as formas, sons, objetos e hábitos populares, antes já se manifestara, se considerarmos as viagens etnográficas do poeta. Como bem explicitam as estudiosas da coleção de artes visuais de Mário de Andrade, Marta Rossetti Batista e Yone Soares de Lima, na segunda metade dos anos 20, inicia-se o interesse em colecionar e recolher, não só "picos e planícies"[8] da nascente arte moderna, como também objetos populares.

O autor de *O BANQUETE* entende a arte popular, no senso consagrado pela filosofia, enquanto arte interessada, pois atende a uma função utilitária e insere-se na vida ativa. Já a arte moderna, que coleciona e produz com palavras, constitui, para ele, arte desinteressada e sua concepção sobre a divisão das áreas em museus irá reiterar tal diferenciação. De um modo ou outro, está em jogo a definição das peculiaridades da nação, enquanto componente do conjunto das demais e não o nacionalismo estreito, que deseja se fixar no isolamento.

As viagens etnográficas de Mário para o Norte, segundo Moacir Werneck de Castro, iniciam-se em 1927, entre maio e agosto, passando por Iquitos, no Peru e constituindo-se "a primeira e única vez em que põe o pé em território estrangeiro"[9]. Acrescenta que o fato contribui para que Sérgio Milliet identifique-o como "um provinciano sem museus"[10]. Contudo as viagens pelo país são vasto manancial para ajustar o país sonhado ao existente. Em especial, nas viagens de 1927 e 1928 à Amazônia e ao Nordeste, como aduz Telê Porto Ancona, procura entender "[...] uma particularidade do Brasil, através da observação da vida do povo"[11].

A formulação das diretrizes para capitalizar as vozes altissonantes, no autor de "O carro da miséria", portanto volta-se para amplos segmentos e etnias do país, sonhando com uma cadeia de museus em pequenas cidades. Por outro lado, sabendo das limitações para este último intento, desqualifica a fruição direta da arte e propõe a utilização de reproduções e modelagens, assim desconsiderando a materialidade e os processos laboriais, juízo lamentável e discutível, retomado de tempos em tempos[12].

O questionamento sobre a posse e o enclausuramento da obra artística, juntamente com a transformação desta em mercadoria, pode ser vinculado à proposição de museus com modelagens[13] e reproduções, encetadas pelo poder público. Mostra-se sintonizado à problematização promovida, seja por Walter Benjamin, seja por movimentos artístico-culturais. Entre as referidas polêmicas, bastaria lembrar a luta do chamado Dadá, pela antiarte, com o fito de driblar a redução da obra em mercadoria. O uso de reproduções também confronta a aura da unicidade e o valor de culto, aliado à operação inversa, ou seja, a auratização da mercadoria ao ser musealizada, questões diretamente formuladas.
A citada proposição se encontra no estudo "Museus populares", veiculado na

Criadores de nova ordem social

Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social.

"Museus populares" – Mário de Andrade

A questão museal, a par do cenário cultural, insere-se também nas inquietações de Mário de Andrade, relativas à função do artista e da arte, ante as demandas do tempo e do país, os valores ideológicos sobre o destino das massas urbanas e rurais, entre nós.

revista *Problemas*, logo no início de 1938 (janeiro), pioneiramente analisado por Aracy Amaral[14] .

A sintonia do modernista ao proposto por Walter Benjamin, no célebre "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", precisa ser aprofundada, pela recepção e projeção restrita, naquele tempo da Segunda Guerra. Embora haja opiniões divergentes sobre a data em que Benjamin publica o texto, julgando-se antecedência do autor de "O artista e o artesão"[15] , há que se considerar a proposta de Flávio René Kothe, estudioso do autor alemão: o ensaio teria surgido na revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, em 1936. Isso nos levou a uma pesquisa interessante na biblioteca do poeta modernista, mantida com dignidade e competência pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

O museu é parte constitutiva para a construção de uma identidade nacional a partir da cultura macunaímica, logo residindo no inconsciente coletivo da humanidade, para a comunhão com o ser enquanto gênero universal e, particularmente, para satisfazer a demanda do poeta para interferir na vida pública. Não se pode falar em um único Mário, o que seria amputar-lhe a face humana, delineada nos anos 30 entre efemeridades e permanências, certezas e hesitações, segurança e medo, andanças coletivas e solidão, do animador de toda uma geração formada por artistas, musicistas e escritores.

As mudanças sobre a finalidade do intelectual vão se operando e, assim, no Postfácio da obra *A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA*, ao final de 1924, lembrando que a escrevera em 1922 sem conseguir antes publicá-la, assinala de forma alegórica mudanças vivenciadas: "Menos cabelos e dentes, mais músculos e certamente muito maior serenidade"[16] . Acrescenta que mantinha o nariz arrebitado, mas que por certo o que denomina de 'minha verdade', ironizando a própria afirmação fixada na "Dedicatória" de "Paulicéia desvairada", perdera dente na luta.

Passados mais de seis anos, ao realizar o célebre balanço crítico relativo à poesia em 1930, alude que esta, no Brasil, ao contrário de outros centros ainda assiste às renovações das grandes correntes, mantendo-se como espectadora e cada um em sua torre de marfim. Admite um denominador comum, nesse momento: nacionalismo, "que nos toca essencialmente para conseguirmos viver em paz com a nossa terra [...]"[17].

A questão dos conflitos sociais encontra-se diretamente formulada na política pública de

Mário, na adesão ao comunismo de tantos, entre os quais Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Cândido Portinari, ou no envolvimento de Lúcio Costa com o ensino. Pode ser também capturada nos inúmeros livros de sociologia da arte encontrados na sua biblioteca, muito mais do que nos de teoria da arte, abarcando de Charles Lalo a G. Plékhanov, de Leon Tolstoi ao determinista Hypollite Taîne [18]. Como este, talvez o autor de "O artista e o artesão" julgasse que a arte advém (sempre e a cada obra) da raça, meio e momento histórico e, se não se pode mudar o primeiro, seria preciso esbofetear os demais.

Durante os anos 30 esse desejo de "viver em paz com a nossa terra", de Mário, direciona-se para os grandes segmentos excluídos da economia e do acesso à cultura. Ao analisar uma exposição da artista alemã Kaethe Kollwitz, promovida pelo CAM em São Paulo, quando adquire obra, documenta bem o que o aflige, ao sublinhar a importância do tema, afinal uma narrativa literária e reduzidora da arte à ilustração dramática da contingência existencial da mãe, da viúva e do povo em geral[19] , ressaltando o que o atormenta e não as causas dos contrastes sociais.

Outros, como Mário Pedrosa, ante o mesmo objeto, enveredam para uma análise marxista. Como esclarece um dos pioneiros no estudo da emergência do grupo modernista, Mário da Silva Brito: "o múltiplo Mário de Andrade – esse que se dizia trezentos e cinqüenta – podia, no entanto, ser reduzido a um só: o ser moral, que foi dominante em sua personalidade"[20]. O ser moral revê balizas e se defronta com as injustiças étnicas e sociais, julgando que o caminho das instituições culturais públicas pode abalar os quadros consolidados pelas elites econômicas.

No mesmo ano (1933), a SPAM promove a Primeira Exposição de Arte Moderna, com catálogo cuidado e texto de um Mário de Andrade bastante diplomático. Contudo, o ensaio antecipa teorias posteriores, da década de 1970, do século passado, por Hans Robert Jauss, voltadas ao horizonte de expectativas gerado pela obra em face do espectador, que propunham harmonizar-se a luta entre este, a obra e o artista. Em que pese o tom cuidadoso, cobra dos membros da Spam a falta de "criadores de ordem social"[21]. A função da arte, como a dos museus, para o poeta, seria



Kaethe Kollwitz. A VIÚVA I, 1922/23, xilogravura, 38 x 24cm. Col. MA-IEB/USP.

propiciar o avanço cultural dentro do humano, residindo na ação de burilar a sociedade, ou na chave positivista, ascender ao progresso.

O autor de "O movimento modernista", na data dos estudos em exame, passa também por uma guinada em sua vida pública, pois, quando redige "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional" (1936), ou manifesta apoio à campanha "Contra o vandalismo e o extermínio" (1937), de Paulo Duarte, encontra-se numa posição focal, implementando os planos inovadores do Departamento de Cultura paulistano.

Ao publicar o artigo "Museus populares", na revista *Problemas,* a realidade é outra, tendo em vista que, com o golpe político de 10 de novembro de 1937, que instala o chamado Estado Novo e realiza intervenção em São Paulo, é obrigado ao exílio no Rio de Janeiro. Informa a Augusto Meyer, em 26 de maio de 1938, que fora substituído no cargo de Diretor do Departamento de Cultura pelo jornalista Francisco Patti, porém permanecerá no posto de chefe de uma das Divisões, a de Expansão Cultural[22] .

Em carta a Paulo Duarte, um mês antes (3/4/1938), amargurado já declarara que sacrificara três anos da vida no Departamento, mostrando-se derrotado, e lamenta:
"Não consegui impor e normalizar o D. C. na vida paulistana"[23] . A 26 de junho envia telegrama ao amigo Alceu Amoroso Lima dando conta que seguiria terça-feira para o Rio e que o "Prefeito paulista consultado aceitará pedido do Prefeito carioca" para o comissionamento, acrescentando o humilhante "por tempo indeterminado" [24].

Será exilado da cultura paulista e da atuação nos museus, que em grande parte seguem com as confrarias autorizadas e mentes estreitas, situação alterada no segundo pós-Guerra. Como bem afirma Marta Rossetti Batista, apesar de Mário se ocupar nas aulas da Universidade do Distrito Federal, colaborar em jornais e no Instituto Nacional do Livro, ainda assim, "[...] seus problemas pessoais se acentuaram, levando-o a fobias e desestruturação" [25].

A situação pessoal do poeta é paradoxal, no Rio, pois, de um lado ascende ao foco do poder, na então capital política, porém, de outro, o abandono do Departamento de Cultura sepulta traços juvenis.
A correspondência a Anita Malfatti, em 26 de setembro de 1938, é esclarecedora:
"Menti me pensando feliz, menti pensando a vida possível, menti trabalhando por um (?) futuro, enfim: me menti" [26].

Museu e extensão

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinqüenta
Mas um dia afinal eu toparei comigo...

"Remate de males" – Mário de Andrade

A chamada "Revolução Constitucionalista" de 1932 representa uma viragem na vida pública em São Paulo e, com seu término, e especialmente na capital, geram-se inúmeras instituições e movimentos, denotativos de estratégias claramente políticas. Não se pode entender como ações isoladas a criação do Conselho de Orientação Artística e a reorganização do único museu de arte, a Pinacoteca do Estado (1932), do Salão

Paulista de Belas-Artes (1934), da Universidade de São Paulo (1934) e, também, o abrigo de modernistas históricos no Departamento de Cultura (1935), como os críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet. São Paulo envolve-se numa corrida para projetar-se e o acesso ao ensino e à cultura era prerrogativa para o avanço desejado.

O movimento constitucionalista propiciava convívio entre segmentos sociais e, a par de interesses do Estado, era, na verdade, uma oportunidade de convivência com o povo, por vezes rara no cotidiano. Mário de Andrade, em carta a Paulo Duarte, mostra-se surpreso com a experiência na Liga de Defesa Pública, que alistou em um único dia trinta voluntários. Lembra ao amigo as posições pessimistas, antes assumidas, e conclui: "[...] este nosso povo é uma grande gente, uma sublime gente. Digna como as mais dignas"[27]. Já na Primeira Guerra Mundial, em 22.11.1917 no *Jornal do Comércio,* Mário da Silva Brito vê nele o "intérprete dos jovens, que acorriam à inscrição para a defesa da integridade pátria [...] dizia sentir "na mocidade de hoje, além de um exaltado amor pelo Brasil, um como que desejo de sacrifício"[28] .

O Estado amplia as bases dos que podem se aprimorar, dos memoráveis e dos que têm direito à cultura, assim acenando para mudanças sociais. São Paulo, da oligarquia cafeeira, lança-se para galgar posições políticas hegemônicas, tendo à frente Armando de Salles Oliveira. Antonio Candido é muito feliz ao constatar que, depois de 1930, esboçou-se "uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão do tipo aristocrático, que sempre havia predominado no Brasil [...][29] ".

Os esforços são provenientes de várias direções, em escala rara e, como alude Paulo Duarte, a Constituição estadual, finalmente lavrada em 1935, assegura 10% da arrecadação "de determinados impostos a favor da manutenção e desenvolvimento dos sistemas educativos"[30]. Por outro lado, o Artigo 1°. do Ato 861, que organiza o Departamento de Cultura e de Recreação, deixa bem clara a intenção de estimular e implementar educação, arte e cultura e promover uma série de atividades capazes de contribuir para o aprimoramento e extensão da cultura.

Cultura e extensão, logo museu, são pensadas à grande, longe do pedantismo de certa intelectualidade, que ainda hoje os entende como atributo de raridade para excluir, mais do que capacitar. Museu é também abrigo para a pluralidade de valores. Cultura para o moço da Lopes Chaves agasalha corpo e mente, crianças, jovens e adultos e distintas modalidades, como teatro, cinema, rádio, biblioteca, arquivos, campo de atletismo, piscinas, estádios esportivos e parques recreativos, o que ainda hoje é impensável para alguns.

Sobre a autoria do projeto há alguns dados distintos, pois Paulo Duarte, em 1937, na Assembléia Legislativa paulista, afirma que os estudos seriam da lavra de Fernando de Azevedo, André Dreyfus, Sérgio Milliet, Júlio de Mesquita Filho, Plínio Barreto, Mário de Andrade, Rubens Borba de Morais, Plínio Ayrosa, Nicanor Miranda, acrescentando: "[...] e alguns outros emendaram o primeiro

anteprojeto com sugestões magníficas"[31]. Contudo, rememorando o nascedouro de tais idéias, quando da edição especial de um ano da morte de Mário de Andrade, em 1946, na *Revista do Arquivo Municipal*, ainda então dirigida por Patti, refere-se ao grupo em torno de seu apartamento na Avenida São João, em São Paulo, nomeando os escritores Antônio de Alcântara Machado, Mário, Milliet, Tácito de Almeida, Calvino Randolfo Marcondes Homem de Melo, Rubens Borba de Morais, além de Nuno Gallo, Antônio Carlos Couto de Barros e Henrique da Rocha Lima[32].

A vertente voltada a ampliar os benefícios da educação e da cultura encontra-se enunciada em todas as divisões. Forma uma deslumbrante lista de ações com vontade política, entre as quais: criação de bibliotecas em bairros operários, apresentações populares no Teatro Municipal, organização de atividades para a folga operária, recuperação de brincadeiras populares perdidas, festejos carnavalescos e juninos, aferição e melhoria do padrão de vida da família operária e das condições de higiene nos parques infantis, festas folclóricas nos parques, exibição de programas e filmes educativos, incentivo à produção nessa mesma direção, com algo inédito, ou seja, através de benefícios fiscais, completando o ideal com legislação adequada.

As cartas aflitas remetidas por Mário à sua aluna Oneyda Alvarenga evidenciam o esforço para que seja organizada a Discoteca Pública, em época em que possuir um reprodutor de sons gravados era algo restrito às elites. Será exatamente neste setor que o Ato 861, artigo 31, ao nomear a finalidade da Discoteca Municipal, fixará a existência do chamado "museu da palavra". Seria destinado à gravação de discos, além da voz de homens públicos, de artistas, de estudos fonéticos, de canções musicais, solo instrumental e conjuntos orquestrais populares e de arte erudita nacional.

O cenário é, portanto, favorável para Mário, que se autodenomina 'trezentos e cinqüenta', acrescentar-se então a face de planejador cultural, em 1935[33], ao assumir a direção do Departamento de Cultura, na sua cidade natal, carinhosamente imortalizada no título de *PAULICÉIA DESVAIRADA*. Entre planos e concretizações há demoras[34] e, aos 42 anos, o crítico denota inquietação ao buscar uma lida intricada na política cultural pública, inexistente e, na prática, pouco desejada. As estratégias adotadas visam os grandes segmentos urbanos, não raro tidos como mero número, situação ainda pouco alterada.

O autor enuncia tal preocupação em seu conto "Primeiro de Maio", escrito entre 1934-42[35], em que os trabalhadores, ao invés de nomes, chamam-se 35, 22 ou 486. Por que então ampliaria o imenso arco distendido de atividades, que então já compreendem, entre tantas, a de poeta, contista, romancista, crítico, ensaísta, historiador, colunista jornalístico, autor de libreto para ópera, desenhista, pesquisador, professor de piano e de teoria musical, esteta literário, musical e artístico?

O povo, antes reduzido aos caipiras prosaicos, agora precisa incorporar os trabalhadores urbanos, a necessidade de lazer, os costumes singulares, o tema da saúde pública, as práticas da higiene e a subtração de todo e qualquer traço discriminatório, ante as especificidades culturais. Mário planejador cultural parece à vontade em dar respostas, de

um lado monumentalizando a diferença, como nas gravações sobre a fala popular, já antes feitas com as cantigas, em outro trabalhando com a sociabilidade almejada, como as bibliotecas populares e instaladas em veículos, a criação da Rádio-Escola, das Casas de Cultura e de parques infantis [36].

O autor de *O BANQUETE* informa orgulhoso sobre os primeiros sonhos concretizados no Departamento, em carta a Augusto Meyer (6/9/1935), afirmando que em apenas três meses já se criara "um museu de instrumentos musicais populares"[37], com certeza valendo-se da longa prática no Conservatório Dramático Musical. Dado curioso revelado por Duarte é o contato estabelecido pelo Departamento de Cultura com museus europeus e dos Estados Unidos "sonhando a formação de seus museus"[38], acrescentando que dentre eles um seria de reproduções e modelagens oferecidas pelo governo dos países, tendo ele próprio contatado o Museu do Louvre com tal finalidade.

No balanço sobre as transformações operadas com o golpe do Estado Novo e o ingresso de Prestes Maia na Prefeitura, no lugar de Fábio Prado, Duarte esclarece outro aspecto da questão museológica, ao aludir que a partir de 1937 se pensava na implantação do Museu Histórico da Cidade, como o Museu Carnavalet voltado à vida parisiense[39]. Evidencia-se o interesse em trabalhar a questão da identidade paulista, função claramente delineada em muitas das iniciativas.

Interessante notar que, desde os primeiros números da *Revista do Arquivo Municipal,* há um cuidado na mesma direção, voltado a implementar estudos sobre a história de São Paulo, organizados pela Divisão de Documentação Histórica e Social, de Sérgio Milliet. Estas proposições ligam-se às finalidades do referido Museu, pois seriam coligidos documentos, mobília, arte popular, fotografia, enfim "todos os objetos de valor ou evocativos da vida paulistana"[40], assim diferenciando-se, para o autor de *OFÍCIO DAS TREVAS*, do Museu do Ipiranga, que faria o mesmo em relação ao estado.

Significativo dos ideais inovadores e modernistas de Mário é também o concurso de "mobília proletária", coordenado por Warchavchik, cujo edital os moços da *Revista Acadêmica* publicam no número 21 de novembro de 1936. Assinale-se que o informe é reiterado ao ser veiculado na publicação em 1981 da correspondência entre Mário e o líder da *Acadêmica,* Murilo Miranda. O concurso acolhe projetos atualizados, antes mesmo que o *design* industrial seja absorvido pelos segmentos mais privilegiados financeiramente, assim revelando outra face sonhadora e ressaltável dos modernistas: dissolver a arte na vida e transformar o moderno em cultura urbana.

Mário também se encontra num momento muito peculiar e confessa a seu amigo, Murilo Miranda, que o Departamento vinha tirá-lo de impasse "[...] ao mesmo tempo que dava ao escritor suicidado uma continuidade objetiva à sua 'arte de ação' pela arte. Ia agir. Me embebedar de ações, de iniciativas, de trabalhos objetivos, de luta pela cultura [...]" [41]. Ruíra o sonho de a Rua Lopes Chave ser a cartilha do novo país.

O humanismo e o problema social

(fim)

no mais breve tempo possivel, ao «Humanisme intégral», o Código de aplicação desse humanismo.

NOTA — Os famósos «teóricos» do integralismo poderão aproveitar essa palavra-gazúa: «Integral» para rotular de humanismo integral sua politica de ódio ao homem, procurando tentar aproximações ideológicas com o pensamento de Jacques Maritain. Convém, portanto, ficar desde já avisado, que a palavra «integral» não se presta, aí, para os trocadilhos do integralismo.

Quando Maritain passou pelo Rio, os degustadores dos seus livros, estalando a lingua, falaram sobre Maritain. E o resultado é que desfiguraram o pensador, como antigamente os maridos desfiguravam as mulheres com vitriolo. Foi vitriolo, aquilo que o sr. Tristão de Ataide jogou sobre a pureza do pensamento de Jacques Maritain, do seu esconderijo por detraz da coluna do centro.

Mas quando Maritain falou, o equivoco se esclareceu. Tudo agóra é equivoco. Alguns se desfazem. Isso aconteceu com o pensamento de Maritain. Ele deixou bem clarars as suas afirmações. E tão claras, que elas não tivéram a repercussão que mereciam. Os mesmos que se desmanchavam em elogios beatos pelo «eminente filósofo», se recolheram a uma polidês contrafeita depois da conferencia do «eminente filósofo». Ele se mostrára, nessa conferencia, diferente da pintura que fizéram dele. Suas idéas não são absolutamente as idéas que o sr. Tristão de Ataide diz que são... Aliás isso acontéce frequentemente.

O artigo de Henriette Psichari vem esclarecer certos pontos que o sr. Tristão de Ataide teve o cuidado de baralhar.

Outra nota — Henriette Psichari é neta de Renan.

CONCURSO de Mobilia Proletária

Como Director do Departamento de Cultura faço público que de acôrdo com o Art. 183, letra *b* do Ato n.º 1.146 de 4 de Julho de 1936, acha-se aberto a partir desta data o Concurso da Mobilia Proletária, nas seguintes condições:

1.º — O concurso consistirá na apresentação de projetos de mobilias para uma sala conjuntamente de jantar e de estar, quarto de dormir, quarto infantil e cozinha.

2.º — Cada aposento deverá ser projetado numa série de desenhos, acompanhados de relatorio descritivo.

3.º — A série dos desenhos, no minimo de dois, conterá: a) um esbôço do conjunto, em perpectiva e a côres; b) uma folha contendo os desenhos pormenorizados dos moveis, inclusive cortinas, molduras para quadros e aparelhos de iluminação.

4.º — O relatorio descritivo conterá: a) indicação dos materiais empregados; b) avaliação tanto quanto possivel exata do custo da instalação de cada aposento em particular e da série completa dos aposentos; c) descrição elucidativa dos pormenores dos moveis, suas respectivas dimensões, sua disposição e objetos acessorios; d) possibilidades de transformação e melhoramento ulteriores pela adição de elementos tais como bibliotéca, piano, radio, etc.

5.º — Os projetos deverão atender á originalidade e sobriedade de estilo bem como ao confôrto e economia, sendo estas as diretrizes fundamentais a que obedecerá o julgamento.

6.º — Poderão concorrer a êste concurso quaisquer pessoas individualmente e firmas comerciais, fixadas no Brasil.

7.º — Os trabalhos assinádos com pseudônimo, virão acompanhados de sobrecarta fechada que conterá pseudônimo inscrito na parte externa e dentro nome e residência do autor.

8.º — Serão distribuidos 7 prêmios em dinheiro, um 1.º prêmio de 4 contos, dois 2.º prêmios de 2 contos e quatro 3.º prêmios de quinhentos mil réis, além de menções honrosas de valor exclusivamente titular.

9.º — Os prêmios em dinheiro serão conferidos ao conjunto das salas, podendo caber menções honrosas para aposentos destacados.

10.º — Todos os trabalhos que obtiverem prêmio ou menção honrosa ficarão pertencendo ao Departamento de Cultura que deles disporá livremente.

11.º — O juri será composto de três membros, cabendo-lhe direito soberanos de eliminação de concorrentes, distribuição ou não dos prêmios e resoluções não determinadas neste edital.

12.º — Os concorrentes, pelo ato de entrega dos seus projetos, entende-se que se obrigam ás condições do concurso e decisões do juri.

13.º — O prazo para encerramento da entrega de projetos é inapelavelmente o dia 31 de Janeiro de 1937.

São Paulo, 15 de Outubro de 1936.

Mario de Andrade
Diretor

Ao Guilherme Tell
Roberto Reyhner
TINTUREIRO
LOJA:
OUVIDOR 79 — Tel. 23-4801
OFFICINA:
S. Francisco Xavier, 321
Tel. 28-3770
RIO DE JANEIRO

Riviera modas
VESTIDOS, CHAPEOS
E TAILLEURS
ESPECIALIDADE EM BOLSAS
MODELOS
Simon Goldchein
RUA DO CATTETE, 209
Tel. 25-5116
End. Teleg. SIMGOLD
RIO

"Concurso de mobília proletária". Edital publicado na Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, nov. 1936. Bibl. MA-IEB/USP

MUSEUS VIVOS NOS TRÓPICOS

Num país como o nosso em que a cultura ainda não é uma necessidade cotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa e contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo.

Campanha "Contra o vandalismo e o extermínio"
MÁRIO DE ANDRADE

A denominação "museus vivos" torna-se voz corrente no segundo pós-guerra, quando se abre o Museu de Arte de São Paulo (1947), porém tal denominação encontra-se já em 1937 nas observações de Mário de Andrade sobre a campanha "Contra o vandalismo e o extermínio"[42] . Reitere-se a tarefa hercúlea a que se propõe na formulação de quem e o quê adentra à história materializada em formas e objetos, ao delinear a política de acervos e coleções no "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional".

A correspondência entre Mário e Rodrigo Melo Franco de Andrade esclarece as condições para elaboração do "Anteprojeto", para o governo federal, datado em 24 de março de 1936, por convite de Gustavo Capanema, como afirma o poeta[43] . Afinal, já exerce a função de diretor do Departamento de Cultura e de Recreação e de chefe da Divisão de Expansão Cultural. Estaria também vinculado ao Ministério? Rodrigo, em carta de 25 de setembro de 1936[44] , esclarece que a reforma do Ministério da Educação deveria preceder à criação do Serviço do Patrimônio, em discussão no Congresso; logo só se deflagraria oficialmente o proposto após tal legalização, quando então poderia ser delegado regional.

Como se verá, há reações negativas, tanto no âmbito museológico paulista quanto no fluminense, e Rodrigo surpreendentemente declara que, baseado no anteprojeto de Mário, elaborara outro. Nota-se que desponta projeto mais conservacionista e voltado só para a regulamentação, em face do tombamento, modelo que também limita a ação de muitos outros. Por tais dados, somados aos divulgados por Paulo Duarte, em 1937, relativos à campanha "Contra o vandalismo e o extermínio"[45] pode-se aventar a hipótese de ser ainda só assessoria esporádica, talvez pelo bom resultado no Departamento.

O projeto de Mário parte de questões ainda candentes para o país, acreditando na possibilidade da existência de uma cultura plural, via ações multidirecionais, e uma consciência criadora nacional para a identificação, preservação, proteção contra a evasão e, também, tombamento de objetos. Ressalte-se nele a inclusão de técnicas, processos e procedimentos visando a formação de um acervo cultural; orientação da lógica dos acervos púhlicos, sob a ótica da realidade existente, seja em museus de arte ou nos museus históricos e/ou estaduais, naquele momento extensão do gabinete de curiosidades, do Jardim Botânico, das coleções sacras e as da aristocracia.

Significativas considerações empreendidas em 1938 sobre o "O artista e o artesão" dão conta de como Mário pensa a técnica ligada ao artesanato, e a técnica pessoal, unida à criação, plena de subjetividade inventiva. O artesanato seria aquilo que une os homens numa espécie de linguagem comum e de certa forma

Maria Cecília França Lourenço Museus à grande



SANTO INÁCIO DE LOYOLA, s.d.,
madeira policromada e dourada, 30,5cm.
Col. MA-IEB/USP.





universal, podendo ser acumulada pelo aprendizado, enquanto o outro aspecto distinguiria o criador identificado com a arte moderna e dotado do aspecto experimental, pelo qual tanto haviam lutado os modernistas[46].

O museu de arte com obras modernas evidenciaria tais peculiaridades, porém entre nós não existiam, sentindo-se certa desconfiança ante as modificações e cisuras propaladas pelo Modernismo europeu. Os museus históricos e/ou estaduais, herdeiros das Luzes, abrigam então distintas formas e objetos, abrangendo gama considerável de áreas: arqueologia, etnologia, história natural, iconografia e objetos dos ditos vultos históricos. Até hoje, muitos estendem o conceito de museu para o espectro das camadas privilegiadas economicamente, os memoráveis.

Outra dificuldade é que as instituições com mais de cinqüenta anos eram também poucas e recentes, naquele momento (1936), daí a oportunidade de se empreender um projeto para organizá-las, preservá-las e difundi-las. Entre estas estão o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (ex- Museu Imperial e Nacional/ RJ, criado em 1815); a coleção adquirida para a Academia Imperial do Rio de Janeiro, quando da vinda da nomeada Missão Artística Francesa, em 1816, geradora do núcleo do atual Museu Nacional de Belas-Artes / RJ; o Museu Emílio Goeldi (PA/ 1866); o acervo adquirido em 1872 para o Liceu Provincial, em Salvador.

Curiosamente, quando Mário de Andrade elabora o "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional", propõe a organização das instituições em



Santos populares,
madeira policromada. Col. MA-IEB/USP.

torno de oito categorias, às quais chama de arte, recuperando a etimologia latina *ars, artis*. Arte, como técnica, no dizer de Ruy Gama é "todo conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer"[47].
O poeta adota, pois, a palavra no amplo senso, assim definindo-a: "Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano utiliza-se das ciências, das coisas e dos fatos"[48] .

As oito categorias de "artes" agrupavam-se em quatro museus específicos: arqueológico e etnográfico (para as artes arqueológica, ameríndia e popular); histórico (arte histórica); de belas-artes (arte erudita nacional e estrangeira); e de artes aplicadas (nacionais e estrangeiras). Vale notar que a realidade é distinta, pois grande parte dessas obras encontra-se então reunida em um único museu e os tais museus históricos ainda hoje estão espalhados pelo país. Os museus propriamente de arte ficariam dentro da chamada erudita, logo, desinteressada, distanciando-se das outras: ameríndia, popular, aplicada e arqueológica, dado o caráter imbricado com a função e a utilidade das peças.

Atente-se, que a simples proposição de divisão de coleções gera abalos e evidencia forte identificação ao colecionismo, experiência vivida pelo próprio Mário de Andrade, cuja coleção moderna foi escolhida nos momentos exemplares das carreiras dos artistas[49] . Se aceito o princípio, com certeza a arte brasileira poderia ter um grande museu, capaz de valorizá-la, ao invés de ser fracionada em inúmeros pequenos momentos. Contudo, acervo, ontem como hoje, pode significar poder, verbas, cargos, projeção, honrarias, carimbos, regras e ordens ou, no dizer do poeta: "é o ridículo esbanjador dos rastaqueras" [50].

Observe-se que a recomendação acerca da reorganização do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista[51] , em dois outros, constitui-se em reservas à competência, eficiência e adequação do trabalho então realizado.
De forma direta propõe várias hipóteses, entre as quais que seja transformado apenas em Museu de História Natural, retirando-se o acervo de arqueologia e etnografia; ou passando a ser especificamente Museu de Arqueologia e Etnografia. Se esta posição se efetivasse, então haveria um Museu de História Natural, junto ao Jardim Botânico, sugerindo também o acréscimo de Jardim Zoológico, de forma a se aprofundarem os estudos específicos.

A reação provocada pode ser observada em carta de Heloísa Alberto Torres, desde 1934 diretora do Museu Nacional, para Rodrigo, em que contesta a proposta, por considerá-la distante do museu-pesquisa e ativo, que defende, aproximando-se do "museu-arquivo", (para ela o de Mário) logo ultrapassado. Por certo, acusação mortífera para um modernista. Torres não pára aí e protesta, afirmando que "a organização desses trabalhos de defesa não pode ser iniciada pela mutilação de um instituto centenário e glorioso [...]". Acrescenta a crítica de que Mário propõe "medidas de valor no tocante à história e à arte", parecendo que só tomara "[...] em consideração este aspecto da vida dos nossos silvícolas"[52] . Assim, ironiza e não esconde a desqualificação, julgando-o não autorizado a emitir juízo sobre museu pela ausência de prática, o que ela possuía.

Ressalte-se a atitude corajosa de Mário propondo mudança na política dos museus, se se considerar as posições privilegiadas, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, formuladas no "Anteprojeto". Afinal, na Paulicéia, desde 1932 uma escola privada tomava conta do único museu existente, a Pinacoteca do Estado, estando o diretor e pintor acadêmico Paulo Vergueiro Lopes de Leão à testa de ambos. Paulo Duarte documenta em *OFÍCIO DAS TREVAS*, com detalhes, como a proposição de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, contida no "Anteprojeto", sofrerá oposição do grupo[53], porquanto nas capitais se propõe museus especializados, o que pode representar alteração de poderes e decisões dos artistas acadêmicos em volta do grupo de Leão .

A crítica de Mário não pára por aí, ampliando-a quando presta apoio à campanha de Duarte "Contra o vandalismo e o extermínio", em carta divulgada em *O Estado de S. Paulo*, em 11 de junho 1937. Afirma que os museus estaduais precisam ser especializados e "protegidos por fortes verbas estaduais", assim chamando a atenção para a ausência de esforço público na Pinacoteca, em benefício do poder privado e dos acadêmicos. Observe-se que apenas em 1939, a legislação cria a figura do diretor do museu apartado da referida Escola, após amplo esforço do grupo de Leão para incorporá-la à USP, o que pode indicar que surte efeito o ataque de Duarte e Andrade, com amplo apoio no meio paulista.

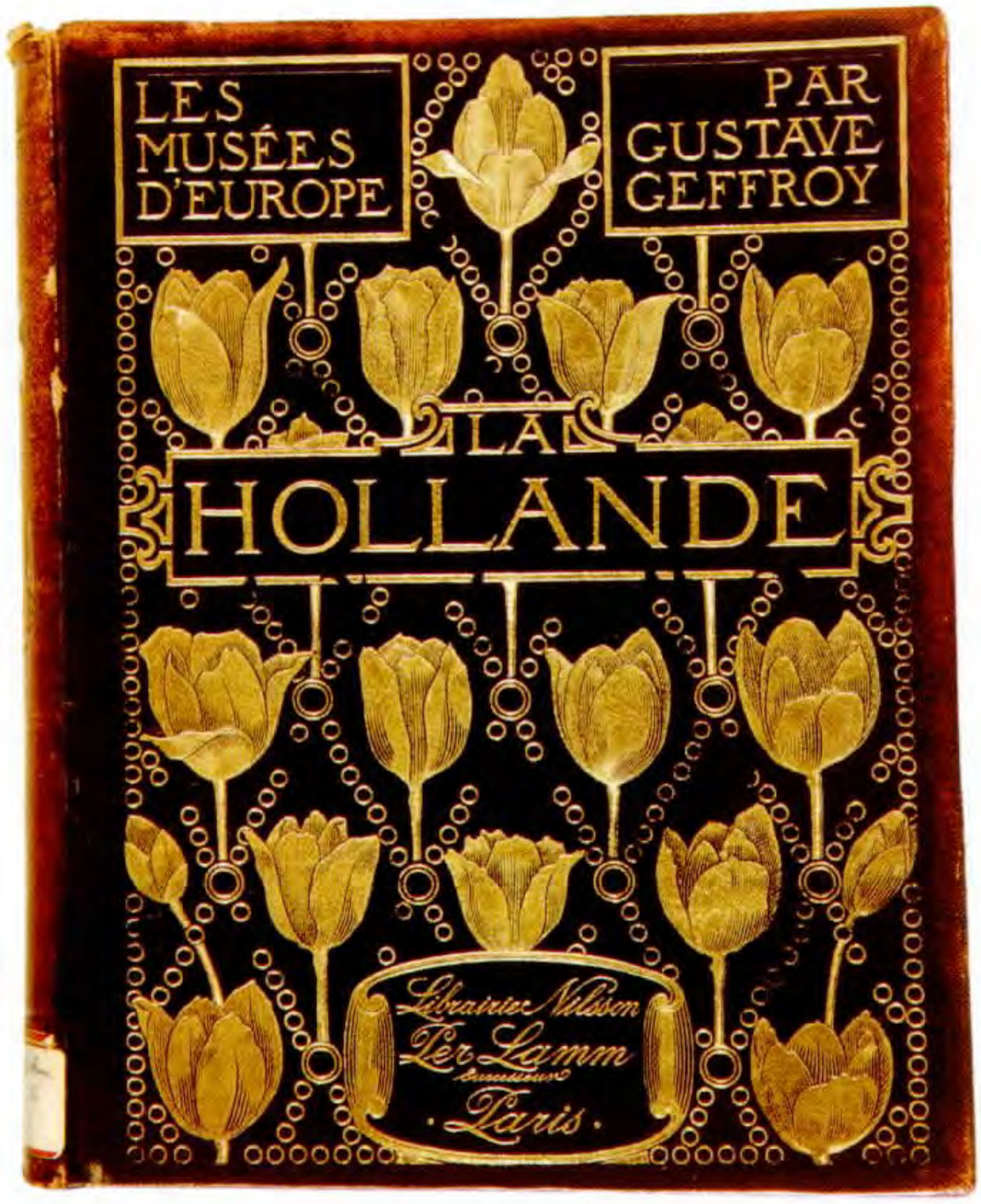
Igualmente, no Rio de Janeiro, as propostas por certo afrontam Gustavo Barroso, então atuando no Museu Histórico Nacional (criado em 1922), e Heloísa Alberto Torres, do Museu Nacional, sediado na Quinta da Boa Vista. Barroso é ligado às forças conservadoras e identificadas com a extrema direita e está atuando na viabilização dos fatos e dos vultos históricos. Mário está distante de tais museus, pela ideologia e pelo não envolvimento na lida diária, vantagem privilegiada para formular a crítica, porquanto fora das confrarias habituais. Com tais predicados, ataca e questiona o caráter generalista do museu nas grandes cidades, que tudo acolhe, antagonismos não desejados e não absorvidos.

Outra crítica, na referida carta da campanha de Paulo Duarte, é que os museus especializados deveriam circular, como então se começava fazer na França. Argumenta muito bem que o visitante eventual de uma instituição tem direito a ver determinadas peças, o que demandaria intercâmbios agendados e por período restrito. Quanto à questão francesa, vale notar que, em grande parte, isto ocorre por conta dos confrontos armamentistas na Europa, sendo que nos Estados Unidos o MoMA também inicia viagens, só que pelo próprio país, espécie de defesa do território, como capaz de possuir.

Aspecto também bastante delicado, sem dúvida, foi pensar os acervos com cuidado necessário para evitar o habitual protecionismo. Mário afronta a idéia ainda corrente de que o poder público possa manter obras artísticas como conseqüência das relações de parentesco, amizade, confraria, vizinhança, conterraneidade e, mesmo, por razões indeclaráveis. Ele estende bem a linha do tempo, revendo posições modernistas, alardeadoras do novo, logo, pouco confortáveis perante o passado, particularmente o imediatamente anterior,

tomado na totalidade enquanto acadêmico. O texto é bem engendrado, com a saída discutível de estabelecimento do "mérito nacional".

O "mérito nacional", em vista da subjetividade escancarada, passa a ser controlado por algumas salvaguardas, contrastantes com valores pessoais e afrontadores de batalhas nas quais tanto lutara. A mais forte, sem dúvida, seria a exigência de o candidato haver conquistado primeiro ou segundo prêmios no ano final de curso em escolas oficiais de Belas-Artes. Só que tais escolas, até então, pouco haviam se libertado do consagrado e da tradição ou, como o próprio Mário nomearia, do academismo de apostar no certo, dando provas das dificuldades e contemporizações nefastas. Outro critério seria o da participação em salões públicos, para que fosse designado como "mérito nacional", igualmente uma saída sem enfrentamento de Mário, dada a orientação conservadora de tais eventos, reiterada pela vigência de exposições paralelas, como o Salão de Maio, os carnavais da SPAM, mostras promovidas pelo CAM ou pelos nipo-brasileiros.



Gustave Geffroy. LES MUSÉES D'EUROPE. LA HOLLANDE. v5. Paris: Librairie Nilsson Per Lamm Successeur, s.d. Capa. Bibl. MA-IEB/USP.

Original e modernista constitui a busca das origens de uma arte pensada como brasileira, denominação esta que começa a ser desvelada e construída, voltando-se para a arte ameríndia. Assim, Mário engloba manifestações existentes antes da chegada do europeu, branco e cristão, em 1500, sem dúvida lição para se meditar, até a atualidade. Supera o viso da anterioridade cultural negada enquanto circundada por valor ressaltável. Colide com a forma pela qual os modernistas julgaram o presente por eles proposto, como avatar de um tempo, nunca vivido, portanto desautorizador do passado.

A proposta de criação de Museu de Artes Aplicadas, englobando, entre outros, arte mural, mobiliário e tapeçaria, ainda é um desafio e espera-se que um dia, quiçá, possa abrigar objetos da cultura popular. O próprio Mário de Andrade esclarece alguns pontos, num debate que acompanha a proposição, defendendo a importância de museus pedagógicos, em que se pudesse acompanhar processos industriais, tema candente no período, visando ressaltar as realizações técnicas e inventivas humanas.

Mário de Andrade, a título de exemplo, procura incentivar a realização de conjuntos atraentes e ilustra a proposta com a possibilidade de exposições temáticas, que continuam a ter realidade. Cita então, que se poderia montar uma "Sala do Café", porém acrescenta que o mesmo raciocínio serviria para outros, como para "algodão, açúcar, laranja, extração de ouro, de ferro, da carnaúba; da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa"[54]. Na referida Sala, seriam expostos a planta em todas as etapas, os trabalhos realizados para lavagem e secagem, os instrumentos e aparelhos para beneficiamento, torrefação e preparo da bebida, propiciando pensar relações processuais.

O modelo, citado pelo poeta, seria aquele voltado para novas tipologias museológicas, em especial as ligadas à ciência e à indústria, aludindo ao Museu Técnico de Munique e ao Museu da Ciência e Indústria de Chicago [55]. Por outro lado, a incorporação nas artes aplicadas de objetos do *design* industrial evidencia conhecimento sobre as atividades, nessa direção, realizadas no Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino[56].

Os museus municipais, ao contrário dos estaduais, seriam também imprescindíveis, porém não especializados, como os das grandes cidades. Tais museus, para Mário, possuiriam outra constituição, a ser regulamentada pelo governo central, com acervo diversificado e enraizado na cultura local. Como aduz, na carta pública de apoio à campanha "Contra o vandalismo e o extermínio", veiculada em *O Estado de S. Paulo*: "Devem conter de tudo. Devem ser museus arqueológicos, folclóricos, históricos, artísticos e também de ar livre e indústria"[57]. Museu, portanto, para o autor do "O artista e o artesão", é abrigo da cultura material do povo, dentro do jargão marxista.

Nesta proposição (1937), a tônica reside sobre o tipo de atividades realizadas, de forma a atrair crianças, estudantes e operários no turno laborial, em visitas nomeadas como "vivas" e acompanhadas por "explicador inteligente". Observe-se que Fernand Léger, na revista *Europe*, no ano seguinte (1938), parte de premissas similares, justificando que o museu precisa contribuir para que as "massas populares" possam instruir-se. Aliás, como Mário, afirma que muito do que aprendera com o povo, decorrera da experiência junto ao conflito armamentista[58].

A proximidade de Tarsila a Léger teria permitido a atualização de tais ideais, antes mesmo do francês veiculá-las? O certo é que, para Mário, em 1937, museu pode então renovar a prática pedagógica, em etapa de escolas com criança tida como mini-adulto. O total de ações faria do museu, para o crítico, não mais um cemitério de preciosidades, mas um museu vivo e, desta maneira, forçar-se-ia a "vitalidade dos museus"[59].

Maria Cecília França Lourenço Museus à grande



Alberto da Veiga Guignard. A FAMÍLIA DO FUZILEIRO NAVAL, *1938,*
óleo s/madeira, 58 x 48cm. Col. MA-IEB/USP





Alfredo Volpi. MARINHA, *s/d., óleo s/tela, 50 x 73cm. Col. MA-IEB/USP.*

No Alto:

Cândido Portinari. A COLONA, *1935, têmpera s/tela, 97 x 130cm Col. MA-IEB/USP.*

Povo e cultura

Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios, mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.

"O movimento modernista"
Mário de Andrade

A proposição relativa ao museu popular pode ser associada ao artigo de mesmo título da revista *Problemas*, em 1938, embora existam diferenças. O texto de 1936 exclui a arte ameríndia e inclui as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional quanto estrangeira, que de alguma forma interessam à etnografia e têm aderência às formulações de arte desinteressada. Já na revista, considera, na denominação de Museu Popular, aqueles formados com reproduções com objetivo de colocar "as suas coleções ao alcance de qualquer compreensão"[60] . Para ele, se fossem agregadas todas as obras significativas de bons autores na América, não se obteria um único Museu do Prado, o que justificaria a iniciativa. A questão de fundo, mais uma vez, é essencialmente extensionista, pois deseja levar a cultura aos grandes segmentos.

Mário demonstra acreditar na capacidade educacional dos museus, ao não hesitar em ceifar a fruição direta, mesmo no caso da arte, lembrando que inúmeras são as experiências nessa direção, o que seria discutível. Em verdade, começam-se a reproduzir obras de acervos dos grandes museus europeus e americanos, como atesta a afirmação de Paulo Duarte, ao relatar que através de amigos no Museu do Louvre as solicitara.

Sobre a referência aos museus americanos, seria conveniente analisar se se trata do Metropolitan Museum ou do MoMA, hipótese esta mais improvável. Note-se que este é inaugurado no final de 1929, com obras emprestadas e só começará a ganhar corpo a idéia de um acervo quando, em 1931, morre a mecenas Lillie P. Bliss, doando então um conjunto ressaltável, pois era amiga de um dos organizadores do *Armory Show* (1913), o artista Arthur Davis. Este orienta a direção de aquisição de obras para museus e para a colecionadora. O público, lá como cá, possivelmente oferecesse certa resistência ao moderno e o primeiro diretor, Alfred Barr, adota política hábil e gradativa. Assim, apenas em 1936 irá expor *CUBISM AND ABSTRACT ART* ou *FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM*, portanto quando o cubismo já passa dos 25 anos. Em 1939 integrará o acervo a canônica obra *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*, imprimindo-se ação mais agressiva na obtenção de verdadeiros símbolos do moderno.

Documento editado em 1936, de Jean Carpat, e mantido na biblioteca de Mário de Andrade, pode ser indicativo das referências para a inquietação do poeta. Carpat, então conservador-chefe dos Musées Royaux d'Art et Histoire, da Bélgica, adota o sugestivo título "O papel social dos museus". Lembra que há sete anos se criara um serviço educativo para escolas, junto às obras museológicas, realizado em três etapas: envio de reproduções para a escola; visita monitorada, dos alunos, para fruição dos originais e retorno dos alunos no domingo seguinte, trazendo os pais. Salienta que, em 1936, 400.000 imagens foram remetidas, em graude parte às escolas fora da Bélgica[61] .

Importante sublinhar que o próprio Mário de Andrade apresenta uma característica peculiar de se relacionar com a arte, essencialmente através de reproduções de livros sobre os museus europeus. Possui coleções então raras com grande conjunto de reproduções, que atentamente anota, confere e examina, já que para ele tais visitas diretas apresentariam um conjunto intrincado de dificuldades, desde financeiras, à disponibilidade pessoal de interromper trabalho e se aventurar pelos ares e mares.

Segundo o autor de *O BANQUETE*, o museu popular permite uma atitude moral de romper com o academismo, de idolatrar o passado e apostar no certo, assim repetindo as primeiras formulações sobre tal tema, já presentes em *PAULICÉIA DESVAIRADA*. Desenvolve então uma crítica à forma de exibir as obras, amontoando uma série e isolando a dita obra-prima, assim gerando respeito e distância, que a reprodução poderia reverter. Valorizaria então o academismo, pela indução a "[...] jogar no certo. A obedecer às regras, sem discussão [...] concebia enfim o verdadeiro respeito ao gênio"[62].

Menciona os museus de belas-artes como tortuosos, pois contêm o paradoxo de obras verdadeiras e pintores medíocres. Conclui que a instalação de museus populares representaria menores verbas. Contudo pontifica: "Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos. Tudo o mais é antediluviano como conceito de museu"[63].

Aracy Amaral, no mencionado estudo, *ARTE PARA QUÊ?*, amplia a interpretação, indo mais além do caso brasileiro e entendendo a importância da adoção de tal proposta para significativa parte do continente sul-americano. Assim, aborda a proposição relativa ao "museu popular" através de acervo em reprodução "como uma solução possível para os países da América, sem falsificação de nossa tradição"[64].

Museu nas formulações andradinas passa a ser pensado em sua função de disseminar conhecimento para as populações carentes, tarefa urgente e prioritária, irradiando-se pelo mapa do país. Hoje já teríamos ultrapassado tais barreiras? Mário criador, preocupado com os procedimentos técnicos e a estética modernista, transforma-se em artista-cidadão, impactado com o abandono dos conterrâneos. As inquietações vulcânicas fomentadas da rua Lopes Chaves poderiam, para ele, se generalizar para o país. O que acredita e propõe, emerge da atuação no meio, da experiência nos movimentos políticos, da prática em política pública, da experiência como criador e da biografia, mas como outros modernistas acredita na possibilidade de mudar a história.

Mário entende museu aprimorando a escola, promovendo reparação ante dificuldades familiares e étnicas, como também rompendo o círculo vicioso da exclusão social e exílio, simplesmente por afastar parte significativa do privilégio do saber, num redemoinho interminável.
O museu para ele contém coisas e o ato de nomeá-las por palavras constitui-se em poder transformador do cotidiano se trabalhadas por agentes conscientes. Assim, o museu parece-lhe uma saída da discriminação contra os sem recursos, sem escola, sem bibliotecas, sem história, sem direito à memória e sem

informação, a léguas de alguns dos museus de hoje, só para poucos. Abraça o visceral sonho da instituição contribuindo para o alvorecer da modernidade, com ênfase no projeto social, que nunca configurou o território brasileiro, quase um bem intangível.

A atualidade museológica brasileira, entre nós, assume feições substantivas, com produção em âmbito universitário e editorial, porém há um esquecimento, talvez intencional, de alguns projetos, ainda prenhes de inquietação. Os princípios sobre o papel dos museus para o poeta são qualificadores da democracia cultural, inexistente no país, pois como em outros aspectos, neste campo, há servos e senhores. Se colocados em prática, alterariam o mapa e o exílio de inúmeros segmentos, condenados ao não saber, ao não pensar, ao não criticar, logo ao não ser.
O estudo relativo às instituições é claramente um índice da exclusão e pode desvelar frestas sombrias.

Bibliografia

1. Referências

LEITE, José Roberto Teixeira. *DICIONÁRIO CRÍTICO DA PINTURA NO BRASIL*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

ZANINI, Walter. (org.). *HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL*. São Paulo: IWMS, 1983.

2. Sobre os anos 30

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *DE ANITA AO MUSEU*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy Abreu. *ARTES PLÁSTICAS NA SEMANA DE 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ *TARSILA DO AMARAL*. São Paulo: Finambras, 1998.

_____ *TARSILA: SUA OBRA E SEU TEMPO*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 2v.

ARAÚJO, Marcelo Mattos de. *SPAM:* A história de um sonho. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1985 .

AZEVEDO, Fernando de. *A CULTURA BRASILEIRA*. 5 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

BATISTA, Marta Rossetti (org. e introd.). *ABC DO IEB*: Guia geral do acervo. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *CEM OBRAS-PRIMAS DA COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE*. São Paulo: IEB/USP, 1993.

BECCARI, Vera D'Horta. *LASAR SEGALL E O MODERNISMO PAULISTA*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DAHER, Luiz Carlos. *FLÁVIO DE CARVALHO E A VOLÚPIA DA FORMA*. São Paulo: MWM, 1985.

HUNTER, Sam. *THE MUSEUM OF MODERN ART*. New York: MoMA, 1993.

PEDROSA, Mário. *POLÍTICA DAS ARTES*: textos. (org. e apresent. de Otília Arantes) São Paulo: Edusp, 1995.

ZANINI, Walter. *A ARTE NO BRASIL NAS DÉCADAS DE 1930-40*. São Paulo: Nobel, 1991.

ZILIO, Carlos. *A QUERELA DO BRASIL*. Rio de Janeiro, 1982.

3. Historiografia dos anos 30

ANDRADE, O. de. *DO PAU–BRASIL À ANTROPOFAGIA E ÀS UTOPIAS*. 2 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.

_____ *PONTA DE LANÇA*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971.

MILLIET, Sérgio. *PINTURA QUASE E SEMPRE*. Porto Alegre: Globo, 1944.

RASM. *Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939 (edição facsimilar - Metal Leve em 1984).

4. Textos em estudo formulados por Mário de Andrade sobre museus

ANDRADE, Mário de. Carta de apoio à campanha

encetada por Paulo Duarte "Contra o vandalismo e o extermínios *O Estado de S. Paulo*, 11.06.1937, p.7 (Transcrita em DUARTE, Paulo. *CONTRA O VANDALISMO E O EXTERMÍNIO*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938; tb. DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. São Paulo: Hucitec, 1985).

_____ "Museus populares", in *Problemas*, São Paulo n. 5, p. 55, jan. 1938.

Notas

1 Mário chama "ação social" de "perigosa palavra moderna", preferindo "ação humana". In: CASTRO, Moacir Werneck de (org.). *MÁRIO DE ANDRADE. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.171.

2 LEFEBVRE, Henri. *INTRODUÇÃO À MODERNIDADE*: prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p. 4-5 .

3 O presente estudo foi ensejado e proposto pela historiadora Marta Rossetti Batista, a quem somos grata.

4 Mário de Andrade posiciona-se favoravelmente à arquitetura de Warchavchik, ridicularizando com ironia a existente, por considerá-la um avanço ante "bangalôs, chacrinhas, neocoloniais, pudins marmeladas e xaropes que andam por aí". ANDRADE, M. de. Exposição de uma casa modernista. (Considerações) *Diário Nacional*, São Paulo, 5.04.1930, p. 6.

5 ANDRADE, Mário de. "Ensaio sobre Clóvis Graciano". São Paulo: s.c.p. 1944, p.2, (inédito).

6 O abrigo museal do moderno, via aquisições e doações, só ocorrerá de fato após a morte de Mário em 22 de fevereiro de 1945, com as pioneiras aberturas e criação de Museus de Arte Moderna, datadas de 1949: no Rio de Janeiro em 2 de janeiro e em São Paulo a 8 de março, sendo o de Florianópolis criado em 18 de março. Outros dados In: LOURENÇO, Maria Cecília França. *MUSEUS ACOLHEM MODERNO*. São Paulo: Edusp, 1999.

7 Em recente simpósio sobre cultura e extensão universitária na Universidade de São Paulo (7 e 8 de junho de 2001), o Pró-Reitor Adilson Avanci de Abreu lembrou que a USP forma-se, em 1934, com modelo da Universidade de Berlim, também inspiradora da francesa. Em Berlim só a aristocracia ascende a tais cursos, tanto no corpo docente quanto discente, o que possivelmente justificaria ênfases apenas em pesquisa e ensino, esquecendo-se da extensão cultural.

8 BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yvone Soares de *COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE*. Artes Plásticas. São Paulo: Edusp, 1997, p. XXVI-VIII.

9 CASTRO, Moacir W. de. op. cit. p.61.

10 Idem, ibidem, p.140.

11 LOPEZ, Telê Porto Ancona. Viagens etnográficas de Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário de. *O TURISTA APRENDIZ*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p.19.

12 Mário Pedrosa após vinte anos, em 1958, propõe o mesmo para a futura capital do país e até hoje inexiste um museu de arte brasileira digno para a capital, como se observa na carta enviada ao presidente Juscelino Kubitschek e difundida por Otília Arantes, no livro *POLÍTICA DAS ARTES*. São Paulo: Edusp, 1995.

13 Em artigo veiculado em jornal mineiro, em 1940, Rodrigo Melo Franco de Andrade dá conta que já se fizeram modelagens de escultores coloniais de Ouro Preto, Congonhas e Mariana, estando programadas outras, destinadas ao futuro Museu da Modelagem. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *RODRIGO E O SPHAN*: coletânea de textos sobre patrimônio cultural. Rio de Janeiro: Minc/ Sphan/ Pró-Memória, 1987, p.38.

14 Trata-se da tese para obtenção do título de Livre docente editada. In: AMARAL, Aracy Abreu. *ARTE PARA QUÊ?* A preocupação social na arte brasileira (1930-1970). São Paulo: Nobel, 1984. p.104-5.

15 CASTRO, Moacir W.de. op. cit, p. 48.

16 ANDRADE, Mário de. *OBRA IMATURA*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 297.

17 ANDRADE, Mário de. *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p.41.

18 Entre estes mencionem-se : ALAIN. *SYSTÈME DES BEAUX-ARTS*. 3 ed. Paris: Gallimard, 1926.
BOCCIONI, Umberto *PITTURA, SCULTURA FUTURISTA*. Milano: Edizione futurista di poesia, 1914; CROCE, Benedetto. *BREVIÁRIO DE ESTÉTICA*. Lisboa: Livraria Classica, 1914; FRY, Roger Eliot. *VISION AND DESIGN BY ROGER FRY*. London: Chatto, 1925; GUYAU, Jean Marie. *L'ART AU POIN DE VUE SOCIOLOGIQUE PAR J. M. GUYAU*. Paris: Alcan, 1930; LALO, Charles. *LA BEAUTÉ ET L'INSTINCT SEXUEL*. Paris: Flamarion, 1922;
Idem. *ESTHÉTIQUE PAR*... Paris: Alcan, 1925;
Idem. *L'ART ET LA VIE SOCIALE* PAR... Paris: Octave Doin, 1921;
Idem. *L'ESTHÉTIQUE EXPERIMENTALE CONTEMPORAINE PAR*... Paris: Alcan, 1908;

Idem. *LA FAILLITÉ DE LA BEAUTÉ*. 6 ed. Paris: Alendorff, 1923; PLÉKHANOV, Georgii V. SOCIOLOGIA DA ARTE. São Paulo: Cultura, 1945; RAPHAEL, Max. *PROUDHON, MARX, PICASSO; TROIS ÉTUDES SUR LA SOCIOLOGIE D'ART* PAR... Paris, Excelsior, [1933]; SOFFICI, Ardengo. *PRIMI PRINCIPI DI UNA ESTETICA FUTURISTA*. Firenze: Vallecchi, 1920; TAINE, Hippolyte Adolphe. *PHILOSOPHIE DE L'ART*. 23e. ed. Paris: Hachette, s.d.; TOLSTOI, Lev N. *CHE COSA È L'ARTE*... Milano: Treves [1916]; VASARI, G. *VITA DI SANDRO BOTTICELLI*. Milano: r. Bemporad, 1914; VENTURI, Lionello. *HISTOIRE DE LA CRITIQUE D'ART*. Bruxelles: Connaissance [1938]; WÖLFFLIN, H. *CONCEPTOS FUNDAMENTALES DEL ARTE*. Madrid: Espasa, 1936.

19 ANDRADE, Mário de. Kaethe Kollwitz. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 9 jun. 1933, p.6.

20 BRITO, Mário da Silva. "Evocação de Mário de Andrade". in: BERRIEL, Carlos E. O. (org) *MÁRIO DE ANDRADE: HOJE*. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 202.

21 ANDRADE, Mário de. Prefácio. In: *SPAM. I EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA*. São Paulo: s.c.p., 1933. (Catálogo)

22 FERNANDES, Lygia (org.). *MÁRIO DE ANDRADE ESCREVE*: Cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Edautor, 1968, p.111.

23 DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 158.

24 FERNANDES, Lygia (org.). op. cit. p.28.

25 BATISTA, Marta Rossetti. "Introdução". In: ANDRADE, Mário. *CARTAS A ANITA MALFATTI*: (1921-1939). São Paulo: Forense Universitária, 1989, p.36.

26 ANDRADE, Mário. *CARTAS A ANITA MALFATTI*: (1921-1939). Ed. cit., p. 150.

27 DUARTE, Paulo. op. cit., p. 145.

28 BRITO, Mário da Silva. *HISTÓRIA DO MODERNISMO BRASILEIRO*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 74.

29 SOUZA, Antonio C. de Mello e. "Revolução de 1930 e a cultura". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984, p. 34.

30 DUARTE, Paulo. op. cit., p.62.

31 DUARTE, Paulo. *CONTRA O VANDALISMO E O EXTERMÍNIO*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938, p. 44-5.

32 DUARTE, Paulo. "Departamento de Cultura, vida e morte de Mário de Andrade". *Revista do Arquivo Muxnicipal*, São Paulo, n. 106, p. 75-86, jan. 1946.

33 O Ato Municipal no. 862, de 30.5.1935 nomeia-o Diretor do Departamento de Cultura e de Recreação e, também, Chefe da Divisão de Expansão Cultural, sendo a posse no cargo em 5.6.1935, como afirma em carta a Oneyda Alvarenga de 6.7.1935 (p.118). A primeira versão do Departamento conta apenas com quatro divisões, e não cinco como em geral se nomeia, a saber: 1) a citada e que chefia; 2) Documentação Social e Histórica, a cargo do crítico Sérgio Milliet; 3) Educação e recreios, sob responsabilidade de Nicanor Miranda e a de Bibliotecas, no referido Ato, por Eurico de Goes. Nesse sentido causa dúvidas a data da carta a Portinari, veiculada em edição muito bem organizada pela professora Annateresa Fabris, em que o crítico afirma ao amigo, em 30/4/1935: "Estou num posto importante que me deram na Prefeitura, imagine só: Diretor do Departamento de Cultura e Recreação". Indicaria que, embora não nomeado, já estava tudo acertado, um mês antes e, então, adiantava para o amigo? ANDRADE, Mário de. *MÁRIO DE ANDRADE – ONEYDA ALVARENGA*: cartas. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 118. ANDRADE, Mário de. *PORTINARI, AMICO MIO*: Cartas de Mário de Andrade a Portinari. Organização, introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras/ Projeto Portinari, 1995, p. 49-50.

34 Carta de 21.7.1936 do poeta ao amigo Prudente, neto, revela o atraso, desculpa-se pela demora e justifica-a por estar impedido de expor os detalhes sobre a organização do Departamento de Cultura em janeiro (1936), por julgar, erroneamente, que em um mês estaria sendo concretizado. KOIFMAN, Georgina (org.). *CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A PRUDENTE DE MORAIS, NETO*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.300.

35 ANDRADE, Mário de. *CONTOS NOVOS*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1983, p. 39-46.

36 Dados complementares estão em LOURENÇO, Maria Cecília França. *OPERÁRIOS DA MODERNIDADE*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995, p.210-2.

37 FERNANDES, Lygia (org.). op. cit., p.105.

38 DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. Ed. cit., p. 65-6.

39 Idem, ibidem, p. 96.

40 Idem, ibidem, p. 103.

41 ANDRADE, Mário de. *CARTAS A MURILO MIRANDA*: (1934-1945). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 39.

42 "[...] outra coisa que me parece de enorme e imediata necessidade é a organização de museus, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo [...]". DUARTE, Paulo. Op. cit, p.218-9.

43 DUARTE, Paulo. Op. cit., p. 154.

44 ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *RODRIGO E O SPHAN*: ... op. cit., p.121-2.

45 Duarte apresentando a campanha em *O Estado de S. Paulo*, em 11 de junho de 1937, inicia com afirmação de que Mário, já então na condição de delegado regional, convidara-o para visitar alguns monumentos paulistas a serem catalogados. Em verdade, a carta de Rodrigo Melo Franco de Andrade, de 1.6.1937 denomina-o como Assistente Técnico do Sphan e pouco antes (15.4.1937) esclarecia que não seria acusado de "cabide de emprego, pois você não será nomeado por decreto federal e sim apenas por contratado por portaria do ministro [...]". ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *RODRIGO E O SPHAN*... cit. p.123.

46 ANDRADE, Mário. "O artista e o artesão". In: *O BAILE DAS QUATRO ARTES*. São Paulo: Martins, s.d., p.7-28.

47 GAMA, Ruy. *GLOSSÁRIO*. São Paulo: Fupam/ FAU/ USP/ CNPq, 1982, p. 161.

48 ANDRADE, Mário de. "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional". In: PATRIMÔNIO *CULTURAL. LEGISLAÇÃO FEDERAL 1922-1945*. São Paulo: FAU/USP, s.d., p.100.

49 Mário quando ingressa no Departamento, separa mensalmente uma quantia para aquisição de obras e justifica: "Como considerei secretamente exagerados os meus vencimentos e não podia desde logo proteger as artes plásticas resolvi gastar 500$000 por mês com obras de arte". Ressalte-se que em 5 de dezembro de 1935 despende seis vezes essa quantia, três contos de réis, para adquirir a obra histórica de Anita Malfatti, *A ESTUDANTE RUSSA*. BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yvone Soares de. Op. cit., p. XXVIII.

50 ANDRADE, Mário de. "Museus populares". In: *Problemas*, São Paulo, n. 5, p. 55, jan. 1938.

51 O Museu Nacional, situado na Quinta da Boa Vista, criado em 1818, contava com Heloísa Alberto Torres como diretora. Heloísa Alberto Torres conquistara por concurso de provas, desde 1925, o cargo de professora-chefe da seção de antropologia, etnografia e arqueologia do Museu, tendo assumido a direção no início da administração de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde. Como bem alude Luís Grupioni há conflito entre Mário e Torres a propósito da separação das seções de arqueologia e etnografia do Museu Nacional, embora não consumada (p.267). In: GRUPIONI, Luís D. Benzi. *COLEÇÕES E EXPEDIÇÕES VIGIADAS*: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. São Paulo: Hucitec/ Anpocs, 1998, p. 64.

52 Carta datada em 9.5.1936. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *RODRIGO E O SPHAN*... cit., p. 150-1.

53 DUARTE, Paulo. *MEMÓRIAS: OFÍCIO DAS TREVAS*. São Paulo: Hucitec, 1977, p.19-44.

54 ANDRADE, Mário de. "Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional". Op. cit., p.100.

55 Idem, ibidem.

56 O referido Museu de Arte Moderna cria em 1932 o setor específico de arquitetura e *design*, entendido como continente a abrigar objetos também renovados. Será em 1939, na nova sede no lugar em que se mantém até a atualidade, que organiza a exposição sobre a Banhaus, assim direcionando pesquisas para o sonho da arte total, formada por múltiplas manifestações conjugadas da arte moderna, presente no MoMA. Dados In: HUNTER, Sam. *THE MUSEUM OF MODERN ART*. New York: MoMA, 1993, p.385.

57 DUARTE, Paulo. *CONTRA O VANDALISMO E O EXTERMÍNIO*. Op. cit., p. 7.

58 LÉGER, Fernand. *FUNÇÕES DA PINTURA*. São Paulo: Nobel, 1989, p.101.

59 DUARTE, Paulo. *MÁRIO DE ANDRADE POR ELE MESMO*. Ed. cit., p. 220.

60 ANDRADE, Mário de. "Museus populares". cit..

61 CARPAT, Jean. *LE TEMPLE DES MUSES*. 2 ed. Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1936, p. 114-7.

62 ANDRADE, Mário de. op. cit.

63 Idem, ibidem.

64 AMARAL, Aracy Abreu. *ARTE PARA QUÊ? A preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Nobel, 1984. p.104.



Guilherme Simões Gomes Jr.

MÁRIO OUTRA VEZ ENTRE OS ANTIGOS E OS MODERNOS

O que lhes estragou a fruição da beleza deve ter sido uma revolta em suas mentes contra o luto. A idéia de que toda essa beleza era transitória comunicou a esses dois espíritos sensíveis uma antecipação de luto pela morte dessa mesma beleza; e, como a mente instintivamente recua de algo que é penoso, sentiram que em sua fruição de beleza interferiram pensamentos sobre sua transitoriedade.

FREUD

Se há personagem essencial no Modernismo de 22 é Mário de Andrade, talvez o único que, subtraído, poria a perder o conjunto, com o significado que tem na história cultural brasileira. Teríamos tendências, eventos significativos, obras, mas não o sentido de verdadeira reinstituição cultural, decisiva para a imagem que os brasileiros fizeram de si no século XX.

Não me parece exagero atribuir tal papel estratégico a um único homem, que nem mesmo possuía o caráter e o carisma típico dos grandes condutores, e que, muito pelo contrário, era alguém que não hesitava em demonstrar dúvidas e fraquezas, e terminou os seus dias envolto em um razoável pessimismo no que diz respeito ao papel protagonizado por ele próprio e por sua geração.

Em pé: Cícero Dias, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, José Américo de Almeida. Sentados: Rodrigo Melo Franco de Andrade e Antônio Bento. Arq. MA-IEB/USP.

Além disso, não foi propriamente um prodígio quando se separam um a um os campos em que atuou. Poetas, prosadores, críticos, ensaístas, historiadores, não é raro encontrar quem aponte um ou outro *melhor* do que ele, que foi adquirindo consciência disso até afirmar não querer tal coisa para si, preferindo identificar-se com personagens relativamente obscuros, como faz em "A elegia de abril" quando diz ter sido sempre "um subalterno Cherubini, desconfiado dos geniais e dos meninos-prodígios..."[1]

À idéia de ter exercido um papel subalterno na história agrega-se um enorme sentimento de fracasso e mesmo de repulsa pelo que foi, o que transparece em declarações de seus últimos anos: "[...] é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. Meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado"[2] .

Pessimista consigo, com seus contemporâneos e também com o Brasil. Gilda de Melo e Sousa soube flagrar muito bem este veio no próprio *MACUNAÍMA*, ao propor uma leitura que se afasta da visada afirmativa com que costuma ser interpretado até hoje. Se *MACUNAÍMA* é uma metáfora do Brasil e de sua cultura, o que se depreende dele não é uma visão triunfal, mas uma grande interrogação, nem um pouco otimista se lembrarmos do triste fim do herói após o seu retorno ao Uraricoera[3].

Mas creio que por detrás desta modéstia, aguda autocrítica e visão sombria de seu tempo, talvez se possa vislumbrar um contraponto de muita altivez. Álvaro Lins, escrevendo sobre ele pouco depois de sua morte, observou um elemento central na crítica que praticou nos últimos anos no *Diário de Notícias*, depois reunida em *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*: "Só era rigoroso, analítico, discriminador em face de livros ou autores dos quais gostava realmente e aos quais atribuía verdadeira importância"[4]. Creio poder dizer que esta atitude crítica não visava apenas autores e obras que amava, mas também a si mesmo. A diferença é que no caso dos outros sabia fazer a transição do escrutínio implacável, às vezes até mordaz, ao máximo elogio (a crítica a Murilo Mendes em *O EMPALHADOR* é um exemplo brilhante deste procedimento), já quando tratava de si evitava a segunda parte.

Outro elemento que me faz pensar no oposto da severa autocrítica e do pessimismo, diz respeito ao fato de Mário jamais ter abdicado de seu intenso labor. Se depois da experiência no Departamento de Cultura em São Paulo, interrompida pelo golpe do Estado Novo, preferiu atuar em posições de menor destaque no cenário nacional, isso não significou um arrefecimento das múltiplas atividades que exerceu até às vésperas de seu fim em fevereiro de 1945. Mário de Andrade não parece ter vivido algo parecido com a prostração típica dos melancólicos[5].

A instigante série de escritos para a *Folha da Manhã*, "Mundo musical" e "O banquete", entre 1943 e 1945; a meditada e detalhista monografia sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo à qual se dedicou de outubro de 1941 a janeiro de 1945, além do trabalho rotineiro no Sphan em São Paulo; "A elegia de abril" (1941) e a conferência "O movimento modernista" (1942), textos nos quais não abdica de tomar para si a tarefa de oferecer ao futuro uma visão complexa e altamente esclarecedora da história que protagonizou; a poesia e a prosa que não cessa de fazer (os *CONTOS NOVOS*, *O CARRO DA MISÉRIA*, *LIRA PAULISTANA*, com sua "Meditação sobre o Tietê"); e, por fim, sua participação, discreta mas subjetivamente intensa, no Congresso Brasileiro dos Escritores, em janeiro de 45, no mesmo Teatro Municipal onde aconteceu a Semana de 22, são indícios de que até àquele momento ainda estava na ativa. Mário não parece ter perdido o desejo de fazer, de orientar, de criticar, de errar, e de continuar, portanto, no centro do movimento cultural modernista, coisa só possível para alguém ainda motivado por algum amor de si, e minimamente seguro de sua própria importância naquele contexto[6].

Seu papel estratégico decorre, no meu entender, de três aspectos distintos de sua atuação, coisa que só ele soube fazer, e aí é que reside o seu prodígio. Por um lado, a atividade

crítica e epistolar que se complementam; trabalho paciente de corte e costura que consolidou uma rede de reciprocidade e um sistema de identificação – já que trocar cartas e ter seus poemas e romances lidos e comentados por Mário funcionava muitas vezes como um passaporte para a inclusão no universo modernista. Acredito que este ir e vir de mensagens entre a rua Lopes Chaves e o Brasil bem poderia ser compreendido por algum modelo derivado da antropologia de Mauss e Lévi-Strauss, naquilo que diz respeito à idéia de troca e de reciprocidade como fundamentos da cultura. A correspondência é um documento valiosíssimo para a história cultural do período, pois por meio dela uma riqueza enorme de detalhes e de novas facetas de velhos problemas estão sendo revelados. Por outro lado, vale por si mesma enquanto obra, e Mário parecia ter consciência disto. Mas independente do que ela relata, nesta região indecisa entre o público e o privado em que se inscreve, ou do que ela vale literariamente, importa e muito quem ela ata. A "epistolomania" de Mário de Andrade (ele falava em "gigantismo epistolar") foi um poderoso instrumento de política cultural, talvez independente da vontade dele mesmo[7]. Para um tipo de investigação desta natureza, vale examinar não apenas os grandes correspondentes de Mário, sobre os quais recai a maior curiosidade do público e dos especialistas, mas principalmente os pequenos, aqueles que foram sendo aferrolhados pela graça, pela franqueza, pela inteligência, pela simpatia do autor de *MACUNAÍMA*. E há que se lembrar também dos peixes pequenos que ficaram grandes enquanto trocavam cartas com Mário[8].



"Casa minha", na rua Lopes Chaves, Barra Funda, São Paulo, fotografada por Mário de Andrade, em 13 out. 1927. Arq. MA-IEB/USP.

Por outro, a atuação simultânea e consistente em múltiplos âmbitos da arte e do conhecimento: música, etnografia, folclore, gramática histórica, artes plásticas, literatura, história... O que fazia com que todos tivessem que se reportar a ele, que, sempre acessível e generoso, lançava-se nos mais diversos empreendimentos. Naqueles de ordem pessoal, agregando colaboradores e formando gente jovem; nos alheios, realizando às vezes tarefas aparentemente banais para alguém com seu renome. Neste plano, cabe notar que sua atividade visava não apenas produzir obras ou acontecimentos mas, fundamentalmente,

constituir instituições: o Sphan e aquelas que derivaram de sua gestão no Departamento de Cultura são exemplo disto. Em um de seus artigos, com o sugestivo título de "Noção de responsabilidade", dedicado a Sérgio Milliet, Mário toma para si algumas considerações do colega, visando explicar por que São Paulo apresentava uma relativa carência de grandes poetas, romancistas, enfim, de grandes produções individuais, e a resposta é bem esclarecedora:

> *Em São Paulo, nascem instituições, movimentos coletivos. O senso paulista da realização utilitária, do aproveitamento social da inteligência, empurra os seus intelectuais para o campo da aplicação, tanto quanto possível imediata, de seus ideais. Todos descem à arena das lutas políticas e educacionais.*
> *São professores, pesquisadores de sociologia e de história, diretores de repartições culturais e institutos científicos. Invadem todos os domínios da realização* [9].

Mário falava de Milliet, que falava de Mário, este paulista paradigmático, empenhado na criação de instituições sem as quais a cultura não deixa de ser mero passatempo das elites. Mário, neste sentido, pode ser visto como um dos mais importantes artífices dos campos artístico e intelectual em São Paulo e no Brasil.

Por fim, o terceiro plano que faz dele o personagem mais estratégico da cultura modernista no Brasil, foi aquele que derivou de sua aguda consciência da própria transitoriedade. Da constatação de que a sociedade em que vivia estava em rápida transformação, e que suas realizações só fariam sentido se fossem compreendidas e funcionassem no próprio momento de sua aparição, interagindo com outras e servindo como estímulo e sinal de alerta para aqueles que estavam a caminho. As idéias que Mário coloca na boca de Janjão, uma das vozes de *O BANQUETE* por meio da qual mais se expressa, explicitam de forma muito clara a sua atitude frente à arte. Para ele, os brasileiros deviam deixar de ter "como ideal a preocupação exclusiva de beleza, de prazer desnecessário. E principalmente essa intenção estúpida, pueril mesma, e desmoralizadora, de criar a obra-de-arte perfeitíssima e eterna" [10]. A crítica, por sua vez, no lugar de produzir julgamentos de valor absolutos, deveria estar atenta para "o valor transitório do momento que passa", para a "beleza condicionada e transitória" [11].

Mário tinha uma aguda percepção da arte no tempo e no espaço, e principalmente da arte como relação social. Para ele era claro que na incipiência cultural do Brasil de seu tempo era mais lógico apostar em instituições formadoras com forte preocupação técnica e estética, do que em obras que pretendessem equiparar-se aos grandes modelos clássicos ou modernos. Duradouros deviam ser as instituições e o debate crítico, não necessariamente as obras. E esta idéia faz par com outra que diz respeito à sua adesão às técnicas do inacabado, eminentemente antidogmáticas e "mais próprias para o intencionismo do combate [...] pois excitam o espectador e o põem de pé" [12].

Tanto o transitório quanto o inacabado solicitam a participação alheia e configuram a idéia do campo artístico como uma espécie de canteiro de obras, imagem que é bastante apropriada para o espírito inquieto e pouco



Grupo reunido em honra de William Berrien, em bar de São Paulo, maio de 1941: Rubens Borba de Moraes, Gilda Rocha, Berrien, Edgar Cavalheiro, Rubem Braga, Luís Saia, Mário de Andrade. Arq. MA-IEB/USP

dogmático que caracterizou Mário de Andrade, que sempre se mostrou um personagem em curso, sem medo de errar e sem medo de confessar mudanças de rumo[13]. Exemplo disto é a consideração que faz no posfácio de *A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA*:

Confesso que das horas que escreveram esta 'Escrava' em Abril e Maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas idéias se transformaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! [14]

E ele fazia isso não com displicência mas com seriedade, pois por detrás de cada idéia havia muito trabalho, e confessando as dúvidas que normalmente são escondidas obteve o respeito e a admiração intelectual de seus pares e das gerações que se preparavam na época de sua morte.

E a tudo isso se agrega *MACUNAÍMA*, primeiro livro que vem à memória de qualquer um quando o assunto é o Modernismo de 22.

Essencial e insubstituível. E isto porque, em 1945, muita coisa tinha mudado, e as instituições que ele e sua geração criaram não comportavam mais os polígrafos autodidatas dos quais ele foi o melhor exemplo. Mas o fato de ninguém poder ocupar o seu lugar não significa que não tenha havido uma disputa por seu legado.

Vendo retrospectivamente, é claro que as diferenças entre os neomodernistas de 1945 e o grupo *Clima*[15] são enormes; no entanto, para um observador da época talvez estes territórios não fossem muito bem demarcados. Tanto que Antonio Candido estava lá, no conselho consultivo e como

colaborador regular da *Revista Brasileira de Poesia* (1947-1949)[16], dirigida por Péricles Eugênio da Silva Ramos, Carlos Burlamaqui Kopke[17], Domingos Carvalho da Silva, este último, responsável pelo título de "geração de 45" para o grupo de poetas ao qual pertencia. E, no que diz respeito à figura decisiva que articulava as perspectivas dos antigos e dos novos, a referência era Sérgio Milliet, reivindicado tanto por neomodernistas quanto por *Clima*.

Por outro lado, em 1947, Afrânio Coutinho, depois de um período de cinco anos nos Estados Unidos, instala-se no Rio de Janeiro onde inicia sua pregação pela *nova crítica* em rodapés literários no *Diário de Notícias* e nas cátedras que ocupará no Colégio Pedro II e na Universidade do Brasil, futura Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em torno dele e de suas idéias será formado um grupo de estudiosos de literatura, todos eles envolvidos na elaboração de *A LITERATURA NO BRASIL* (publicada em quatro grandes volumes entre 1955 e 1959), obra coletiva dirigida por Coutinho, cujo objetivo era suprir a falta de uma história literária brasileira que revisasse com novos métodos, primordialmente estilísticos, o Barroco, a Arcádia e o Romantismo, e que desse conta também dos períodos mais recentes ainda pouco estudados. Neste empreendimento estarão juntos intérpretes de literatura radicados no Rio e em São Paulo como Eugênio Gomes e Barreto Filho, assistentes de Coutinho, Domingos Carvalho da Silva, Armando Carvalho, Segismundo Spina, José Aderaldo Castelo, Jamil Almansur Haddad, Antonio Candido, Carlos Burlamaqui Kopke, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Décio de Almeida Prado[18].

Dos velhos modernistas, os que com mais prestígio ainda atuavam na crítica rotineira eram Tristão de Athayde, Sérgio Buarque de Holanda e Sérgio Milliet. O termo neomodernismo é da lavra do primeiro, que em artigo para a revista *A Época* (depois republicado no suplemento dominical de *A Manhã*), em julho de 1947, anunciava a morte do Modernismo de 22 e saudava o nascimento do neomodernismo.

Milliet, por sua vez, já havia comentado o advento da nova corrente poética em artigo de dezembro de 46, depois republicado no *DIÁRIO CRÍTICO*. Para ele, o modernismo havia legado no plano da poesia uma série de truques fáceis, a piada, o trocadilho, a associação de idéias, "toda uma farmacopéia irritante. Entretanto, a reação de equilíbrio aí está, visível no despojamento consciente de alguns novos." Com isto, não apenas saudava a renovação poética dos neomodernistas como associava seu nome a eles ao fazer parte como conselheiro e colaborador da *Revista Brasileira de Poesia*.

Já Sérgio Buarque de Holanda tomou outro rumo. No lugar de saudar as novas correntes, utilizou seu rodapé no *Diário de Notícias* e depois no *Diário Carioca* (este último, sempre repetido na *Folha da Manhã*) para um combate rotineiro aos neomodernistas, vistos por ele como poetas do refluxo, cuja produção está fundada em disciplina forçada e hermetismo às vezes mal cultivado [19]. Sérgio Buarque recusa-se a admitir seja a crítica à indisciplina dos poetas de 22 como também a idéia de que o movimento de 45 pudesse colocar a poesia brasileira em um patamar superior.

Sérgio Milliet e os neomodernistas generalizavam a idéia de que as experiências

poéticas derivadas de 22 haviam-se esgotado de modo a transformar-se em caricatura daquilo que havia sido proposto no combate ao artificialismo parnasiano. E neste ponto estavam perfeitamente afinados com Antonio Candido, que dizia serem poucos os egressos de 22 que

[...] tiveram força para arrancar a sua obra ao experimentalismo hedonístico, e se perderam na piada, na virtuosidade e na ação política reacionária, isto é, o tipo de política tendente a preservar as gracinhas literárias e o exibicionismo intelectual [...] [20]

No que diz respeito à crítica que era praticada rotineiramente, também a despeito das enormes diferenças, pode-se notar uma convergência entre Afrânio Coutinho e Antonio Candido. O primeiro, advogando profissionalismo e cientificidade na crítica, avaliava de forma lapidar os hábitos intelectuais preponderantes nos rodapés literários brasileiros:

Haverá porventura hábito mais grotesco do que este, tão comum entre nossos críticos, de inaugurarem os seus rodapés com uma introdução em que, pretendendo dar a sua posição, não vão além de uma série de considerações mais ou menos ocas e de algumas barretadas à platéia.

E mais adiante arrematava:

[o crítico] Não poderá fugir da reportagem, da embromação, ou do lero lero para encher papel, em torno ou a propósito do livro muitas vezes nada tendo a ver com ele. É geralmente o espetáculo que oferecem os críticos de rodapé. Mas o rodapé entre nós ainda é culpado de outros pecados. Raros serão os que resistam à tentação do pedantismo, do dogmatismo, da compenetração, raros os que não se deixam dominar pela noção de auto-suficiência e de exagerada consciência de si próprios que provém do prestígio do rodapé [21].

Antonio Candido, por sua vez, não era menos corrosivo:

A crítica literária está hoje no Brasil para a literatura mais ou menos como o magistério secundário para as diferentes profissões. Assim como até há pouco os médicos, advogados, engenheiros e leigos que não sabiam o que fazer se dedicavam ao ensino nos ginásios, na literatura atual quem não reconhece em si mesmo nenhuma vocação específica se põe a fazer crítica de livros. E mesmo quem não tem vocação determinada não deixa de vir dar o seu palpite. [...] Raros são os bons críticos, raríssimos são os de primeira ordem [22].

Este tipo de avaliação era comum em meados dos anos 40 e mesmo depois, e fazia eco às considerações de Mário de Andrade em "A elegia de abril" que, enquanto louvava o fato dos novos terem desistido do "brilho e da adivinhação" que foram típicos de sua geração, reconhecia que o "liberalismo artístico" conquistado em 22 degenerou em complacência e serviu de cobertura da "vadiagem e do apriorismo dos instintos" [23].

Mário, portanto, em abril de 1941, parece ter dado o mote para a avalanche de críticas que os modernistas de 22 teriam de suportar das novas gerações, pretensamente mais rigorosas, mais profissionais, pois formadas com novos métodos. Não se pode dizer que

em 1941 este tipo de crítica fosse novo, tanto para Mário quanto para outros.
O próprio Mário, já em 1931, dizia que

> *[...] a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas para fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento* [24].

Idéia que Luís Martins, em 1939, repetia ao dizer: "Como nos tempos do Parnasianismo todos escreviam sonetos, no tempo do Modernismo passaram todos a escrever tolices em versos livres" [25]. Também Sérgio Buarque de Holanda, em 1940, demonstrava algum ceticismo ao avaliar o resultado da reação modernista ao formalismo academizante anterior a ele. Se a reação foi oportuna e abriu vastas possibilidades, no entanto,

> *[...] surgiu o que costuma surgir facilmente no Brasil em casos semelhantes. O lirismo que na tradição portuguesa e brasileira jamais pediu disciplina e nem rigor, mas quando muito aparato formal, polimento e alguma compostura, ganhou bem pouco com a mudança. E a ação do modernismo, sob esse aspecto, teria sido mais de lamentar do que de aprovar, não fosse a meia dúzia de exceções que lhe asseguram o prestígio* [26].

Mas esta ressalva é feita em um balanço francamente positivo do movimento, e há de se convir que se, em 20 anos de poesia modernista brasileira, tínhamos meia dúzia de boas exceções, o movimento já era plenamente justificado.

O que me parece claro, é que a consciência crítica de Mário de Andrade era tamanha que teve a virtude de fornecer argumentos e disposição tanto para a renovação poética do Modernismo quanto para a sua autocrítica da qual derivaram as perspectivas das novas gerações. O que faz dele um personagem duplamente estratégico, primeiro naquele contexto inicial entre 1917 (exposição de Anita Malfatti, início da amizade com Oswald de Andrade...) e 1922, e depois entre 41 e 45, época da emergência do *grupo Clima*, dos *neomodernistas*, e dos adeptos da *nova crítica*.

Em um certo sentido "Elegia de abril" é quase um oxímoro, pois na origem elegia é poema fúnebre e abril, mês venusiano, é associado na tradição clássica à fertilidade e ao florescimento. O artigo de Mário fala muito de declínio e frustração, ao mesmo tempo que anuncia tempos novos. Identifica inclusive uma leva de personagens romanescos que proliferaram nos anos 30 cuja característica mais evidente é a condição de fracassados.
A ponto de se perguntar se esta literatura dissolvente não "será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo?" [27]

E este sentimento de decadência estaria em perfeita consonância com a idéia que Mário fazia do grupo de intelectuais e artistas do qual fez parte: "Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada, e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o 'sorriso' final" [28].

Sorriso final de uma, seriedade e circunspecção da outra.

Na apresentação da *Revista Brasileira de Poesia*, Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao retomar aquelas palavras de Sérgio Milliet sobre a "farmacopéia irritante" da poética de sua geração, diz que elas assinalam a morte do Modernismo "no que este possuiu de tumultuário e desordenado", e que isto não poderia permanecer assim depois da cruzada de Mário de Andrade por um novo equilíbrio que redundou em uma "poesia descarnada, sóbria e digna, que constitui, sob muitos aspectos, um protótipo do neomodernismo". Este movimento teria levado

[...] à necessidade de se procurar uma essência poética que, se não existe isoladamente, pode encontrar-se na elevação do vulgar por meio do sentimento e da expressão. Daí a razão de ser, simultaneamente, dos caracteres de universalidade e de trabalho que se espelham nas obras dos poetas da nova corrente: o sentimento e o espírito universalizam as coisas, a necessidade de banir o caótico e o prosaico fá-los tentar construir com solidez, sem repetir, contudo, os ultrapassados modelos parnasianos [...]. O Neo-modernismo, nessas condições, não é nem pode ser uma negação do Modernismo [...] [29]

No mesmo número da revista, Carlos Burlamaqui Kopke publica o artigo "Valorização do estético em Mário de Andrade", que é um elogio do pensamento crítico de Mário principalmente em *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*. Kopke acolhe basicamente o Mário que "preconizava a vitória da arte contra o temperamento", e que condenava os *preciosismos*, entendidos como "*excessos* líricos vitais" que brotam "na *facilidade* das antíteses, dos trocadilhos, dos 'jogos de espírito'" [30]. E o novo crítico toma como exemplo no velho a leitura que faz da poesia de Murilo Mendes em *O EMPALHADOR*, em que condena a "inflação do artista e esse esquecimento da obra de arte que vem sendo o maior engano estético desde o Romantismo até os nossos dias" [31] . Ao condenar os arroubos pessoais do poeta, Mário reafirmaria a equação pela qual sempre se bateu, no sentido de que o "sentimento estético" jamais faria sentido sem o "sentimento técnico".

Mas o que Kopke deixa de aludir na crítica a Murilo Mendes, é que sobre o mesmo poeta em quem Mário aponta tantos problemas, "versos inúteis", "reuniões fáceis de palavras", "banalidades ineficazes", "terminologias transitórias" – Mário se exaspera pelo fato de Murilo unir por três vezes igreja e bordel e por dizer que "o poeta é fã de sua musa" – se diga também que "poucas vezes a nossa poesia atingiu tais acentos de paixão e angústia", quando fala do amor por uma mulher ("Oh, como sabe amar essa gente mineira!", exclama Mário, como que ciumento deste amor). E termina a dizer:

[...] era natural que tantos desequilíbrios assim juntados pusessem a arte em fuga e a poesia em pânico. Mas juntados que foram por um espírito absolutamente invulgar, criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor [32].

Atento aos desequilíbrios técnicos, Mário era no entanto também atento para os espíritos invulgares – o que significa que em certos casos o "temperamento" é capaz de obter vitórias sobre a "arte" –, e não foi jamais nem fetichista da técnica nem de essências

poéticas, assim como sempre duvidou da obra-prima isenta das rugas e das imperfeições do tempo.

Uma coisa que Antônio Cândido percebeu precocemente na leitura de Mário, e que é essencial, diz respeito ao caráter social e histórico de sua visão acerca da técnica:

Se [para Mário] o impulso criador da inspiração é às vezes a força que mais tende a segregar o artista da comunidade dos seus semelhantes [...] a técnica e os processos artesanais são a força que tende a ligá-lo ao conjunto de seus companheiros, aos seus problemas corporativos, às suas soluções materiais. [...] Ligado ao mundo pela sua qualidade de artesão, o artista cria no sentido do humano, e não mais do individual. Transcende essa condição básica que é o individualismo: e o artesanato, a técnica, se apresentam como força de integração grupal [33].

Mário, como bem observou Cândido, não estava em busca do virtuosismo. Mas de uma consciência profissional que passa pelo reconhecimento da importância da técnica como elemento necessário para o nivelamento artesanal e a continuidade do fazeres artísticos: "Toda atitude profissional se determina por essa noção de continuidade artesanal, e, necessariamente, pela consciência moralizadora do artesanato" [34]. Mas isto levaria ao fracasso se visasse apenas a "criação hedonística da beleza" e ao esquecimento de que a arte é antes de mais nada "expressão interessada da sociedade" [35].

O que me parece claro, é que os neomodernistas tendiam a isolar o problema do artesanato no conjunto das preocupações de Mário de Andrade, promovendo uma espécie de reificação da técnica. E é este mesmo viés que se encontra na incorporação, promovida por Afrânio Coutinho, do mesmo Mário, como uma espécie de precursor da *nova crítica* no Brasil.

Considerada por seu maior puhlicista como a "[...] verdadeira crítica literária, aquela para a qual a literatura é antes de tudo uma estrutura estética, constituída de elementos intrínsecos que lhe são peculiares", a nova crítica teria no Brasil ilustres precursores: Machado de Assis, Henrique Abílio (1893-1932) e Mário de Andrade[36] .

Toda a sua obra de pensamento literário, e de crítica militante obedeceu a uma conceituação de cunho estético. Desde A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA até a crítica no Diário de Notícias, há sempre um pensador literário lúcido, arguto, para o qual os aspectos intrínsecos e técnicos da literatura eram os principais. [...] Ninguém melhor do que ele compreendeu o papel dessa consciência artesanal, técnica, profissional no homem de letras. E esse critério foi a base de seus julgamentos sobre livros [37].

Isto que Coutinho dizia em 1976 já era afirmado em 1954 em seu rodapé "Correntes cruzadas" do *Diário de Notícias*, quando já preocupado em respaldar suas proposições dentro da tradição brasileira estabelecia a linhagem da "crítica intrínseca", da "crítica pura", e dizia ser necessário filiar a ela Mário de Andrade, "cujas preocupações máximas eram com os elementos intrínsecos e estéticos da obra literária"[38] .

Estranha idéia esta de pensar nos escritos de Mário para o *Diário de Notícias* como "crítica pura", principalmente se atentarmos para o

fato de que ele dizia fazer "crítica apológética": "Felizmente que já não sou mais crítico profissional de literatura, basta! Hoje eu sobrenado na calmaria virtuosa da crítica apologética, que tanto enquizila a crítica profissional. Me passei para a equipe dos críticos mais ou menos amadores [...]", dizia Mário em um de seus rodapés[39] . O que não deixou de ser motivo de incompreensão e controvérsia, já que foi acusado de "louvaminheiro leviano" e de não ter método. E sobre isto explicitou:

Crítica apologética significa, como esta crítica prova, que eu escolho para estudar apenas o que eu admiro e amo. 'Posso' fazer isso porque não sou profissional de crítica mais, embora me atribua sempre responsabilidade. E escolhendo para estudar e louvar apenas o que admiro, posso dar sim expressões apaixonadas, mas sempre generosas de amor, mas me isento de dar manifestações espetaculares de incompreensão. Afinal de contas, depois de cinqüenta anos de lutas e imodéstia brutal, é justo que eu escolha lutas que ainda deva ter. E que aceito de coração [40].

Crítica mais do que impura, mas muito eficaz, essa que Mário praticou no *Diário de Notícias*. E muito distante da nova crítica pois, se atentava sempre para os prohlemas intrínsecos das obras examinadas, articulava a isto elementos biográficos, psicanalíticos, sociológicos... todas aquelas exterioridades que o *new criticism* insistiu em excomungar em nome do método e da cientificidade.

Conhecedor mais minucioso da crítica (e da personalidade) de Mário de Andrade, Sérgio Milliet sugere que os rodapés publicados em *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*, por seu caráter apaixonado, são de fato "[...] mais um documentário precioso acerca da psicologia de Mário de Andrade que um comentário crítico às obras analisadas, simples pretexto sem dúvida para alguma confissão e muitas expansões"[41]. Considerando-as inferiores seja às crônicas de *OS FILHOS DE CANDINHA* ou às conferências, "já muito mais pensadas", as críticas padeceriam de uma "bondade desmilingüida através da qual empobrecia sua gostosa originalidade com uns 'notabilíssimos' fora de propósito ou alguma frase feita, nada pensada mas aconcbegante para o criticado"[42].

Entre aqueles que parecem ver na crítica de Mário de Andrade apenas o rigor e a objetividade e este que nela encontra quase que somente o homem e sua subjetividade transbordante, talvez seja o caso de apontar a visada de Sérgio Buarque de Holanda, para quem, em Mário, "o crítico esteve sempre à altura do poeta"[43].

Contra a idéia romântica, que para ele permanecia entranhada até na poética surrealista, valorizadora da espontaneidade e da inspiração e contrária às indagações racionais da crítica, Sérgio Buarque não pressupõe haver entre a poesia e a crítica qualquer antinomia. Para ele, a crítica é um momento da própria elaboração poética, o que corresponde ao seu primeiro passo

[...] e os seguintes estão nos reflexos que o produto de semelhante reelaboração vai encontrar no público. Nessa reação do público há uma parte apreciável de recriação. Cada indivíduo, cada época recria as obras de arte segundo sistemas de gosto que lhe são próprios

e familiares. [...] A grande função da crítica, sua legitimação até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar para esse esforço de recriação. Ela dilata no tempo e no espaço um pouco do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer-se que a crítica pode ser verdadeiramente criadora [44].

Com estas palavras, de enorme lucidez para a época em que foram escritas, Sérgio Buarque, invocando Coleridge e Baudelaire, mostra o quanto é produtiva a idéia dos poetas ocuparem-se da crítica profissional como foi o caso de Mário, que fez parte da interessante linhagem de poetas que escreveram "arte poética".

E esse é um dos elementos que torna Mário de Andrade tão importante para as novas gerações, constituídas principalmente por críticos. Uma "superprodução crítica", como dizia Lourival Gomes Machado no depoimento para *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*: "A crítica como princípio, como meio e como fim – essa atitude que parece não ter sido uma plataforma, vem sendo um sistema" [45]. Ou então Antonio Candido, no mesmo livro:

[...] por todo o canto, transbordando, os críticos, os ensaístas, os pesquisadores. [...] Quase todos têm em preparo um trabalho de história, ou de sociologia, ou de estética, ou de filosofia, como os seus maiores tinham romances. E todos começam pelo artigo de crítica, como seus maiores começavam pela poesia [46].

E Sérgio Milliet, o único precursor admitido neste depoimento por Antônio Cândido, tinha uma explicação para o fato disso estar a ocorrer em São Paulo e no Rio de Janeiro:

As preocupações [...] da juventude de Recife ou de Belo Horizonte, de Porto Alegre ou de Salvador, seriam de ordem criadora. É a ficção que lhes importa e a crítica não vai além da apologética. Nas grandes metrópoles as Universidades em dez anos moldaram uma mocidade diferente; nos centros menores, onde de Universidade existem apenas o nome e a nebulosa, os entusiasmos e os autodidatismos imperam [1943] [47].

Aqui talvez se encontre uma das distinções entre os neomodernistas e o grupo de *Clima*. Enquanto Antônio Cândido pressupunha que nos representantes de sua geração a crítica predominaria como atividade – "Não creio que haja em nossa geração destinos mistos" [48], – os neomodernistas foram primeiramente poetas, e os que se distinguiram também pela crítica foram principalmente Péricles Eugênio da Silva Ramos e Domingos Carvalho da Silva. Nesse sentido talvez estivessem mais próximos de Mário de Andrade, daí o elogio constante ao *O EMPALHADOR*, que se deve em parte ao fato de terem como ele "destinos mistos" [49].

Se, por um lado, Sérgio Buarque de Holanda foi extremamente duro com os neomodernistas, por outro, pode-se dizer que aquela boa característica que via em Mário, devida à articulação da poesia e da crítica, teve continuidade com os neomodernistas, com Mário Faustino, com Haroldo de Campos. E, em um certo sentido, pode-se dizer que com isso o autor de *RAÍZES DO BRASIL* ainda considerava prodntivos os "destinos mistos"

que caracterizaram os modernistas de 22.

Mas, no que diz respeito à reivindicação de Mário de Andrade pelos neomodernistas, Sérgio Buarque coloca-se meridianamente contra o uso que os novos poetas tentaram fazer de sua pregação dos últimos anos, no sentido de "reabilitar o esforço artístico e mesmo artesanal contra a valorização romântica do artista simplesmente irresponsável"[50]. Pregação considerada pelos novos como sinal de lúcido retrocesso, como se Mário estivesse a negar o próprio caráter libertário de suas idéias e atuação no início da campanha modernista. Para Sérgio Buarque há que se distinguir liberdade – a justa conquista da campanha – de facilidade, aquela que deriva da *vadiagem ou do apriorismo dos instintos*. O que o leva a postular que não há dicotomia entre a pregação de Mário n'*O EMPALHADOR* e a própria poética modernista.

Para justificar seu argumento, Sérgio Buarque examina aspectos da poética de Manuel Bandeira e de como ela foi comentada por Mário. A mesma consciência artística e profissional advogada por Mário e transformada em apanágio dos neomodernistas era vista por ele como uma característica de Bandeira:

Não foi o desprezo, foi justamente o desvelo pela forma, pela sua *forma pessoal, que levou este poeta àquele 'ritmo todo de ângulos, incisivo, em versos espetados, entradas bruscas, sentimento em lascas, gestos quebrados, nenhuma ondulação', nenhuma 'cadência oratória', nenhum 'enfeite gostoso* [51].

Bandeira seria tanto para Mário quanto para Sérgio exemplo de "aturada meditação sobre os problemas formais", conservando, no entanto, toda a liberdade conquistada na maré montante modernista.

Além disso, Sérgio Buarque é bastante cáustico ao tratar muitos dos preceitos dos neomodernistas como "reações estereotipadas" (*stock responses*), como, por exemplo, a idéia sempre repetida de que a poesia deva possuir ritmo agradável para os ouvidos, como insiste Domingos Carvalho da Silva[52] ; o que não passaria de um novo convencionalismo incapaz de esconder os caprichos subjetivos do intérprete[53]. De fato, o que Sérgio Buarque conclui de sua interpretação dos neomodernistas é que aquilo que os distingue não é a "maior ênfase dada à consciência artística e mesmo ao lado artesanal, mas à prioridade que parece atribuir à forma artística sobre a forma significante", o que corresponderia a uma espécie de ofensiva de "retóricos"[54].

A querela de Sérgio Buarque com os neomodernistas é longa e cheia de detalhes de argúcia e erudição, mas contém também boas porretadas, como quando reprova o zelo com que os novos organizam-se

[...] meticulosamente para a glória. Que outro sentido pode ter por exemplo a impaciência com que já falam numa suposta 'geração de 45'? Pois existirá fenômeno mais estranho do que este de uma geração ainda em gatinhas que, para evitar dúvidas futuras, já insiste em exibir a própria certidão de nascimento? [55]

Acredito que, além das divergências poéticas, o que incomodava Sérgio Buarque era o conservadorismo que se anunciava com o gosto mais clássico das novas gerações. E, para

ele, era sintomático que Eliot chegasse com elas ao Brasil, não como "fenômeno pessoal extraordinário" mas como "respeitável instituição" cheia de tradicionalismo:

O tradicionalismo político, religioso – high church – *e em certos pontos até literário de um Eliot e de um Pound, tradicionalismo que o coronel Lawrence, em uma das suas cartas, compara finamente ao afã do 'homem novo' em busca de antepassados ilustres (Eliot e Pound são americanos do* Middle West*), concordam bem com esse gosto* [56].

Mas se, para Sérgio, o gosto clássico representado por esses poetas resultava de

[...] um equilíbrio de contrários, uma harmonia entre o espiritual e o material, entre o grandioso e o grotesco, entre a paixão e a ironia, entre o poético e o prosaico. Nos nossos autores novos, semelhante equilíbrio é inexistente e, em realidade, desnecessário, uma vez que eles buscam, com raras exceções, expurgar de suas criações o grotesco, o irônico e o prosaico [57].

E a ironia final ficava por conta de apontar os preciosismos verbais de Domingos Carvalho da Silva que reprovava um poeta por escrever *fruta* no lugar de *fruto* e *cachorro* no lugar de *cão*, por serem, segundo suas caprichosas operações do gosto, menos poéticas.

Por ser o mais jovem dos modernistas de 22, Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) pôde viver todos os desdobramentos do movimento de que fez parte, e foi o único que se adaptou a todos os registros que caracterizaram a vida intelectual até a sua morte. Desde 1920 praticou a crítica literária, começando pelo *Correio Paulistano* e pela *Revista do Brasil*; nos anos 30 publica o seu primeiro livro, *RAÍZES DO BRASIL*, que fez parte daqueles estudos fundamentais que renovaram o pensamento social brasileiro no período, junto com Gilberto Freyre e Caio Prado. *RAÍZES* ainda é livro ensaístico, do gênero que foi classificado como "retratos do Brasil". Dos anos 40 em diante firmou-se como o grande historiador brasileiro do século 20, mas permaneceu praticando a crítica e os estudos literários até 1959, quando se concentra definitivamente nos estudos históricos na Universidade de São Paulo. Foi, portanto, um intelectual de antes e depois do surgimento da Universidade. Entre todos, será talvez o único a ser estudado não apenas por sua importância na história cultural do século, mas por sua ohra já admitida como *clássica*.Como crítico literário, foi figura fundamental para as gerações de 1922, de 1930 e de 1945, e até para as vanguardas poéticas -- depois autodenominadas concretistas – que surgiram nos anos 50, muito bem acolhidas por ele. Por ser quase dez anos mais jovem que Mário de Andrade (e ter vivido mais), pôde fazer a passagem de um momento para o outro, de um estilo intelectual para o outro; mas também porque assumiu desde 1926 uma postura mais individual, menos engajada, e talvez menos desgastante. E apesar de menos importante no curto prazo, no calor da hora, soube se preparar para funcionar como uma espécie de consciência crítica altamente qualificada, inclusive para disputar com os novos intérpretes pelo legado do pensamento crítico de Mário de Andrade.

E é interessante notar que foi a instituição criada por ele (sempre estes paulistas criando instituições), em 1962, o Instituto de Estudos Brasileiros (hoje depositário de um grande tesouro), que, quando dirigida por José Aderaldo Castelo, acolheu as coleções, os arquivos e a biblioteca do autor de *MACUNAÍMA*.

Seu combate sistemático ao neomodernismo e à nova crítica, operado com os instrumentos típicos de um verdadeiro *scholar*, não pode ser visto como a reação de um antigo, pois naquele contexto Sérgio Buarque era certamente mais moderno que os novos, apesar de mais velho. Seus escritos, agora republicados em *O ESPÍRITO E A LETRA*, mostram que a superação do Modernismo pretendida pelos novos não passava de seu refluxo, e que o legado de Mário não era apenas a consciência artesanal e a crítica intrínseca, apta para fazer poetas mais hábeis em seus versos:

A superação verdadeiramente eficaz do Modernismo não pode nascer de uma inversão meticulosa da sua imagem real ou convencional, pois que isso seria ainda um modo de depender dele. Não há de ser uma antítese de suas virtudes e de seus defeitos, mas antes uma síntese onde se incorporem suas conquistas positivas ou ainda atuais. Numa definição mais concreta, se possível, eu diria que será brasileira, embora despreocupada do Brasil, e será disciplinada, posto que generosamente livre [58].

Para Sérgio Buarque era incompleto tomar Mário apenas pelo viés da disciplina esquecendo-se do elemento de liberdade tão intrínseco à sua figura.

Quanto à "despreocupação do Brasil", aqui talvez se encontra a diferença entre Sérgio e Mário. O primeiro, em 1926, depois de ter-se envolvido profundamente nas querelas dos primeiros tempos do modernismo, escreveu um artigo, "O lado oposto e outros lados", contrário a "todas as diplomacias nocivas", visando "mandar pro diabo qualquer forma de hipocrisia", que teve o importante papel de romper definitivamente com a frente ampla modernista. Contra o academicismo modernizante da tríade Graça Aranha-Ronald de Carvalho-Renato de Almeida, contra aqueles que seguiram o mesmo caminho da *Action Française*, especialmente Tristão de Athayde. O que me chama a atenção neste texto e que se relaciona com a idéia da "despreocupação do Brasil" é um comentário sobre a "arte de expressão nacional" almejada por todos naquele contexto:

Penso naturalmente que podemos ter em pouco tempo, que teremos com certeza, uma arte de expressão nacional. Ela não surgirá, é mais que evidente, de nossa vontade, nascerá muito mais provavelmente de nossa indiferença [59].

Indiferença, despreocupação, a impressão que fica é que Sérgio Buarque descria das perspectivas por demais voluntaristas, o que nunca significou abdicar do trabalho, da crítica, da pesquisa, e das tomadas de posição estética e política, mas que pressupunha a cultura a fazer-se, a descobrir o Brasil e tornar-se brasileira sem fórmulas pré-concebidas. É sintomático que, depois deste artigo, Sérgio Buarque tenha se recolhido, primeiro no Espírito Santo, depois em Berlim, preparando-se para outra fase de sua

carreira, mais concentrada na idéia de uma obra pessoal.

Se Mário não tinha idéia pré-concebida de Brasil, estava todo o tempo com vistas nele, além disto, tinha e muito a idéia da entrega pessoal aos projetos coletivos em que se envolveu. Nesse sentido, a própria caracterização de si e de sua geração como aristocrática deve ser colocada em questão. Mário acerta, em "O movimento modernista", quando mostra que aquilo tudo só foi possível graças à mentalidade e ao apoio da velha aristocracia paulista senhora de terra e cultura. Tudo aquilo que o Modernismo teve de gratuito, de mundano, de sofisticado, de hedonístico deve-se em parte à generosidade agônica de Prados, Penteados, Amarais. Mas, por outro lado, e nesse ponto é Mário quem faz a diferença, o Modernismo não pode ser entendido sem as instituições e a mentalidade republicana que cria[60].

Mário de Andrade participou da festa aristocrática nos salões paulistas mas foi um homem da revolução de 30, naquilo que ela significou em termos de resgate das promessas republicanas não cumpridas depois de 1889. Logo depois da vitória já estava envolvido na reforma da Escola Nacional de Música, e tudo que fez diretamente em São Paulo no Departamento de Cultura e indiretamente no ministério Capanema sob o Estado Novo deve ser entendido no âmbito de sua mentalidade republicana altamente construtiva, que pressupunha a formação de um verdadeiro sistema artístico nacional, educativo e produtivo, sem o qual a cultura não perderia jamais sua dimensão hedonística e não cessaria de ser apanágio das velhas e novas aristocracias.

Mário não foi o "abstencionista" que diz ter sido em "A elegia de abril". Num certo sentido, foi mais político que seu irmão Carlos, este sim sempre lembrado pela militância política explícita. A despeito de todas as suas fragilidades e hesitações, entre 1930 e 1945 foi um dos homens-chave da República seja ela vista pelo prisma de São Paulo ou pelo prisma da capital federal. As páginas finais da conferência de 1942 são bastante ambíguas, pois ao mesmo tempo que insiste em dar uma imagem de si e de seus companheiros como "vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos"[61], repisando a tecla do abstencionismo e do hedonismo, confessa mais adiante ter abandonado,

> *[...] traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina*[62].

Esta busca do valor prático de vida é que fez de Mário de Andrade um homem político, não apenas o ficcionista ou o homem-de-estudo. A ponto de se dilacerar em tal empreitada, demonstrando uma verdadeira "vocação sacrificial"[63].

É interessante observar em "A elegia de abril" e em "O movimento modernista" que Mário toma para si os defeitos de sua geração, mesmo aqueles que não são propriamente seus. Para que abril pudesse acontecer com todas as suas promessas era necessário o sacrifício e a afirmação da transitoriedade.

Por outro lado, parecia haver nele mesmo a consciência altiva de ter propiciado o advento dos novos com suas ações, com seu espírito inquieto. E é isto que o permitia dizer sobre a inteligência nova de seu país: "confessarei desde logo que não a sinto muito superior à de minha geração"[64]. É isto que me faz pensar que a identificação com o "subalterno Cherubini" tem uma dupla face. Se, por um lado, indica previamente um destino de esquecimento, por outro, quer fazer lembrar que sem "o preparo das coletividades em mais alto nivelamento"[65], com que sempre se preocupou, e que é quase sempre obra de subalternos Cherubinis, o próximo abril poderia ser pífio.

Ao reivindicar virtudes e defeitos do Modernismo, ao traçar sua história e elaborar minuciosa autocrítica, ao interagir produtivamente com as novas gerações, e, de quebra, ao guardar por meio século o tesouro de sua correspondência passiva, Mário de Andrade preparou-se para desmentir o destino póstumo dos subalternos Cherubinis, preparou-se para ser lembrado. O que talvez não fosse tão necessário dada a suficiência de sua obra poética e ficcional.

Chama a atenção o que escreveu em uma carta a Alphonsus de Guimarães Filho, em 1943, ano que parece ter sido um dos mais difíceis entre seus últimos:

Às vezes me surpreende ver que a parte inteligência lógica do meu ser continua agindo e produzindo (por obrigação). Não chego bem mais a perceber como é que ela trabalha, assim solta, desprovida de impulsos mais interiores, de bases mais profundas, de exigências mais completas. Tenho a impressão do fogo-fátuo bailarino solto no ar. Quanto ao corpo, a imagem exata não é a do autômato, é pior. Outro dia cheguei a viver um pouco mais completamente com um nojo que tive: estava no banho e de-repente me pareceu que estava lavando o corpo de outro homem[66].

Por mais que esta confissão seja carregada de angústia, a impressão que se tem é que este homem que já se destacava do corpo mortal e falível estava quase pronto para ser bailarino solto no ar – em texto tão sombrio esta expressão parece trazer oculto um enorme sorriso – projetando seu ser por muito mais tempo que seu próprio tempo.

Notas

1 ANDRADE, Mário de. "A elegia de abril" (1941). In. *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo: Martins, 1967, p. 186. Luigi Cherubini (1760-1842), compositor italiano radicado em Paris. Diretor do Conservatório, produziu obra variada (óperas, música religiosa, música de câmara, sonatas, hinos... Autor também de um *COURS DE CONTREPOINT ET DE LA FUGUE* [1835]). É considerado figura decisiva no desenvolvimento da ópera francesa, que soube preservar a grandeza e o heroísmo clássicos na época revolucionária em que viveu. Foi muito estimado por Haydn e Beethoven, mas a grande reputação que teve em toda Europa não garantiu a ele o mesmo reconhecimento destes seus dois admiradores. Mário de Andrade, em *PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA* (São Paulo: Martins, 1944), refere-se brevemente a Cherubini, situando-o na tradição de Gluck, e como protagonista da grande ópera histórica, cuja "orientação espetaculosa e sentimental é já sintomaticamente romântica" (p. 138).

2 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista" (1942). In. *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. Ed. cit., p. 254. Esse trecho é também transcrito em CAVALHEIRO, Edgard. *TESTAMENTO DE UMA GERAÇÃO*. Porto Alegre, Globo, 1944, p. 278.

3 Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. *O TUPI E O ALAÚDE: Uma interpretação de* Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

4 LINS, Álvaro. *JORNAL DE CRÍTICA* (5ª. Série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 79.

5 Por mais que na correspondência e no relato daqueles que conviveram com ele os últimos anos apareçam marcados por dores, doenças, alcoolismo, tristeza e repúdio de si, nem por isso deixaram de ser produtivos. Espanta, aliás, o fato de ter feito tanta coisa neste estado deplorável. Sobre seu estado de espírito, cf. as cartas a Oneyda Alvarenga (1939), Murilo Miranda (1941) e Alphonsus de Guimaraens Filho (1943) publicadas em *IMAGENS DE MÁRIO*. Edição e Introd. LOPEZ, Telê Porto Ancona. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984, p. 72; e o livro de CASTRO, Moacir Werneck de. *MÁRIO DE ANDRADE: EXÍLIO NO RIO*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

6 Em carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, das últimas que escreveu, Mário comenta sua participação no Congresso com as seguintes palavras: "Na verdade, Rodrigo, você não pode imaginar como vivi com uma prodigiosa intensidade, com uma monstruosa seriedade, o Congresso dos Escritores. É certo que jamais me senti mais dentro da minha gente! Teve um instante [...] em que explodiu dentro de minha consciência a noção de que aquele Congresso era um coroamento da 'minha' carreira, da minha vida [...]". Cf. *MÁRIO DE ANDRADE: CARTAS DE TRABALHO – Correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade* (Introd. e notas de Lélia Coelho Frota). Brasília: Sphan, 1981, p. 186-7.

7 O caprichado trabalho de Marco Antônio de Moraes na edição da *CORRESPONDÊNCIA: MÁRIO DE ANDRADE & MANUEL BANDEIRA*. (São Paulo: Edusp/IEB, 2001) expõe a ponta de um *iceberg* que será material de estudo para mais de uma geração.

8 Antonio Candido, quem primeiro chamou a atenção para isto, diz que é provável que Mário "nunca tenha deixado sem resposta um simples bilhete, e Deus sabe quantos os recebia". E fala também do "[...] papel que teve na formação de uma certa consciência 'funcional' da inteligência brasileira. Em Minas, no Nordeste, no Rio, grupos de jovens intelectuais se orientavam em boa parte pelas suas cartas [...]". ANTONIO CANDIDO. "Lembrança de Mário de Andrade" (1946) in *BRIGADA LIGEIRA E OUTROS ESCRITOS*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 209-10.

9 ANDRADE, Mário de. "Noção de responsabilidade". *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*. São Paulo: Martins/ INL, 1972, p. 24.

10 Idem. *O BANQUETE*. Ed. Introd. e notas de Jorge Coli e Luiz Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 128.

11 Idem, p. 129.

12 Idem, p. 62.

13 O aspecto da transitoriedade pode ser visto também na relação que Mário estabelecia com seus próprios textos, que modificava depois da publicação inicial. Foi Claudéte Kronbauer quem observou isto muito bem: "[Mário de Andrade] toma seus textos publicados em periódicos, textos impressos, para, de olhos postos em futura edição, corrigir a lápis ou a tinta infidelidades da composição, da revisão ou aperfeiçoá-los. Assim, ao trabalhar com os textos sem destacá-los da encadernação, constrói aqui o que denominava 'exemplar de trabalho', ou seja: o volume com o texto impresso, por força de suas emendas, converte-se em manuscrito". Cf. KRONBAUER, Claudéte. "Mário de Andrade: um texto de juventude" in ANDRADE, Mário de. *ARTE RELIGIOSA NO BRASIL: Crônicas publicadas na* Revista do Brasil *em 1920*. São Paulo: Experimento, 1993.

14 ANDRADE, Mário de. *OBRA IMATURA*. São Paulo: Martins, 1960, p. 297. O fato de Mário ter escolhido o nome de *Obra imatura* para o livro das *OBRAS COMPLETAS*, no qual *A ESCRAVA* foi republicado, não deve levar à conclusão precipitada de que na "obra madura" ele não mudasse de opinião ou manifestasse idéias por vezes contraditórias.

15 Tomo emprestada esta expressão do excelente livro de PONTES, Heloisa. *DESTINOS MISTOS: OS CRÍTICOS DO GRUPO CLIMA EM SÃO PAULO 1940-1968*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1998. Livro que trata com muito detalhe a relação da nova geração com os velhos modernistas. A figura de Mário de Andrade e o seu legado são bastante bem explorados nos dois primeiros capítulos e, nesse sentido, esse artigo é dele tributário, pretendendo apenas articular outros protagonistas, ligados ao *neomodernismo* e à *nova crítica*, à cena intelectual e artística dos anos 40.

16 É interessante notar que os temas escolhidos por Antonio Candido para seus escritos na *Revista Brasileira de Poesia* digam respeito a dois poetas absolutamente fundamentais na pauta de trabalho tanto dos neomodernistas quanto das novas correntes poéticas que surgiriam nos anos 50, os concretistas em São Paulo e Mário Faustino no Rio de Janeiro. Os artigos de Candido versam sobre Eliot e Pound: "La figlia che piange" e "Notas sobre dois aspectos de Ezra Pound".

A diferença da perspectiva de Candido e dessas novas

correntes talvez possa ser flagrada no fato dele apontar para a necessidade de examinar as posições políticas quase que invariavelmente fascistas do grupo de literatos que ele agrupa sob a rubrica de imagistas (Pound, Lawrence, Eliot, Hulme, Fletcher). Cf. ANTONIO CANDIDO. "La figlia che piange" in *Revista Brasileira de Poesia*, ano I, n. 2. São Paulo, 1948; e "Notas sobre dois aspectos de Ezra Pound" in *Revista Brasileira de Poesia*. ano I, n. 3. São Paulo, 1948.

17 No depoimento de Antonio Candido para *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*, Carlos Burlamaqui Kopke é listado entre a "massa compacta" de críticos com quem Candido estava envolvido, entre Rui Coelho, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio, Lauro Escorel, Mário Schemberg, Florestan Fernandes... Cf. NEME, Mário. (org.). *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*. Porto Alegre: Globo, 1945, p. 34.

18 Apesar de Afrânio Coutinho ter tido a pretensão de coordenar uma história da literatura no Brasil que espelhasse as novas perspectivas interpretativas pelas quais ele se batia, entre os colaboradores da obra nem todos haviam abraçado a estilística ou o *new criticism*. A importância deste empreendimento hoje talvez não seja tanto o que ele significa como obra de História, mas como um documento da riqueza da crítica, da história e da teoria literárias dos anos de 1950.

19 Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Os caminhos da poesia" [1949]. *O ESPÍRITO E A LETRA: ESTUDOS DE CRÍTICA LITERÁRIA II - 1948-1959* (org. Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996. As idéias de fluxo e refluxo (diástole e sístole) como chaves interpretativas do movimento cultural modernista até 1945 são esclarecidas por Sérgio Buarque de Holanda em "Fluxo e refluxo - 1" [1951], artigo também publicado em op. cit., p. 331-5.

20 ANTONIO CANDIDO. "Depoimento" in NEME, Mário (org.) *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*. Ed. cit., p. 32.

21 COUTINHO, Afrânio. "A crítica e os rodapés" (1943), republicado em *CRÍTICA E CRÍTICOS* (1969) e reeditado em *CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987, p. 524-5.

22 ANTONIO CANDIDO. "Um crítico" (Notas de crítica literária). *Folha da Manhã*. São Paulo, 18.7.1943.

23 ANDRADE, Mário de. "A elegia de abril", op. cit., p. 189.

24 Idem. "A poesia em 1930". em *ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*. Ed. cit.

25 Apud. MORAES, Pedro de Souza , "Ecléticos, volúveis e avulsos" em *CRÔNICA DAS HORAS*. São Paulo: Iluminuras, 1997; p. 99.

26 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesia e crítica" (1940) em *O ESPÍRITO E A LETRA I*. Ed. cit., p. 273.

27 ANDRADE, Mário de. "A elegia de abril", op. cit., p. 191.

28 Idem, p. 192. O perfil aristocrático do modernismo de 22 é desenhado com muita lucidez por Mário de Andrade na conferência "O movimento modernista", na qual amplia algumas idéias já presentes em "A elegia de abril". Cf. "O movimento modernista", op. cit., p. 236/42.

29 RAMOS, Péricles E. da S.. "O neo-modernismo" in *Revista Brasileira de Poesia I*, p. 3-4.

30 KOPKE, Carlos B.. "Valorização do estético em Mário de Andrade" in *Revista Brasileira de Poesia I*, p. 12-13, São Paulo, 1947.

31 Ibidem, p. 14.

32 ANDRADE, Mário de. "A poesia em pânico", *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*, op. cit., p. 52.

33 ANTONIO CANDIDO. "Artista e sociedade (Notas de crítica literária)". *Folha da Manhã*, 06.07.1943.

34 ANDRADE, Mário de. "Fogo morto" (25.01.44), in ed. cit., p. 248.

35 Idem. "O movimento modernista", op. cit., p. 252.

36 COUTINHO, Afrânio. "A crítica literária no Brasil - 2" (1976). *CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIA*. Ed. cit., p. 505.

37 Idem, ibidem, p. 510.

38 Idem. "A crítica intrínseca" (1954). In. op. cit., p. 545.

39 ANDRADE, Mário de. "Fogo morto" (1944). *O EMPALHADOR DE PASSARINHO*, Ed. cit., p. 247.

40 Ibidem, p. 248 (nota).

41 Sérgio Milliet. *DIÁRIO CRÍTICO III - 1945*. São Paulo: Martins, 1983, p. 47.

42 Ibidem., p. 44.

43 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Poesia e crítica", op. cit., p. 275. O fato de Sérgio Buarque escrever estas linhas no primeiro rodapé com o qual inicia sua colaboração com o *Diário de Notícias*, substituindo Mário de Andrade, não nos leva a vê-las apenas como um ato de louvor, já que esta afirmação é repetida de outras formas em momentos distintos da obra crítica do autor de *RAÍZES DO BRASIL*.

44 Ibidem., p. 272-3.

45 NEME, Mário (org.). *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*. Ed. cit., p. 27.

46 Idem, ibidem, p. 34.

47 MILLIET, Sérgio. *DIÁRIO CRÍTICO I*. São Paulo: Martins, 1981, p. 292.

48 In NEME, Mário. *PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO*. Ed. cit., p. 35.

49 É de muito interesse o fato de Heloisa Pontes ter escolhido como título de seu trabalho *DESTINOS MISTOS*, para falar do grupo *Clima*. O que se justifica em razão de conduzir sua análise mostrando que, apesar de terem mantido em parte a feição de críticos "puros", até meados dos anos 60 tiveram um papel decisivo de característica bifronte: por um lado, na constituição das rotinas acadêmicas universitárias; por outro, na cena cultural paulista envolvidos diretamente ou acompanhando experimentos culturais de ponta, a própria Revista *Clima* e depois o "Suplemento Literário" de *O Estado de S. Paulo* são exemplo disto.

50 HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Terror e retórica". *O ESPÍRITO E A LETRA II*. Ed.. cit., p. 242.

51 Idem, ibidem., p. 244. Sérgio cita nesta passagem os comentários de Mário em "A poesia em 1930" (*ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA*).

52 SILVA, Domingos Carvalho da. *INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO RITMO NA POESIA MODERNISTA*. São Paulo: Revista Brasileira de Poesia, 1950.

53 Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Sobre estereótipos" [1950]. *O ESPÍRITO E A LETRA II*, Ed. cit. p. 247-51.

54 Idem, "Terror e retórica", op. cit., p. 246.

55 Idem, "Rito de outono", op. cit., p. 393.

56 Idem, "A difícil alvorada", op. cit., p. 391.

57 Idem, ibidem, p. 391.

58 Idem, "Fluxo e refluxo – III", op. cit., p. 345.

59 Idem. "O lado oposto e outros lados". *O ESPÍRITO E A LETRA I*, ed.. cit., p. 225-6.

60 Em "A Revolução de 1930 e a cultura" (*A EDUCAÇÃO PELA NOITE & OUTROS ENSAIOS*. São Paulo, Ática, 1987) Antonio Candido traçou um breve mas riquíssimo panorama da rotinização das conquistas do modernismo depois de 30, que é o resultado do que chamo, por minha própria conta, de mentalidade republicana.

61 ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista", op. cit., p. 252.

62 Idem, ibidem., p. 254.

63 Esta expressão, bastante apropriada, é de Jorge Coli e Luiz Dantas na introdução de *O BANQUETE*, op. cit., p. 25.

64 ANDRADE, Mário de. "A elegia de abril", op. cit., p. 185.

65 Idem, ibidem, p. 186.

66 Carta a Alphonsus de Guimarães Filho, 1943. In. ANDRADE, Mário de. *A IMAGEM DE MÁRIO*. Ed. cit. p. 72.



Mário de Andrade fotografado por Gregori Warchavchik, provavelmente última foto do escritor, 1945. Arq. MA-IEB/USP



Carlos Sandroni

MÁRIO, ONEYDA, DINA E CLAUDE

Para Flávia Toni

No início de 1993, quando se preparavam as comemorações do centenário de Mário de Andrade, Telê Ancona Lopes solicitou-me que tentasse entrevistar Claude Lévi-Strauss em Paris. Eu residia então na capital francesa, por conta do meu doutoramento em Musicologia. A solicitação de Telê estava ligada a seu projeto de obter testemunhos de pessoas que conviveram com Mário de Andrade, como é o caso do ilustre antropólogo.

Telefonei para o Laboratório de Antropologia Social do Collège de France, endereço profissional de Lévi-Strauss. Ele, então com 85 anos, estava oficialmente aposentado, e eu nem sabia se ainda ia lá. Fui informado de que sim, ainda ia, e que eu devia escrever-lhe solicitando que me recebesse. Foi o que fiz, sem ter a mínima certeza de obter resposta.

Qual não foi minha alegria, portanto, ao receber alguns dias depois um pequeno envelope com o timbre do Laboratório, e o meu endereço escrito numa letra vacilante. Abri-o avidamente e li o seguinte:

" Caro senhor,
Terei bem pouco a dizer-lhe: demasiado tempo se passou, e com a idade minha memória tornou-se hesitante.
"Mas o senhor gostaria que nos encontrássemos brevemente neste Laboratório na próxima terça-feira às 14h30? Vou esforçar-me para reunir algumas lembranças. Tenha a gentileza de confirmar.
"Com meus melhores sentimentos,
Claude Lévi-Strauss "

A entrevista que Lévi-Strauss me concedeu durou pouco menos de uma hora. Salvo engano, foi a primeira vez que falou publicamente sobre suas relações com Mário de Andrade e com o Departamento de Cultura de São Paulo. Quatro anos mais tarde, por ocasião do aparecimento da tradução francesa d'*O TURISTA APRENDIZ*, o jornal *Libération* publicou uma grande matéria sobre Mário de Andrade, no meio da qual aparece uma entrevista com Lévi-Strauss, concedida a Antoine de Gaudemar, cujo título é: "Foi ao lado dele [de Mário de Andrade] que fiz meus primeiros combates"[1]. Mas nesta não acrescenta grande coisa ao que já dissera a mim. Por outro lado, nos livros de Lévi-Strauss, a única referência ao Departamento de Cultura que encontrei está

Claude Lévi-Strauss (atrás), Paulo Duarte e sua esposa Juanita. Da Col. Lévi-Strauss. In: Lévi-Strauss. SAUDADES DE SÃO PAULO. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Companhia dos Letras, 1996, p. 12.

em *SAUDADES DE SÃO PAULO* [2], onde dedica um parágrafo ao assunto[3].

Apesar da referência, em seu bilhete, à *mémoire défaillante*, Lévi-Strauss revelou memória extraordinária para um homem de 85 anos. Lembrou-se de nomes de pessoas, cidades, e pronunciou em ótimo português muitas palavras durante a entrevista, devidamente assinaladas na minha tradução. Não fez, é claro, nenhuma revelação extraordinária. Em termos factuais, no meu entender, a principal informação obtida na entrevista é a de que o Departamento de Cultura forneceu apoio fundamental para as expedições do etnólogo ao Mato Grosso e à Amazônia, relatadas em *TRISTES TROPIQUES*, e decisivas em seu percurso intelectual.

De fato, pude localizar alguns testemunhos contemporâneos de que as viagens de Lévi-Strauss foram consideradas como "missões do Departamento de Cultura", tanto quanto a famosa "Missão de Pesquisas Folclóricas" que, exatamente na mesma época, percorria o Nordeste registrando cantos e danças tradicionais. O primeiro deles é uma entrevista de Luís Saia, que foi o líder da Missão ao Nordeste, e que declarou a um jornal pernambucano: "[Além desta,] o Departamento de Cultura contratou também uma viagem de pesquisas entre os índios do Mato Grosso, em combinação com um instituto francês [...] repare que não são comissões científicas estrangeiras..."

Outros testemunhos neste sentido foram encontrados em documentos franceses obtidos em circunstâncias de que falarei adiante. Um deles é uma carta do Ministro dos Assuntos Exteriores da França ao embaixador francês no Rio de Janeiro, sobre "a Missão científica do sr. Claude Lévi-Strauss", onde se lê que o etnólogo "foi encarregado pelo Ministério da Educação Nacional e pelo Museu Nacional de História Natural, de uma missão científica no Brasil" e que "a cidade de São Paulo quis associar-se a este projeto, subvencionando-o". O outro é o relatório do doutor Dominique Vellard sobre a viagem de 1938. O doutor Vellard foi um dos quatro integrantes da equipe inicial desta que seria a segunda e mais longa viagem de Lévi-Strauss; como diz no referido relatório, "o senhor e a senhora Lévi-Strauss eram responsáveis pela etnografia e pela lingüística; e eu, pela antropologia física e por todas as questões relativas à medicina e às ciências naturais" (p.1). (O quarto participante era um representante brasileiro, Luiz de Castro Faria, ligado ao Museu Nacional – pois Lévi-Strauss transcreve um dístico cantado, improvisado sobre o grupo, numa festa popular a que assistiam na Amazônia: "Um é médico, outro professor, outro fiscal do Museu / Escolhe entre os três qual é o seu" – *TRISTES TROPIQUES*[4]). O doutor Vellard escreve pois em seu relatório que "depois de muitas dificuldades da parte do governo brasileiro,
a missão foi organizada em colaboração com o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo" (p.1).

À DIREITA:
Dina Lévi-Strauss demonstra a Jean Maugüé (atrás) e a Fernand Braudel o emprego de uma sonda arqueológica. Interiar de São Paulo, entre 1935/37. Foto de Lévi-Strauss. In: Lévi-Strauss. SAUDADES DE SÃO PAULO, 1996, p. 19.



Carlos Sandroni/Mário, Oneyda, Dina e Claude

O relatório de Dina Lévi-Strauss que aqui reproduzo caiu-me nas mãos por circunstâncias bem diferentes. Em junho/julho do ano 2000, passei um mês em Nantes, no oeste da França, pois trabalhava como consultor do Festival de Verão da cidade, que seria consagrado às músicas de expressão portuguesa. Ora, é em Nantes que ficam guardados quase todos os documentos diplomáticos históricos daquele país. Informado por um artigo de Jean-Paul Lefebvre[5] (1990) de que correspondências da missão francesa na Universidade de São Paulo estavam depositadas ali, tratei de aproveitar as horas vagas de meu trabalho no Festival para ir em busca daquelas. Assim encontrei os seguintes documentos:

1) A já referida carta do Ministro das Relações Exteriores da França ao embaixador francês no Rio de Janeiro, a propósito da expedição científica de Claude Lévi-Strauss entre os índios do Brasil, de 1 de agosto de 1938;
2) O já referido relatório do Doutor Dominique Vellard sobre a mesma expedição;
3) Um relatório de Dina Lévi-Strauss sobre suas atividades no Brasil em 1936, seguida de anexos;
4) Uma carta de Dina Lévi-Strauss datada de 12 de maio de 1937, seguida de anexos.

No final de 1935, Claude e Dina Lévi-Strauss chegam ao Brasil. O primeiro vem ocupar a cadeira de Sociologia da recém-criada

Universidade de São Paulo. Sua esposa acompanha-o, mas sem dispor de um cargo na universidade. Durante o ano de 1936, aproveitando sua disponibilidade profissional, ela começa a colaborar com Mário de Andrade no Departamento de Cultura. Esta colaboração se concretiza em primeiro lugar através do convite que Mário lhe faz, no sentido de que ministre um curso de etnografia, concebido como "curso de extensão universitária" e financiado pelo Departamento. No final de 1936, a colaboração se estreita, com a fundação, em São Paulo, da Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo Mário como presidente e Dina como secretária. No início do ano seguinte, ocorre a nomeação de Dina como responsável pela direção dos serviços etnográficos e folclóricos do Departamento de Cultura, e como membro do Conselho Técnico da Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concertos, da Divisão de Expansão Cultural do mesmo Departamento.

No final de 1937, com o golpe de Vargas, decretando o Estado Novo, a situação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura começa a periclitar, e com ela a colaboração de Dina. Em 1938, Lévi-Strauss se demite da USP para poder dedicar-se à sua segunda viagem de pesquisas entre os indígenas. Dina o acompanha, mas no início da viagem, em Cuiabá, tem um problema de saúde e retorna a São Paulo, voltando em seguida à França. Lévi-Strauss só se reúne a ela no início de 1939, ao deixar definitivamente o Brasil. Neste momento a aventura do Departamento já estava encerrada. Lévi-Strauss iria separar-se de Dina, sobre cujo destino ulterior muito pouco consegui saber: ela sobreviveu à guerra e retomou seu nome de solteira, Dina Dreyfus; voltou a trabalhar como professora *agregée* de filosofia (que era afinal o diploma que tinham ela e o marido ao chegar ao Brasil) e, por ocasião de minha entrevista com Lévi-Strauss, ainda estava viva, mas ao que parece muito doente e impossibilitada de receber estranhos.
Ele, após um curto período de mobilização na guerra, parte para os Estados Unidos em 1941 e começa a trabalhar com o material que reunira no Brasil, a partir do qual iria construir uma das mais importantes obras antropológicas do século XX. Mário de Andrade, como se sabe, também abandona São Paulo, vivendo seu período de "exílio no Rio", na expressão de Moacyr Werneck de Castro, para só retornar à cidade em 1941, depois que cicatrizaram um pouco as feridas do Departamento.



Bonecas carajás provavelmente colhidas por Claude e Dina Lévi-Strauss, por volta de 1936. Col. MA-IEB/USP.

Na correspondência de Mário encontro apenas duas referências ao casal Lévi-Strauss, ambas na pena de Oneyda Alvarenga, em 1938. A primeira destas referências, que está numa carta de 18 de abril de 1938 (Mário acabava de instalar-se no Rio), diz respeito à chegada a São Paulo dos objetos enviados pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura, então em Pernambuco:

A coleção é enorme e notável. Enquanto abria os caixotes lamentei demais você não estar vendo também as descobertas sucessivas, porque juro que você faria a cara mais gostosa deste mundo. O casal Lévi-Strauss ficou de queixo caído [6].

A segunda referência está na carta de 13 de agosto de 1938, onde Oneyda conta ao amigo sobre a situação do Departamento de Cultura sob a nova administração. Após tocar no assunto da Sociedade de Etnografia e Folclore, escreve:

Por falar na Sociedade de Etnografia: você sabe que Mme. Lévi-Strauss está quase cega e talvez venha mesmo a perder totalmente a vista? Apanhou em Mato Grosso uma conjuntivite purulenta, de que o marido escapou, me informaram, por usar óculos. (O que me parece besteira.) Não sei outros detalhes. Ela está aqui, devendo voltar logo para a França. O Lévi-Strauss continua atrás de índios. Vi anteontem um telegrama dele endereçado à Diretoria [refere-se à diretoria de expansão cultural do Departamento de Cultura], referindo que os trabalhos vão bem.

De fato, depois de ter feito a primeira viagem junto com o marido, Dina viu-se impedida de continuar a segunda devido ao problema mencionado por Oneyda. Esta, como se sabe, foi a única colaboradora de Mário que continuou no cargo, em grande parte, sem dúvida, para zelar pela enorme documentação recolhida em nome do Departamento. Entrevistada em 1980 por uma equipe do então recém-criado Centro Cultural São Paulo, assim se expressou Oneyda:

"– A senhora tem saudades do período da Discoteca?

– Dá saudade do convívio com os colegas. Era um grupo de intelectuais de primeira flama, Mário, Sérgio Milliet, Rubens Morais, Claude



Oneyda Alvarenga, 1938. Arq. MA-IEB/USP

Lévi-Strauss, que naquele tempo era um rapaz de 27 anos, muito tímido...

-- Ele é vivo ainda?

– É vivo.

– A Dina é viva também?

– A Dina não sei, há tempos atrás eu tive uma notícia chata de que ela estava com câncer, mas depois não tive notícia nenhuma.

-- Ele mora aonde, a senhora sabe?

– Eu não sei, não tenho o endereço, não mantenho contato nenhum e ele nem se lembra mais do meu nome. É claro..."

Entrevista com Claude Lévi-Strauss (9 de fevereiro de 1993)

-- No período em que o senhor morou em São Paulo, o senhor trabalhou na universidade, enquanto que Mário de Andrade trabalhava no Departamento de Cultura. Logo, o senhor não tinha relações profissionais com ele.

-- É verdade. Mas mesmo se nós, jovens professores da universidade, fomos muito bem acolhidos pelos que eu chamaria de "notáveis" – Júlio de Mesquita Filho, Fernando de Azevedo e outros –, os nossos verdadeiros amigos (aqueles com quem jantávamos, saíamos à noite, fazíamos excursões) eram os do Departamento de Cultura: *Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes e provavelmente outros cujo nome me escapa.*

Por outro lado, o Departamento de Cultura se interessava muito pelas tradições populares; por este viés, como etnólogo, eu me sentia muito próximo de suas pesquisas e participava delas. De fato, o Departamento de Cultura *publicou na* Revista do Arquivo Municipal *vários artigos meus.*

Além disso, o Departamento de Cultura *ajudou minhas expedições brasileiras – ele as financiou, inclusive! Financiou-as em parte, não totalmente. Havia um financiamento que vinha da França e uma ajuda do* Departamento. *Aliás, as coleções que reuni foram divididas entre a França e a prefeitura de São Paulo.*

– O senhor se refere a todas as suas expedições no Brasil?

– Sobretudo a última... mas também a primeira, entre os caduvéu e bororo... fui muito apoiado pelo Departamento. *Havia uma ligação estreita entre o nosso grupo e o deles. Para começar, tínhamos*

quase a mesma idade; eles eram um pouco mais velhos, mas era afinal a mesma geração. Além disso, eles eram todos extremamente cultivados, muito a par da literatura e da arte européias. O contato com eles era, portanto, ao mesmo tempo muito fácil e muito proveitoso. E eles eram totalmente abertos a coisas que nos interessavam muito, como o surrealismo; e ao mesmo tempo ao folclore, à cultura popular. Nós nos sentíamos muito à vontade com isso... em todo caso eu me sentia, pois também me interessava pelas duas coisas. Havia também o outro poeta, Oswald de Andrade, que, quanto a ele, estava um pouco à parte, num grupo de poetas e artistas, mas sem interesse pela cultura popular. Enquanto que Mário e eu estávamos continuamente transitando entre a vanguarda e a arte popular. Quando havia uma festa popular nas imediações de São Paulo – não me lembro o nome das cidades, Itu, Pirapora, Mogi das Cruzes – *nós partíamos em expedição. Foi numa destas expedições que tirei esta foto.*

[Neste momento, Claude Lévi-Strauss presenteou-me com duas cópias da foto de Mário de Andrade que ilustra este artigo. Uma delas foi entregue aos arquivos do IEB. Trata-se, como me informou Marta Rosseti Batista, da única foto existente de Mário de Andrade em pesquisa de campo.]

– Eram freqüentes estas viagens?

– *Não posso dizer que eram todos os domingos. Mas uma vez a cada dois meses, certamente. Alguém nos informava de que havia uma festa de* mouros e cristãos *ou de* bumba-meu-boi,



Mário de Andrade em pesquisa de campo, fotografado por Claude Lévi-Strauss. Arredores de São Paulo, entre 1935/37. Arq. MA-IEB/USP

e lá íamos nós [7]. *Mas eu nunca escrevi sobre as tradições populares paulistas. Só tomava notas, para minha instrução.*

– E o senhor pensa que o grupo do Departamento de Cultura dispunha de critérios sólidos de pesquisa?

– *É preciso lembrar que estamos falando de uma época bem distante, onde o Brasil estava apenas se abrindo para a vida intelectual. Naturalmente, não havia formação acadêmica, universitária. De fato, eles contavam conosco para tal formação. Foi para isso que viemos. Os primeiros rudimentos da pesquisa de campo, nós os elaboramos em conjunto. E tudo se passou numa velocidade extraordinária. Os meus alunos de então tornaram-se mestres respeitados. E quando voltei ao Brasil em 1985, reencontrei alguns deles, já aposentados...*

– E quanto ao curso de etnografia ministrado por sua esposa?

– *Eu ia falar-lhe disso. De fato, minha mulher esteve muito mais próxima de Mário de Andrade que eu, pois trabalhava com ele. Ela se encarregava de uma pequena sociedade de folclore que haviam fundado juntos. Penso que ela teria mais coisas a dizer-lhe que eu.*

– Mas o senhor, de qualquer forma, foi amigo de Mário.

– *Muito amigo. Na verdade, não posso dizer que fôssemos amigos fraternais; era a Paulo Duarte que eu me ligava como amigo fraternal. E Paulo Duarte e Mário eram amigos fraternais. Era essencialmente Paulo Duarte que fazia a ligação entre Mário de Andrade e eu. Paulo tornou-se para mim, muito rapidamente, um verdadeiro irmão. Nós nos reencontramos depois nos Estados Unidos, onde ele também morou durante a guerra, e na França, onde morou depois. Paulo Duarte não trabalhava diretamente no* Departamento. *Ele tinha um lado de político também; creio que era ele quem intercedia pelo* Departamento de Cultura *junto aos dirigentes do Estado, o interventor, Armando de Salles Oliveira. Mas ele se interessava sobretudo por arqueologia ameríndia. Viajamos muito à procura de sambaquis.*

Relatório de Dina Lévi-Strauss

[Este relatório, assim como os outros documentos franceses que citei, está nos Archives Diplomatiques de Nantes, Oeuvres-Brésil, carton 440. Ele foi dirigido provavelmente a Jean Marx, diretor do Service des Oeuvres Françaises à l'Étranger[8], e responsável junto com George Dumas pela designação dos professores da missão universitária francesa no Brasil.]

"Paris, 10 de dezembro de 1936

Prezado Senhor,

tomo a liberdade de enviar-lhe o relatório de minhas atividades universitárias no Brasil durante o ano de 1936.

No início do ano, o Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo solicitou-me que organizasse um curso de Etnografia com o objetivo de formar pesquisadores especializados entre os funcionários municipais.

Fundado em 1935, o Departamento de Cultura é a mais importante e a mais fecunda das realizações da Municipalidade de São Paulo. Seu objetivo último é a expansão

cultural; seus meios são, por um lado, a centralização de serviços já existentes (ver anexo 1), e por outro, a criação e a organização de novos serviços (ver anexo 1). Sua influência e sua ação crescem a cada dia. Atualmente, a maior parte das manifestações intelectuais e artísticas do Estado de São Paulo está sob sua dependência; possui meios práticos (seu orçamento anual ultrapassa os três mil contos de réis) que lhe permitem grandes realizações.

O curso de Etnografia começou em abril de 1936; o afluxo crescente de candidatos logo obrigou a limitar as inscrições, que se fecharam com um número de estudantes (54) sensivelmente superior às previsões (ver anexo 2). Mesmo tal medida, no entanto, revelou-se mais tarde insuficiente, e foi necessário, desde as primeiras aulas, recorrer a uma duplicação do curso (ver anexo 3).

De 15 de abril a 1 de novembro, portanto, ministrei duas vezes por semana aulas de caráter essencialmente prático, uma vez que seu objetivo, fixado desde o início, era a preparação de funcionários municipais para pesquisas folclóricas. Com este fim, organizei a pedido do Departamento de Cultura seções regulares de trabalho prático, durante as quais os estudantes aprendiam os métodos de trabalho de campo, o manejo de instrumentos antropométricos, os primeiros elementos do trabalho museográfico etc... Finalmente, além das horas de aula e das seções de trabalho prático, o Departamento criou comissões de pesquisadores escolhidos entre os melhores estudantes, que sob minha direção realizaram pesquisas metódicas na Municipalidade e mesmo fora do Estado. Assim, tomamos a iniciativa de realizar uma grande pesquisa sobre a "mancha mongólica" na cidade de São Paulo. As Maternidades da cidade abriram suas portas aos estudantes que eu havia preparado especialmente para esta pesquisa, a qual continua em minha ausência, sob a orientação dada durante o ano. O interesse suscitado por esta pesquisa foi considerável, e desde a publicação dos primeiros resultados, a Municipalidade pôde valer-se deles para defender seu orçamento na câmara legislativa (ver anexo 4).

Por outro lado, os resultados de uma série de pesquisas folclóricas realizadas por meus estudantes serão em breve publicados. Logo que eu volte a São Paulo, haverá uma sessão de exames, onde serão outorgados diplomas que consagrarão os técnicos destinados a serem contratados pela Municipalidade para pesquisas futuras.

No próximo ano, as pesquisas etnográficas ganharão nova dimensão, graças às disposições seguintes, tomadas pelo Departamento:

1) a aquisição, da qual fui encarregada oficialmente, de um material antropométrico completo (ver anexo 5);

2) a fundação de um Centro de Estudos Etnográficos, possuindo desde já suas instalações, seu orçamento, sua revista (ver anexo 6);

3) a criação, por mim proposta, de uma comissão linguística para redação de um vocabulário técnico etnográfico nas línguas francesa, inglesa, alemã e portuguesa;

4) a decisão de tornar permanentes as pesquisas de Antropologia Física, para as quais me foi solicitado que redigisse as Instruções destinadas a guiar os funcionários da Municipalidade (ver anexo 7). Estou atualmente preparando um segundo e um terceiro volumes de Instruções etnográficas e sociológicas.

Grandes possibilidades se abrem assim, numa

direção completamente nova, para a propaganda francesa no Brasil. A Etnografia brasileira é um campo inexplorado; o curso da qual fui encarregada é o primeiro do gênero no Brasil, e seu alcance ultrapassa o de um simples curso acadêmico, pois que seu objetivo é formar uma escola de pesquisadores especializados, funcionários municipais (amanhã, sem dúvida, a eles se juntarão oficiais do exército e missionários), cuja formação técnica poderá ser puramente francesa. Esta influência penetra, assim, num meio intelectual e administrativo diferente do da Universidade, meio onde a cadeira permanente que ocupo beneficiou-se, durante todo o ano de 1936, de uma audiência regular de 50 a 80 pessoas.

Antes de minha partida, o senhor houve por bem considerar-me em deslocamento na Universidade de São Paulo, sem poder no entanto conceder-me nenhuma das vantagens ligadas a esta função; deixou-me no entanto a liberdade de criar uma situação por meus próprios meios, e a esperança de que, em caso de sucesso, meu caso merecesse novo exame. Uma tal situação, eu a criei. A continuidade do seu desenvolvimento está desde já garantida, e tentarei, está claro, fazer com que a influência francesa no Brasil se beneficie ao máximo dele. Neste sentido, estou tentando atualmente situar a atividade etnográfica e folclórica do Departamento de Cultura sob a orientação permanente do Museu do Trocadéro[9] e das Instituições folclóricas francesas.

Tomo pois a liberdade de pedir-lhe que queira, como permitiu-me esperar há dois anos, examinar de novo minha situação, tanto do ponto de vista moral como do material. E, se tiver a bondade de autorizar-me a tal, virei em alguns dias solicitar-lhe uma audiência sobre este assunto.

Agradeço-lhe a boa vontade com a qual examinará este dossiê, e rogo-lhe, prezado senhor, que creia na expressão de meus melhores sentimentos.

Dina Lévi-Strauss"

Anexos ao relatório de Dina Lévi-Strauss

Dou aqui a lista dos anexos, traduzindo as cartas administrativas de Mário de Andrade e transcrevendo o artigo do *Diário da Noite*.

Anexo 1

[Lista dos serviços criados e centralizados pelo Departamento de Cultura]

Anexo 2

Sr. Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, à senhora Lévi-Strauss. / Prefeitura da Cidade de São Paulo / São Paulo, 3 de abril de 1936

Prezada Senhora,

Tenho o prazer de comunicar-lhe que o Curso de Etnografia instituído pelo Departamento foi recebido com grande entusiasmo.

Desde a abertura das inscrições, a afluência dos estudantes foi tal, que nos vimos obrigados a fechá-las com 54 inscritos. Sem duvida, este entusiasmo se deve em sua maior parte à garantia de excelência do curso, trazida por seu nome, razão pela qual, uma vez mais, queremos expressar-lhe nossos agradecimentos.

Queira aceitar, etc...

Assinado: Mário de Andrade, Diretor.

Anexo 3

Sr. Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, à senhora Lévi-Strauss. / Prefeitura da Cidade de São Paulo / Departamento Municipal de Cultura / São Paulo, 4 de maio de 1936

Prezada Senhora,

Em razão do número excessivo de estudantes inscritos no curso de Etnografia, a duplicação das aulas torna-se necessária.

Venho por meio desta consultar-lhe sobre a oportunidade de tal duplicação, criando um serviço à parte do curso em questão...

Queira aceitar, etc...

Assinado: Mário de Andrade, Diretor.

Anexo 4

[Transcrição de trecho do discurso do deputado Vicente de Azevedo na Assembléia Legislativa de São Paulo, de 21 de outubro de 1936, em defesa do Departamento de Cultura, onde se menciona Dina Lévi-Strauss e o Curso de Etnografia.]

Anexo 5

Sr. Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, à senhora Lévi-Strauss. / Prefeitura da Cidade de São Paulo / Departamento Municipal de Cultura / São Paulo, 29 de outubro de 1936

Prezada Senhora,

O Departamento de Cultura gostaria de agradecer-lhe pelo excelente curso de Etnografia que a senhora ministrou. O interesse que ele suscitou, as pesquisas sobre a 'mancha mongólica', bem como os diversos trabalhos apresentados pelos estudantes, demonstram o sucesso de nossa iniciativa, assim que sua alta competência.

O Departamento de Cultura esta firmemente decidido a mantê-lo e a expandir ao máximo as pesquisas etnográficas, bem como a formação de técnicos. Mas faltam-lhe ainda alguns instrumentos de pesquisa antropológica.

Aproveitando sua viagem à Europa, o Departamento vem solicitar de sua parte a grande gentileza de adquirir, por nossa conta e para o Departamento, um material completo de medidas antropológicas.

Ademais, o Departamento solicita igualmente de sua gentileza a aquisição, na Europa, de alguns modelos de formulário de pesquisa etnográfica existentes nos Museus e Sociedades científicas de Etnografia. O Departamento tem o prazer de acrescentar a esta carta alguns exemplares da primeira ficha etnográfica criada pelo Departamento e destinada exclusivamente à coleta de objetos.

Reiterando seus mais sinceros cumprimentos, o Departamento roga-lhe que aceite...

Assinado: Mário de Andrade, Diretor.

Anexo 6

Artigo do jornal *Diário da Noite*, de 4 de novembro de 1936[10].

Os alunos do curso de etnografia homenagearam a sra. Dina Lévi-Strauss[11], por motivo de sua partida para a Europa. Fundado, por iniciativa do sr. Mário de Andrade, o Clube de Etnografia, que será o primeiro no gênero existente no Brasil.

Os alunos do Curso de Etnografia, inaugurado este ano pelo Departamento de Cultura, homenagearam hoje, ao meio-dia, com um almoço realizado no salão de inverno do Mappin, a sra. Dina Lévi-Strauss, que dirigiu o citado curso, por motivo de seu embarque, amanhã, para a Europa, onde vai

passar as férias. Associaram-se a esta significativa homenagem o sr. Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura, e sra. Maria Aparecida Duarte, inspetora-chefe da Divisão de Educação e Recreio da Prefeitura.

O lugar de honra coube à homenageada, entre o sr. Mário de Andrade e senhorita Cecília Vampré: à sua frente, o prof. Lévi-Strauss, ladeado pelas sras. Ondina Garrido e Lavínia Villela. Ocuparam os outros lugares dona Maria Aparecida Duarte e alunos do Curso de Etnografia, Maria Stella Guimarães, Mário Wagner Vieira da Cunha, Carlos Mascaro, o repórter do "Diário da Noite", Cecília de Castro e Silva, Rafael Grisi, Anita Castilho Marcondes Cabral e Seráfica Marcondes Pereira.

O ágape transcorreu num ambiente de camaradagem, sendo a maioria dos presentes estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Enquanto num canto da mesa se conversava sobre assuntos etnográficos, na outra extremidade a atmosfera era de receio. Pelo menos a senhorita Cecília de Castro e Silva não podia conter a sua emoção, ante a possibilidade de lhe cair no exame uma dissertação sociológica sobre o amor...

À sobremesa faz-se silêncio. O professor Mário de Andrade ia falar. Iniciou ele o seu discurso dizendo que não era orador.

-"Eu, pelo menos, não falo. E, como não posso exprimir por palavras os meus agradecimentos à sra. Lévi-Strauss, proponho que, em homenagem à mesma, criemos o Clube de Etnografia. Seria o primeiro clube em São Paulo e no Brasil, porque não existe outro no país. Obtive já a autorização do prefeito Fábio Prado. A municipalidade patrocinará a novel agremiação, fornecendo os escritórios, material necessário, revista, etc. O essencial, agora, é recolher sócios. Precisamos pensar nas pessoas que queiram bem à etnografia e por essa ciência se disponham a trabalhar. Os presentes serão considerados sócio-fundadores do Clube de Etnografia. E peço licença para incluir na lista o nome do deputado da Assembléia Legislativa do Estado sr. Paulo Duarte, fervoroso apaixonado da Etnografia, e a senhorita Oneyda Alvarenga. Assim, declaro fundado o Clube de Etnografia como a maior homenagem que poderíamos prestar à sra. Lévi-Strauss"[12].

Todos concordam e batem palmas à idéia feliz do sr. Mário de Andrade. A sra Dina Lévi-Strauss agradece, comovida, a homenagem de seus amigos. Em seguida, o professor Lévi-Strauss sugere que como passo inicial se descubram as coleções etnográficas particulares aqui existentes. Findo o almoço a sra. Dina Lévi-Strauss foi cumprimentada pela filhinha da sra Lavínia Villela, encantadora menina de dez anos.

Anexo 7

[Exemplar do livro *INSTRUÇÕES PRÁTICAS PARA PESQUISAS DE ANTROPOLOGIA FÍSICA E CULTURAL, I*, de Dina Lévi-Strauss, editado pelo Departamento de Cultura em 1936.]



Homenagem dos alunos aos professores Pierre Monbeig e Lévi-Strauss.
"Á esquerda, vê-se Pierre Monbeig, de jaquetão, com Dina Lévi-Strauss à sua esquerda. Eu estou atrás deles, de perfil.
Juliette Monbeig está à esquerda de Dina. Todos os outros são estudantes". In: Lévi-Strauss. SAUDADES DE SÃO PAULO, 1996, p. 20.

Notas

1 GAUDEMAR, Antoine de. "Mário de Andrade, champion du Brésil", matéria no caderno "Livres", do jornal *Libération*, Paris, 6.2.1997, contendo uma entrevista com Claude Lévi-Strauss.

2 LÉVI-STRAUSS, Claude. *SAUDADES DE SÃO PAULO*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2001 [1996], p. 10.

3 Como se sabe, Lévi-Strauss publicou dois livros autobiográficos, *TRISTES TROPIQUES*, de 1955, e *DE PRÈS ET DE LOIN* (entrevistas a Didier Eribon) Paris: Odile Jacob, 1990, citado segundo a edição de bolso, de 1988. Neste último, veja-se o cap. 2, "L'ethnologue sur le terrain" (p.30-9). Em *TRISTES TROPIQUES*, veja-se sobretudo o capítulo XI, "São Paulo", p.105-17, onde afinal há uma espécie de referência indireta ao nosso assunto: Lévi-Strauss conclui o capítulo recordando-se dos nomes de seus antigos alunos, e lá estão muitos dos membros da Sociedade de Etnografia e Folclore e da direção do Departamento de Cultura: "Anita [de Castilho e Marcondes Cabral?] ... , Lavinia [da Costa Vilella] ... , Oneide [Oneyda Alvarenga?] ... , Mário-Wagner [Vieira da Cunha] ... , Nicanor [Miranda?]" etc. (*TRISTES TROPIQUES*, p.117).

4 LÉVI-STRAUSS, Claude. *TRISTES TROPIQUES*. Paris: Plon, 1955, p. 445. (citado segundo a edição de bolso).

5 LEFEBVRE, Jean-Paul. "Les professeurs français des missions universitaires au Brésil", *Cahiers du Bresil contemporain*, n. 12, (1990), p.89-100.

6 ANDRADE, Mário de e ALVARENGA, Oneyda. *CARTAS*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 135.

7 Há uma rápida alusão a estas viagens em *TRISTES TROPIQUES*, cap. XII, p. 123-4.

8 LEFEBVRE, Jean-Paul, op. cit., p. 92.

9 Trata-se do Museu Nacional de História Natural, atualmente conhecido como "Musée de l'Homme".

10 O artigo é ilustrado por uma foto onde se vêem Mário de Andrade, Dina e Claude Lévi-Strauss ladeados por alunos. Infelizmente, minha fotocópia não é bastante boa para permitir sua reprodução aqui.

11 O jornal grafa invariavelmente "Gina" no lugar de "Dina". Preferi corrigir. Também atualizei a ortografia do artigo.

12 De fato, o primeiro boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore registra a data de 4 de novembro de 1936 como a de sua fundação, tendo a sessão inaugural acontecido a 2 de abril de 1937 (reproduzido em SOARES, Lélia Gontijo. *MÁRIO DE ANDRADE E A SOCIEDADE DE ETNOGRAFIA E FOLCLORE, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte/SMC-SP, 1983, p. 22).



Universidade do Distrito Federal, Rio de janeiro: Mário de Andrade e alunos de Portinari, dez. 1938. Ao centro, sentados, Portinari e Roberto Burle-Marx. Arq. MA-IEB/USP.

Alcides da Rocha Miranda

NÃO FOI FÁCIL, NÃO HAVIA GENTE

ENTREVISTA

Do grupo pioneiro que trabalhou na implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o arquiteto, desenhista e pintor Alcides Rocha Miranda, falecido no ano passado, relembrou para a *Revista* alguns aspectos desse período inicial do Patrimônio, de seu trabalho e das presenças de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Mário de Andrade. A entrevista nos foi concedida em sua residência, à rua Engenheiro Pena Chaves, 36, apto. 301, Jardim Botânico (RJ), em 31 de julho de 2001.

Qual foi a sua formação?

Saí da Escola Nacional de Belas-Artes em 1932, formado em arquitetura. Peguei a reforma de Lúcio Costa e Gregori Warchavchik foi meu primeiro mestre. Eu já ouvira falar dos modernistas, fui amigo deles. E estagiei no escritório que Lúcio Costa e Warchavchik mantiveram em parceria por algum tempo. Até quando esteve aqui o Frank Loyd Wright, ainda pouco conhecido, nós, estudantes, fomos procurá-lo e ele ficou muito contente. O Warchavchik me disse: vê se ele vem ver a casa que eu fiz, é minha primeira casa moderna aqui, no Rio de Janeiro, e quero ouvir a opinião dele – e ele concordou. E lá fomos nós de taxi ver a obra de Warchavchik.

E Mário de Andrade? Vinha muito ao Rio de Janeiro?

Vinha. E depois se mudou para cá, quando acabaram com o cargo dele lá em São Paulo, apesar de todo o trabalho que vinha fazendo. Pena ter saído do Departamento de Cultura, onde iniciou muita coisa importante. Eu me lembro, por exemplo, dos discos gravados pelo Saia, que eram vendidos. Mas quando Mário se mudou para o Rio, ele já estava ligado ao Patrimônio, trabalhava junto ao Patrimônio.

Realmente, foi na época de sua direção no Departamento de Cultura que ele redigiu o ante-projeto do Patrimônio, em 1936 e, em 1937, como delegado para a região de São Paulo, empenhou-se no levantamento da documentação e dos bens a serem tombados.

O primeiro projeto de Patrimônio foi feito pelo Mário de Andrade, mas era uma coisa imensa, tão grande que era difícil de fazer funcionar, porque não havia verbas suficientes e não havia suficientes elementos humanos, com conhecimento e prática, para poder exercer, era aquela falta imensa. Aí, o Rodrigo, com muito engenho, resolveu organizar uma espécie de seminário para formar pessoas e prestar esclarecimentos para todos nós. Tinha um professor de História da Arte, um primo dele, o Afonso Arinos. Havia o Hanna Levy. Um ou outro professor de arte para enriquecer o grupo.

O senhor participava do grupo?

Eu fazia parte do Patrimônio desde 1940. Entrei quando o Oscar Niemeyer saiu. Foi curioso porque justamente um arquiteto que defendeu o Patrimônio desde o início, era vanguarda na criação moderna. Mas havia uma coincidência de fins. Quando se fala em arquitetura das cidades históricas, a gente não pensa só nas igrejas, mas na arquitetura civil que é de uma pureza muito grande. Coincidia muito com a nossa intenção de fazer uma arquitetura pura.

Como era o grupo que freqüentava o Patrimônio?

Eu já tinha escritório de arquitetura quando o Rodrigo me convidou para organizar o Patrimônio. E passei a fazer parte de uma equipe muito grande, ele tinha muitos amigos. O pessoal saía do escritório e ia para o Patrimônio conversar com o Rodrigo. Me lembro do Prudente de Moraes, neto, do Sérgio Buarque de Holanda, Portinari, Manuel Bandeira. Mário de Andrade aparecia às vezes. Era um grupo muito bom. O Rodrigo tinha uma mesa grande, nós nos reuníamos naquela mesa, chegando de viagem. Porque nós estávamos não só cuidando das ruínas, de salvar as ruínas, como também de fazer o inventário do Patrimônio.

O senhor trabalhou no inventário?

Sim. Aí, nos reuníamos com o Rodrigo no primeiro escritório do Patrimônio. O Rodrigo tinha uma sala grande e mais duas salas pequenas. As reuniões eram na sala grande que funcionava como seminário.

O senhor viajava também?

Viajei muito, pelo Brasil todo.

Já havia os delegados por região?

Os delegados vieram depois. Não havia gente. Em São Paulo foi fácil. O Saia trabalhava com o Mário. Era um problema. Não se podia nomear gente sem formação. Era um trabalho novo que nunca se tinha feito no Brasil. Eu acompanhei Saia, fazendo obras de recomposição num lugar chamado Embu, num convento muito bonito. Uma parede inteira tinha caído e o Saia refez com o processo antigo, com adobe, tijolo cru. Depois ele desistiu de fazer com adobe.

O senhor era arquiteto, trabalhava no Patrimônio e pintava também?

Sim, fui aluno de Portinari no curso de Pintura Mural e de Cavalete, da Universidade do Distrito Federal. Eu conheci Portinari quando entrei para a Escola de Belas-Artes, porque a pintura naquele tempo era na Escola de Belas-Artes. A primeira pessoa que eu encontrei, que conheci mesmo, foi o Portinari, desenhando nos corredores e galerias porque eu também vivia desenhando. Aí eu percebi que os desenhos dele eram mais importantes que os professores. Então aproveitei muito as conversas com ele, as queixas que fazia, as coisas que elogiava. A Escola tinha uma coleção muito boa de reproduções, de esculturas gregas.

E as aulas de Portinari, como eram?

Ele era muito inteligente. A conversa com o Portinari era engraçadíssima, ele era filho de pais italianos, mas caprichava que era um

horror no sotaque de São Paulo, contando "causos". Ele ensinava pintura afresco. O Errico Bianco foi aluno dele, ainda está vivo. Ele teve uma experiência muito grande naquelas pinturas que o Portinari fez para o Ministério da Educação. Foi uma das primeiras pinturas afresco que o Portinari fez.

O Mário aparecia na aula do Portinari?

Nunca vi. Mas não cheguei a cursar os três anos das aulas de Portinari na Universidade do Distrito Federal. Eu estava com outras atribuições e fiz o primeiro ano. Participei de exposições. Jorge Amado levou meus quadros para o Salão de Maio em São Paulo.

E o curso de Estética e História da Arte que Mário de Andrade ministrou na Universidade do Distrito Federal?

Assisti ao curso apenas parcialmente, porque estava muito ocupado com o Patrimônio. O curso era muito bom, muito animado, como tudo que era do Mário.

Tinha a minha irmã, que estudava música e acompanhou esse curso também. Eu ouvi muita música por causa disso. Ele aconselhava assistir aos ensaios, os últimos ensaios de ópera, principalmente de Wagner.

E nesse tempo que o Mário morou no Rio o senhor tinha relações com ele?

Tinha. O Mário sempre freqüentava o Patrimônio.

Como era o relacionamento dele com o grupo, com Rodrigo, com Lúcio Costa?

Era muito relacionado com o Rodrigo. O Rodrigo foi um sujeito extraordinário, era um escritor que conseguiu publicar um livro muito bom, VELÓRIOS, *mas abandonou tudo para se dedicar exclusivamente ao Patrimônio. Ele ficava até tarde da noite lá no Patrimônio.*

O Capanema apoiava o Patrimônio?

O Capanema dava apoio, ele sempre soube entender a importância do Rodrigo e deu muito apoio. O Capanema teve também muita coragem, naquela época, ao apoiar a construção moderna da sede do Ministério da Educação.

E os processos de tombamento?

Rodrigo nomeou Lúcio Costa diretor do Departamento. Tinha duas pessoas, uma de história, outra de arte. A de história com o Carlos Drummond e a de arte, era eu. Isso logo no começo.

Documentavam cada obra a ser tombada?

Propunha-se o tombamento, tudo era discutido no seminário. O Carlos e eu propúnhamos o tombamento, de história e de arte.



Igreja e convento do Embu, recém-restaurado. Fachada. Foto de Germano Graeser. *Arq. MA-IEB/USP*

E sobre as descobertas que iam chegando de São Paulo, o que vocês achavam?

O Sítio do Padre Inácio! Parece um templo. E seu entorno – faz muita falta aquele verde atrás. E o Sítio de Santo Antônio que é lindo com aquela igreja, aquela torrezinha – sítio que o Mário de Andrade acabou comprando.

E que hoje está lindo.

Quem toma conta?

O Patrimônio. O Saia Filho está tentando trabalhar com o pessoal da cidade para que eles tomem conta.

É muito importante dar uma utilização para os prédios tombados, senão se deterioram.

O que achavam dessas obras de São Paulo que não tinham nada do Barroco rico, de Minas, da Bahia?

Mas são coisas diferentes; as de São Paulo são muito puras. Gosto muito da arquitetura dos séculos XVII e XVIII de São Paulo.

Quem tombava, a Arte ou a História?

Era discutido pelo Departamento. Mas tudo vinha da cabeça do Mário.

A documentação fotográfica das obras de São Paulo, feita pelo Germano Graeser é impressionante.

O Germano tinha tanto gosto pelas coisas! Quando eu estava na Faculdade de Arquitetura da USP, resolvi criar o Departamento de Maquete para os estudantes estudarem a obra em três dimensões. Fazia a maquete e fotografava numa prancheta no quarto do Germano. Tinha uma esfera embaixo. Com a luz do sol, a gente procurava simular as diversas horas do dia. Fazia três ou quatro fotografias da maquete. Nas aulas, os alunos, vendo as fotos da maquete, faziam a crítica do projeto.

E no Rio, como se desenvolveu a documentação fotográfica?

Rodrigo tinha convênio com um fotógrafo muito bom, Marcel Gautereau que era arquiteto também, trabalhou no Museu do Homem, em Paris, foi um dos autores do Museu do Homem. O Marcel trabalhava numa empresa de publicidade francesa. Então o Rodrigo dava apresentações para ele e ele fornecia cópias das fotografias e ficava com a matriz.

O Instituto Moreira Sales comprou.

Comprou o acervo? Eu tinha muito medo que aquilo saísse do Brasil. O Gautereau tinha um cuidado enorme com sua coleção, os negativos muito bem conservados. Marcel nos acompanhou desde as Missões, essas igrejas que nós conseguimos botar em pé. Lá, o Lúcio fez um museu com colunas e peças apanhadas nas ruínas das Missões. Ficou muito bonito o Museu do Lúcio. O acervo tem também esculturas muito boas, muitas feitas por índios, aqueles índios que os bandeirantes depois foram caçar.

Na época do Departamento de Cultura o senhor esteve em São Paulo?

Estive lá um tempo, quando funcionava o Departamento de Cultura. Era muito vivo, tinha um movimento muito grande cuja origem precisava daquelas pesquisas do Saia. Funcionava também como uma pinacoteca. Tinha muitas reproduções no Patrimônio.

O senhor acompanhava o trabalho do Saia no Patrimônio?

Acompanhei no tempo em que estive em São Paulo. Estive uma temporada boa lá em São Paulo, lecionei na Faculdade de Arquitetura em formação. Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Lá tinha só até o 2º ano, fui professor do 2º ano, depois chegou a passar para o 3º ano, mas aí eu já estava no Rio. Achei que viajar toda semana para São Paulo era muito penoso.

Na pintura, o senhor foi aluno do Guignard também?

Com o Guignard foi uma coisa curiosa. Eu conheci o Guignard no ateliê livre onde se trabalhava no modelo vivo, e reparei que entre todos os que estavam trabalhando, o Guignard era o melhor. E eu comecei a aproveitar um pouco também o contato com ele e as discussões sobre pintura. O Guignard tinha uma coisa curiosa porque o Juscelino estava com a idéia de fazer um movimento cultural em Belo Horizonte e queria criar uma escola de arte e convidou o Oscar Niemeyer para a parte de arquitetura e convidou a mim para a parte de pintura e outras artes. Eu já estava com o compromisso de dar aulas em São Paulo, naquele época, e não pude. Então, eu indiquei o Guignard. E a contribuição dele foi enorme.

E seus trabalhos de conservação para o Patrimônio?

Eu fiz muita coisa em Ouro Preto, em Diamantina, projetos para colocar instalações sanitárias em casas do século XVIII, que estavam sendo abandonadas em Ouro Preto. Dava uma pena. Em Diamantina o problema era diferente. Em Ouro Preto, eles abandonavam as casas, chegou uma rua inteira a cair, uma das mais bonitas, não me lembro o nome dela, só tinha casas com balcões grandes na frente. Em Diamantina, era o contrário, eram aventureiros que iam atrás do cristal que estava com um valor muito alto no tempo da guerra. Ficavam ricos em pouco tempo e começavam a querer modificar as casas, principalmente as fachadas. Aí, foi uma luta muito grande. Conservei o Mercado, defendi os beirais, porque eles queriam tirar os beirais e botar o platibandas.

Deve ter sido muito difícil.

Era muito difícil, havia falta de recursos, a gente levava 27 horas para ir de Belo Horizonte a Diamantina. Salvamos muita coisa lá em Ouro Preto. E a arte barroca também. O restaurador instalava oficinas nas sacristias das igrejas para recuperar as peças que estavam bichadas. Algumas estavam reduzidas a uma casquinha. Uma pessoa sozinha carregava uma coluna enorme, de tão leve. Depois do restauro eram necessárias quatro pessoas para carregá-la.





Cristo articulado, da igreja do Carmo, de Itu, SP. Arq. MA-IEB/USP.

NO ALTO:
Arquitetura civil: entrada da residência do sr. Geribello, Itu, SP. Arq. MA-IEB/USP.

Fotos de Germano Graeser.



Cartucha. Coroamento do altar-mor. Igreja do Carmo de Santos, SP. Foto de Germano Graeser. *Arq. MA-IEB/USP.*

Mário Barata

Três informações significativas

Depoimento

Mário de Andrade foi intelectualmente uma figura de gigante, renovadora e útil à construção e à compreensão culturais de todo o nosso século XX, no tocante às artes – das visuais e musicais até as literárias. Isto embora ele só tenha vivido por 45 anos na parte da sua existência que lhe coube nesta centúria.

É por isso que penso que quaisquer achegas – pequenas que sejam – ajudam a situar a sua vida e os fatos que a acompanharam. Devo relembrar aqui momentos de três episódios culturais dos quais eu participei quando jovem e onde pude ver, na modesta qualidade de espectador, a ação e a generosidade de Mário de Andrade.

O primeiro episódio diz respeito à repercussão imediata da famosa conferência "O movimento modernista". Esta tratava-se de uma revisão de interpretações feita por Mário vinte anos após a eclosão da Semana em São Paulo – como articulação programada organizando o início da nova colocação de nossa cultura popular e seus pontos de inserção ou cruzamento com vanguardas européias do começo do século XX. E, por outro lado, a valorização e caracterização de elementos nacionais, folclóricos ou não na realização brasileira. Era uma revisão do movimento moderno.

O tema da palestra pode ter sido sugerido pelo próprio autor, já que a série de conferências promovidas e publicadas pela Casa do Estudante do Brasil não é do mesmo assunto, nem de temas interligados. A Casa era presidida por Ana Amélia de Queirós Carneiro de Mendonça e no seu Conselho atuava muito o Marcos Carneiro de Mendonça. Foi este ilustre casal que deve ter obtido a interferência plausível do chanceler Osvaldo Aranha para que o evento se realizasse,

não na Casa do Estudante, mas no salão de conferências da biblioteca do Ministério das Relações Exteriores (Itamarati), no Rio de Janeiro.

Pelo que é referido em curta passagem da carta de Mário a Rodrigo M.F.de Andrade (em 27 de fevereiro de 1942), o convite fora feito pela Casa do Estudante no dia anterior, mas o escritor não alude ao nome de quem o indicou ou convidou para a conferência, que ele aponta como devendo ocorrer na referida Casa do Estudante. Por motivos que parecem então desconhecidos por Mário, terminou se realizando em 30 de abril de 1942, em local do Itamarati. O ciclo de palestras foi publicado em plaquetas separadas pela Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil e deve ter sido programado, em seu conjunto, pelos diretores desta Editora, funcionários de certa maneira da CEB naquele tempo. Estes eram Arquimedes de Melo

Neto e Maria Luísa Bittencourt, intelectuais pernambucanos residentes no Rio de Janeiro. A palestra foi a única do ciclo a ser realizada no aludido salão de conferências, o que lhe dava maior dimensão e significado. Entre intelectuais presentes recordo-me de que ali estavam Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo M. F. de Andrade. A Segunda Guerra Mundial avançava e, quatro meses após, o Brasil entrava nela com o apoio máximo de Osvaldo Aranha.

Significativo da situação que envolvia os intelectuais brasileiros – como ocorreu também na França e em outros países, foi o tratamento dado ao tema por Mário de Andrade – numa época de arte social, tendo sido ele um dos agentes criadores dessa posição da cultura em território brasileiro; ele a examinava nestes vinte anos depois. Ficou famosa a frase de Mário em que nos exortava a caminhar com as multidões.

O que devo acentuar neste depoimento é o entusiasmo do público – o qual enchia o auditório inclusive com muitas pessoas de pé – que se levantou no final da palestra em prolongada tempestade de aplausos. Estes me pareciam ser também uma uníssona censura ao Estado Novo vigente no Brasil, porque a entonação do final da conferência era uma óbvia restrição oral e de pensamento à ditadura então existente no país. Os aplausos coroaram esta interpretação.

Outro encontro com Mário, de que me lembro, foi quando de sua visita – ainda nesse 1942 – à nova revista de jovens, *Renovação*, não a pernambucana, mas uma no Rio de Janeiro. Situava-se na rua Sete de Setembro, entre a do Carmo e a Avenida Rio Branco. Eu era membro de sua redação e entre os presentes estavam Carlos Scliar, Rubem Braga (sempre jovem pela sua inteligência) e Demóstenes Lobo. Mário amava ouvir e falar aos jovens e este episódio é também disso uma confirmação. A ida de Mário à referida redação deve ter sido combinada pelos dois primeiros intelectuais citados, Scliar e Braga.

O ano de 1945 estava sendo o último de sua existência. Logo ao início, se realizou em São Paulo um Congresso Brasileiro de Escritores, que foi um sucesso. Bastante doente e cansado, Mário escrevera em carta a Rodrigo que a reunião, para ser digna, deveria ser contundente na atitude de repulsa à ditadura do Estado Novo. Mas ele quase não foi ao Congresso e ali compareceu levado por amigos como Sérgio Milliet. Este escritor e crítico de arte foi a principal figura paulista atuante entre os organizadores do Congresso. Sérgio era, na ocasião, diretor da biblioteca pública do município de São Paulo posteriormente denominada Biblioteca Mário de Andrade, designação que está continuando a marcá-la – e ali se realizou o Congresso, fortalecendo a posição deste diretor e dando comunhão acolhedora a Mário de Andrade.

No auditório e em salas de trabalho da repartição efetuou-se o Congresso. Do Rio, atuaram bastante Guilherme Figueiredo, Aníbal M. Machado (que foi quem me convidou a assistir ao mesmo) e Carlos Lacerda, orador de vários momentos de visita a outras entidades ou solenes do transcurso do evento.

Do espetáculo MARCO DO MEIO DIA.
Foto Catherine Alonso Krulik. Arq. Antônio Nóbrega



Antônio Nóbrega

MEU RIO SÃO FRANCISCO INTERIOR

ENTREVISTA

O brincante Antônio Nóbrega, que só sabe cantar dançando, como fazia Chico Antônio, em atuação que encantou a Mário de Andrade; o brincante Antônio Nóbrega, que assim se intitula e não gosta de ser chamado de multiartista, "nome feio" – reúne em si o ator, o dançarino, o intérprete, o músico e o compositor, na criação de espetáculos apresentados no seu Teatro-Escola Brincante e em outras salas de São Paulo. Espetáculos de repercussão, como *BRINCANTE, O REINO DO MEIO-DIA, NA PANCADA DO GANZÁ, MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI.* Neles recupera e recria as fontes das encenações populares com que conviveu, tanto em seu Pernambuco natal e em outros Estados do Nordeste, quanto no estudo das obras dos que registraram e pesquisaram as manifestações da região. Entre esses, Mário de Andrade, no qual encontra as melodias colhidas, as análises sobre a técnica, e a sensibilidade criadora do escritor.

Antônio Nóbrega deu este depoimento à *Revista do Patrimônio*, no qual podemos notar como sobreviveu e como é utilizado hoje o amplo material de documentação colhido e analisado por Mário de Andrade sobre espetáculos populares. A entrevista foi concedida a Marta Rossetti Batista e a Neuma Cavalcante, em 19 de junho de 2001, no Teatro-Escola Brincante, na Vila Madalena, São Paulo. Antônio Nóbrega trouxe para a conversa os cds que produziu de seus espetáculos e os livros de Mário de Andrade que estuda, constantemente.

Como você se tornou brincante?

Nasci em Recife e passei os meus dez primeiros anos de vida em cidades do interior de Pernambuco. Meu pai é médico, praticava a medicina sanitária. De maneira que, a serviço do Sesp, ele exercia a profissão pelo interior pernambucano, principalmente nas cidades da Zona da Mata e, naturalmente, eu o acompanhava. Durante esse período, vivemos em quatro cidades de Pernambuco. Já em Recife, aos 11 anos, comecei a estudar música. Meu pai, notando que eu levava jeito (eu sempre batucava na mesa, na hora das refeições) colocou-me para estudar violino. No Centro de Saúde em que trabalhava, e que então dirigia, havia um funcionário que tinha uma irmã professora de violino, d. Belinha. Era a única pessoa que sabia música que ele conhecia. Aí ele pensou: é por aí que ele deve ir. Estudei violino dos 11 aos 18 anos. Primeiro, com d. Belinha e depois na Escola de Belas-Artes, com o grande violinista e professor catalão Luís Soler, na verdade o meu grande professor desse instrumento.

Aos 18 anos fui convidado pelo escritor Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial. Ele assistiu a um concerto em que eu tocava, na Igreja de S. Pedro dosClérigos, em Recife. Eu então executava o

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

CONCERTO EM MI MAIOR para violino, de Bach. Ariano Suassuna estava recrutando pessoas para formar o Quinteto Armorial e me convidou para tocar violino e rabeca, instrumento que até então eu desconhecia. A rabeca, como sabemos, é uma reinterpretação popular do violino. É tocada pelos músicos populares brasileiros, praticamente em todas as nossas regiões. A partir do convite de Ariano Suassuna, procurei me aproximar do tocador de rabeca, o rabequeiro. Ao me aproximar dele, comecei a conhecer também os cantadores, as cantadeiras, os dançarinos, enfim, toda essa caravana de brincantes presente em nossos folguedos populares, nas nossas festas, nas praças e ruas do Brasil. Esses encontros deram ensejo a um aprendizado que ainda hoje perdura.

Sua família é muito musical?

Acho que temos vocação para a música. É uma herança tanto materna quanto paterna. Assim é que eu consigo diagnosticar, porque meu avô materno tocava clarinete e a família de meu pai também é muito musical. Meus tios, e mesmo meu pai, na mocidade, gostavam muito de cantar. Penso que guardamos um pouco dessa herança. Na minha casa éramos meu pai, minha mãe e três irmãs. Minhas irmãs estudaram também na Escola de Belas-Artes e formamos um conjunto de música familiar. Apenas uma delas prosseguiu na carreira musical, Eugênia, que é flautista e toca comigo.

E o termo *brincante*, você designa com ele todos os que participam da dança popular?

Sim, apropriei-me desta palavra até para minha definição pessoal como artista. Quando as pessoas me perguntam como eu gostaria de ser chamado, se cantor, dançarino ou músico (às vezes me alcunham com esse feio e desengraçado nome de multiartista), eu lhes digo que gostaria muito de ser conhecido como brincante, *para consagrar esse vínculo com os artistas populares do meu país. Mas reconheço que não é um nome de uso comum e, provavelmente, as pessoas em geral não vão entender a palavra* brincante *na acepção que o povo lhe dá.*

É bom lembrar que na língua francesa a palavra joueur *tem o mesmo significado que a palavra* brincante *em português.* Joueur *é aquele artista que faz malabares, improvisa, canta, atua etc. A mesma coisa se dá com a palavra inglesa* player, *ator, intérprete. E* to play *significa tanto brincar como representar. Então, essa concepção de brincar, como sinônimo de atuar, é reminiscência do português mais antigo.*

Voltando ao Quinteto Armorial, como se desenvolveu seu trabalho com a música popular?

Até a minha entrada para o Quinteto Armorial (1970) eu tive muito pouco contato com a cultura popular nordestina, mesmo sendo meu pai um sertanejo que vez por outra viajava ao sertão e me levava com ele. Uma vez, quando viajávamos para o sertão do Ceará, parando ali pela cidade de Patos – por onde, aliás, passou a Missão de Pesquisas Folclóricas – me recordo de que nosso carro quebrou e ficamos por lá além do tempo previsto. À noite fui passear na praça e encontrei uns cantadores improvisando. Acho que essa é a primeira lembrança que

tenho de um artista popular. Mas são poucas as lembranças dessa natureza porque, realmente, não convivi com os artistas populares na minha infância. Só a partir do encontro com Ariano Suassuna é que pude conhecê-los, com eles aprender e estudar.

Os ensaios do Quinteto Armorial eram na casa de Ariano para onde, vez por outra, ele trazia rabequeiros, cantadores, emboladores. Para esses ensaios, Ariano também convidava artistas plásticos, como Brennand, Gilvan Samico, Miguel dos Santos. Assim, além de ensaiarmos, convivíamos com aqueles criadores, o que, para um jovem de 18 anos, era uma experiência muito rica. Eu estava tendo oportunidade de participar de conversas que marcariam todo o resto da minha vida. E era nessas ocasiões que alguém me informava: "Tem um rabequeiro lá em Goiana!" E eu viajava até lá para conhecê-lo. E lá não conhecia só o rabequeiro. Porque o rabequeiro de um cavalo-marinho está sentado num banco *no qual, ao seu lado, tem um tocador de bage (espécie de reco-reco), tem um de ganzá, tem o pandeirista e os tiradores de loas e toadas.*

Eu começava então a escutar outros instrumentos que não faziam parte do meu convívio sonoro na Academia... E tinha à minha frente os brincantes do folguedo dançando e saracoteando a noite toda. Aquele universo foi lentamente me tomando. Comecei a me interessar não só pelo tocador de rabeca, mas também pelo Mateus que dançava, fazia aqueles passos e gingados que me encantavam, pelos brincantes-figureiros que botavam *as figuras da Ema, da Burrinha, do Jaraguá etc. Esse convívio foi crescendo, se avolumando. Porque, depois de conhecer um cavalo-marinho, eu queria conhecer outro. De um outro, eu ouvia falar que tinha um tal tirador de toadas que cantava também num maracatu rural, e aí eu queria saber o que era o maracatu rural. De maneira que, de folguedo em folguedo, fui me formando em folgazão, a mesma coisa que brincante.*

Existe um maracatu rural e um maracatu urbano?

Nós temos o maracatu nação e o maracatu rural. O maracatu nação ou maracatu baque-de-virado é um tipo de maracatu. O maracatu rural, maracatu de orquestra ou maracatu de baque solto é um outro tipo de folguedo. Para o pessoal de São Paulo, o maracatu mais conhecido é o maracatu nação, aquele dos tambores.



Do espetáculo FIGURAL.
Foto Jorge Rozemberg. Arq. Antonio Nóbrega



As guiadas no espetáculo MARCO DO MEIO DIA.
Arq. Antônio Nóbrega, SP.

Em Pernambuco, no cortejo do maracatu, se utilizam alfaias (como são denominados os tambores), dois gonguês, duas caixas, os figurantes e as baianas *que cantam as toadas. Mário de Andrade escreveu sobre os maracatus de Recife e Guerra Peixe fez um estudo muito completo.*

A denominação maracatu rural, *dada ao outro tipo de maracatu, não é popular. É uma denominação, provavelmente, de pesquisador. Diferentemente do maracatu nação, que está presente no meio urbano, o rural é da Zona da Mata, apesar de que, hoje, à medida que as migrações foram se acentuando, muitos grupos se deslocaram para a periferia de Recife. Mas o seu habitat natural é o meio rural. Em Goiana, em Nazaré da Mata, em Aliança, há vários desses grupos. Suas figuras emblemáticas são as daqueles lanceiros ou caboclos de lança que usam chapéus enormes, coroados de fitas, chamados cafuringas. Carregam um surrão, com badalos, coberto por um manto bordado com miçangas, canutilhos e lantejoulas. Vestem calções coloridos e portam sempre uma guiada cheia de fitas, daí também o nome de caboclos de guiada. Ao som de marchas e martelos, a orquestra dá o ritmo do cortejo.*

No maracatu rural, os mestres são poetas improvisadores. A cantoria se dá nas sambadas. É quando um maracatu rural convida outro para um desafio, entenda-se: de poesia. Isso ocorre a partir de setembro, ou seja, ao se aproximarem o período natalino e o carnavalesco. A sambada de maracatu é um torneio verbal (poesia), em sextilhas e décimas, como nos habituais

desafios de cantadores, só que cada mestre leva um batalhão de caboclos; entre um verso e outro, a orquestra toca e eles dançam. É uma dança que remete a movimentos de combate, uma espécie de capoeira mais dançada. O tom do desafio é o mesmo do repente. Os mestres tiram versos altissonantes sobre o que fazem, sobre as coisas da sua região, do seu grupo, mostram conhecimento e força poética. E entre uma estrofe e outra, os caboclos dançando. Nessas sambadas não se paramentam. Estão simplesmente vestidos de calça e camisa comuns e, às vezes, carregam apenas um bastão, à guisa da guiada. Ficam movimentando o bastão para cima e para baixo, imitando movimentos de luta, o que faz com que alguns mestres, antes de iniciarem a peleja, recolham os bastões, porque às vezes eles se entusiasmam nesse vaivém dos bastões e aí tem quebra-pau. Uma sambada dessas começa à noite e vai até o sol raiar. Eu gosto muito de acompanhá-las, porque além da beleza de ouvir os versos que improvisam ao longo da noite, gosto muito de dançar também. Fico com os caboclos dançando a madrugada todinha . No fundo, sou um deles.

Quando você começou a se interessar pelo estudo dessas manifestações?

Foi a partir da época do meu encontro com Ariano Suassuna. Além de conviver com os artistas populares e desfrutar do seu aprendizado, comecei a me interessar também pelos registros escritos desse universo. Li e estudei Câmara Cascudo, Téo Brandão, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho, Pereira da Costa e, muito especialmente, Mário de Andrade. Digo muito especialmente Mário de Andrade por conta de sua formação de músico, pelo tom apaixonado com que escreve sobre a música do povo brasileiro. O que ele coligiu de cantos e toques do nosso povo é de um valor cultural inestimável, sobretudo para nós, músicos.

Assim, o estudo começou cedo. Foi na época do Quinteto Armorial?

É, foi. E foi por essa época que tomei conhecimento do nome na pancada do ganzá, *em um dos escritos da Oneyda Alvarenga. Naquele em que ela fala do desejo de Mário de Andrade dar ao conjunto de tudo que ele recolhera em suas duas viagens o belo nome de na* pancada do ganzá. *Na ocasião, pensei: belo nome; se ninguém se apropriar dele, um dia eu vou com ele intitular um cd ou um espetáculo. Pensei até mais: vou dar uns dez anos. Se ninguém pegar eu pego! Quando montei o espetáculo NA PANCADA DO GANZÁ, eu contava isso ao público. O público ria... O meu primeiro disco solo, depois dos quatro do Quinteto Armorial, é justamente o NA PANCADA DO GANZÁ. Ainda sob o efeito dos estudos que eu fizera dos registros de Mário de Andrade, quis fazer um segundo com o mesmo título. Mas achei melhor e mais adequado dar o nome de MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI, não me furtando, todavia, a acrescentar, como subtítulo, NA PANCADA DO GANZÁ II. Assim sacramentei o nome por duas vezes.*

Nessa época inicial, do ponto de vista da sua atuação, você descobriu a dança também? Passou a ser um brincante total?

Desde o início eu me liguei a um bumba-meu-boi: o BOI MISTERIOSO DE AFOGADOS

(Afogados é um bairro de Recife, perto do mangue). Comecei a acompanhar esse folguedo que era dirigido pelo capitão Antônio Pereira. Na semana passada, aliás, tive o prazer de receber do escritor Oswald Barroso, lá do Ceará, um vídeo, feito em 1953 pelo Instituto Joaquim Nabuco, documentando o Boi Misterioso do Capitão Pereira. Eu conheci o Capitão Pereira em 1972, por aí. Ele morreu nove anos depois, em dois de maio de 1981, dia do meu aniversário. Eu acompanhava o folguedo principalmente por causa da figura do Mateus Guariba, um dos meus grandes mestres na arte da dança e que teve, sobretudo, um papel importantíssimo na construção do meu personagem Tonheta, aquele pícaro presente nos meus espetáculos teatrais. Uma velha dúvida que eu tinha é se aquele registro que Mário de Andrade fizera sobre o bumba-meu-boi de Pernambuco era o do Capitão *Pereira. Ele não dá o nome de quem dirigia esse Boi, mas por toda a descrição que faz do folguedo, com toda certeza é o Boi Misterioso de Afogados.*

No *BOI* do Capitão Pereira, os personagens cômicos usavam máscaras de couro e papelão?

Usavam. Principalmente de pano (saco de farinha) e de couro.

Na Coleção Mário de Andrade, no IEB, há quatro máscaras que provavelmente ele trouxe da viagem ao Nordeste.

Há referências sobre elas?

Não, mas há um texto em que ele se refere ao uso das máscaras, nas danças dramáticas. Aí assinala que, dos bois que viu, os personagens cômicos usavam máscaras só no da Batateira. As máscaras eram de pêlo de jumento e papelão, muito bonitas. As de sua coleção no IEB são três de pêlo e uma de papelão. Não sei de onde vieram, estou achando que são daí.

No cavalo-marinho — denominação que no meio rural de Pernambuco se dá ao bumba-meu-boi — o uso da máscara é imprescindível. Tanto no cavalo-marinho quanto no reisado cearense — que conheço bem. Uma curiosidade: Mário faz, no DANÇAS DRAMÁTICAS, *o desenho de uma figura de que o* Capitão *Pereira me falava muito, mas que não mais apresentava. Era a figura do Pinica-Pau, um passarozinho de madeira que ficava em cima da cabeça de um brincante, martelando o tempo todo.*
Eu tenho uma edição original das DANÇAS DRAMÁTICAS *em que se vê esse desenho do Mário. Nesse registro ele descreve as mesmas figuras do* BOI *de Pereira, que eu conheci.*
Lá nós encontramos o Jaraguá, a Burrinha, a Ema, a Dona-Joana, o Arlequim, a Pastorinha etc. Figuras que são praticamente comuns a vários reisados e cavalos-marinhos.

Portanto, ao acompanhar o *BOI* do Capitão Pereira, você começou a dançar?

Sim, foi a partir daí que comecei a me interessar pela dança, tentando aprender os passos e gatimanhos do Mateus Guariba .
Na medida em que os assimilava, meu corpo ficava mais apto para apreender outras formas de dança. Estudei em seguida com o Nascimento do Passo, grande passista pernambucano, nascido em Manaus (brincava nos bois de Manaus e um dia pegou um ita e foi parar em Pernambuco).

Apaixonou-se pelo frevo e começou a praticá-lo nas ruas de Recife. Quando lá chegou, o grande passista era o Egídio Bezerra. Começou a aprender com ele. Na época, havia concursos populares de passistas realizados na rua, durante o Carnaval. O Nascimento começou a ganhar todos os concursos e um dia, quando estava com o troféu na mão, perguntaram o seu nome. Ele respondeu: José da Silva Nascimento. O locutor então falou: agora você será Nascimento do Passo. Foi esse homem que depois se tornou meu mestre e é a ele que eu dediquei uma música, um frevo que está no disco MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI. *O nome da música é* NASCIMENTO DO PASSO. *É uma música que tem um duplo significado: tanto homenageia o Nascimento do Passo, quanto fala da história do nascimento do passo, a dança que tem origem na capoeira e é componente indissociável do frevo. Se Mário de Andrade tivesse vivido um pouco mais, seguramente teria falado sobre o passista e sobre o capoeirista que a ele deu origem.*

Ao mesmo tempo que eu me interessava em aprender os passos, desfrutava também de longas conversas com esses artistas. E, conseqüentemente, começava a entender, a compreender a história daquelas brincadeiras e dos seus brincantes.

Você ficou muito tempo no Quinteto Armorial?

Durante toda a vida dele. O Quinteto Armorial durou dez anos, de 1970 a 1980; durante todo esse tempo, participei como instrumentista e compositor.

E quando acabou, como você organizou sua vida?

Dois anos antes do grupo se dissolver eu já avisara ao Antônio José Madureira, que coordenava o Quinteto Armorial, que eu necessitava, como intérprete, incursionar por outros universos e que o Armorial não me possibilitava isso. Combinamos, então, que dentro de dois anos eu deixaria o Quinteto para trilhar minha aventura artística pessoal. Isso aconteceu naturalmente. Quando terminou esse período, todavia, ainda assumi, por um ano, a direção da Orquestra Romançal Brasileira, um grupo maior criado também por Ariano Suassuna. Com ela, montei um espetáculo chamado A ARTE DA CANTORIA, *que trouxe a São Paulo para apresentações num festival dirigido pela Ruth Escobar. Acho que isso foi em 1981.*

Deixei a orquestra Romançal Brasileira logo em seguida e só aí então, verdadeiramente, comecei a minha carreira pessoal. Casei-me em janeiro de 1982 e em julho desse ano montei um espetáculo chamado o MARACATU MISTERIOSO, *um solo, com a participação de minha mulher Rosane. Ela era uma espécie de contra-regra cênica. Que função é essa? É a seguinte: eu manipulava um boneco que contracenava com outro que era manipulado por ela, embora a voz também fosse minha. Em outra cena eu dançava encarnando a figura do Mateus e ela botava alguma figura de máscara com a qual eu atuava. Rosane é de Curitiba e nos conhecemos em Recife quando ela esteve lá para fazer um curso de dança. Viemos para São Paulo em 1983. No espetáculo seguinte que criei ela deixava a* contra-regragem *cênica para assumir a*

atuação cênica... Ela tem sido para mim a parceira ideal. De maneira que eu tenho em Rosane, além de tudo, uma pessoa que enriquece continuamente o meu trabalho artístico.

Como leitor de Mário de Andrade, o que é importante para você?

Toda a sua obra de registro da cultura popular e de reflexão sobre ela para mim é muito importante. Acho que a introdução que ele escreve para as DANÇAS DRAMÁTICAS é um dos textos mais marcantes, e ainda um dos mais atuais, sobre a história dos nossos folguedos populares. Ele foi um precursor e continua sendo. Além desse trabalho que é, basicamente, de documentação musical e literária, há aquelas reflexões sobre o canto, aquelas por exemplo feitas a partir da figura de Chico Antônio. Os textos que estão nos apêndices do livro OS COCOS, já os li inúmeras vezes. Até em público (mostra o livro todo anotado e com trechos destacados). Esses dois livros (mostra OS COCOS e AS MELODIAS DE BOI E OUTRAS PEÇAS) são o meu vade-mecum toadeiro. São fonte contínua de inspiração e de composição musical. Sempre volto a eles. São meu rio São Francisco interior...

Os seis apêndices apostos ao final d'OS COCOS para mim são textos preciosíssimos. Há certas passagens que me emocionam profundamente. Quando ele fala da maneira como Chico Antônio cantava, rodopiando, aquilo me deixa quase numa suspensão de mim mesmo... Veja esse pedaço aqui: "Que artista! A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz do ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na 'pancada do ganzá', Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pensa em grafar, se estrepa. E quando tomado pela exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado pro BOI TUNGÃO, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada por 10 minutos sem parar. Sem parar. 'Olhos lindos, relumeando numa luz que não era desse mundo mais". Acho que através de Mário de Andrade Chico Antônio está presente no meu imaginário pessoal. Um imaginário no qual estão também presentes muitos outros coquistas, cantadores, violeiros e rabequeiros.

Outro livro importante sobre os cocos foi aquele escrito pelo alagoano Aluísio Vilela, O COCO DE ALAGOAS. Nesse livro impressiona a quantidade de formas e procedimentos poéticos citados. O único problema é que, à diferença dos registros de Mário de Andrade, ele não documentou as solfas, as toadas que animam o universo poético. Às vezes fico, arbitrariarmente, cantarolando aquelas estrofes. Penso um dia em recriar esse livro. Voltando pro Mário, ele chamava coquista ou coqueiro ao cantador ou tirador de cocos. Hoje ele é mais conhecido pelo nome de embolador.

Você conheceu Chico Antônio?

Pessoalmente, não. Mas eu o vi no filme do Eduardo Escorel e escutei sua voz através das gravações sonoras que foram realizadas. Já Câmara Cascudo, ainda cheguei a conhecê-lo, numa visita que o Quinteto Armorial lhe fez, em Natal. Nessa época ele já escutava pouco. Tenho muito bom relacionamento com o Rio Grande do Norte. Agora mesmo recebi a incumbência do Dácio Galvão (filho do pesquisador e escritor Hélio Galvão) de cantar a toada do BOI TUNGÃO num cd que estão fazendo sobre a música do Rio Grande do Norte. Editaram também um cd com vários cocos que eram cantados por Chico Antônio, gravados por emboladores da região. Há também um outro dedicado à música dos Cabocolinhos e um ao Coco de Zambê, brincadeira típica lá do Rio Grande do Norte à qual, curiosamente, Mário de Andrade não faz referência. O coco de Zambê é uma grande manifestação popular de



Chico Antonio e seu ganzá, e Antonio Bento de Araújo Lima, fotografados por Mário de Andrade. Arq. MA-IEB/USP

música e dança onde a percussão tem um papel muito importante. Aliás, se alguma pequena lacuna encontramos nos registros do Mário, é no que diz respeito à transcrição do ritmo. Por exemplo: há pouca informação sobre o ritmo da música dos bois, dos cabocolinhos, cujas toadas e toques instrumentais ele tão bem transcreveu.

Num espetáculo que estou pensando criar mais pra frente, COQUEIRO, quero valorizar bem a percussão brasileira. Tanto é que estou criando uma Jovem Orquestra Brasileira de Percussão. Ela já ganhou até nome: Zabumbau. Juntei 18 jovens, convoquei meu filho Gabriel, que é percussionista, para organizá-la comigo e já vamos fazer o seu lançamento em breve.

Mas falando em coco, no meu próximo espetáculo (cujo título ainda não defini), que estréia em julho de 2002, vou apresentar uma recriação do coco do BOI TUNGÃO, do Chico Antônio. Essa figura do Boi Tungão precisamos até estudar melhor, porque, para mim, ela tem um caráter acentuadamente mítico. Eu apanhei agorinha mesmo um folheto de cordel, o d'O BOI TUNGÃO MISTERIOSO. É uma das versões em folheto desse mito. O Boi Tungão, no imaginário popular, é a representação do mal. É uma das representações populares do Diabo. O Boi Tungão é o pai dos infernos, o maioral. Quando acompanhava o Velho Faceta, um grande artista popular lá do Recife, me lembro que ele falava do Boi Tungão com muito receio. Tinha um medo danado do animal. Eu quero estudar um pouco melhor essa história do Boi Tungão. O Mário de Andrade n'OS COCOS apresenta três versões dessa história: uma da Paraíba e outras duas que eram cantadas pelo Chico Antônio no Rio Grande do Norte.

Você gosta da poesia do Mário ?

Sou um mau conhecedor da poesia de Mário de Andrade. Conhecê-la melhor é uma coisa que tenho adiado continuamente. Conheço, naturalmente, MACUNAÍMA. Não gosto de dizer a todo o mundo, mas a mesma admiração que eu tenho pelo pesquisador, pelo grande ensaista e grande agitador cultural, eu não tenho pelo romancista. Me desculpem a franqueza, mas acho MACUNAÍMA um livro meio cansativo de se ler. Acho um romance mais dominado pela ordem do intelecto do que pela desordem da poesia. E eu também não sou muito de acordo com esse negócio de herói-sem-nenhum-caráter dado ao Macunaíma, tipificando nele uma certa maneira de ser do brasileiro. Acho mesmo que a figura picaresca presente no imaginário do povo brasileiro tem é muito caráter. Aliás, um livro que eu já li várias vezes, e agora mesmo estou com saudade dele, é O CORONEL E O LOBISOMEM do José Cândido de Carvalho. Eu acho que o coronel Ponciano de Azeredo Furtado é uma das grandes representações simbólicas, via picaresca, do povo brasileiro, assim como Riobaldo do Guimarães Rosa, também o é, só que pela via do épico e do metafísico.

Entre o que você lê nas coletas feitas por Mário de Andrade e o que existe hoje no Nordeste há uma diferença grande? Você estranha ao comparar o que lê com o que viu lá?

Não. Por exemplo, os registros que ele faz da NAU CATARINETA são muito próximos do que ainda hoje lá encontramos. As cantigas

que eu canto da NAU CATARINETA não foram encontradas primeiramente nos registros de Mário de Andrade, mas sim na escuta dos integrantes da NAU quando eu acompanhava as apresentações desse folguedo em minhas andanças.

Portanto, esse universo se manteve?

Sim, a quase totalidade das cantigas que ainda são ouvidas hoje era cantada na época dos registros de Mário de Andrade. É claro que sofrem alguma modificaçãozinha, pequenas mudanças que acentuam até o caráter atuante que elas guardam.

Mário documenta uma barca que viu construída, de barro.

De barro massapê uma vez eu também vi uma. Bonita e majestosa barca, parecia uma Nau edifício. Hoje é difícil encontrá-las, mesmo porque o caráter do espetáculo, a poesia do texto predominando sobre os outros elementos, favorece o seu desaparecimento. Dentre os espetáculos populares vão se mantendo, principalmente, aqueles que têm maior exuberância na sua música e nos seus bailados. O cabocolinho pernambucano é um típico exemplo em que os textos praticamente já desapareceram, ficando só o bailado e a música. A NAU CATARINETA é um folguedo que não só requer uma estrutura mais complicada para encenação, a necessidade da construção de uma barca-palco, em cujo tombadilho se cantam e realizam as jornadas; a dança é mais contida e a música mais dolente.

Quanto às referências diretas aos documentos musicais coletadas por Mário, e presentes em seus livros, várias das minhas canções têm ligações com elas. Quer ver? Do primeiro cd, NA PANCADA DO GANZÁ, tenho em comum com os dele: A canção de abertura (VINDE, VINDE, MOÇOS E VELHOS); as três cantigas da NAU CATARINETA (as duas TRULÉUS e a VIDA DO MARINHEIRO) e, de alguma maneira, o coco que dá nome ao cd NA PANCADA DO GANZÁ, escrito por mim e pelo poeta pernambucano Wilson Freire.

Como procedimento de composição das canções, o refrão, a toada está sempre na base da estrutura da canção. Ela é que me dá o temperamento da canção que criarei. É a partir dessa toada-refrão que desenvolvo o corpo da canção, numa espécie de desenvolvimento dessa solfa-motivo que é a toada. E no mais das vezes são toadas muito simples — simplicidade que tem um poder de atração muito grande. Do meu ponto de vista, esse é o segredo do melhor cancioneiro brasileiro: se tivermos uma toada bonita na cabeça, teremos o melhor da canção.

Mas prosseguindo: no meu segundo cd, MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI (que teve como subtítulo NA PANCADA DO GANZÁ II), as seguintes canções tiveram como ponto de partida toadas presentes no livro OS COCOS: OLODUMARÉ, QUINTO IMPÉRIO, O COCO DA LAGARTIXA e a LIÇÃO DE NAMORO. Não recordo agora qual o número de catalogação das toadas no livro, mas quem quiser fazer um paralelo entre a canção que criamos (todas essas canções foram escritas por mim e pelo poeta pernambucano Wilson Freire), é só ir lá. Uma radiografia mais completa do cd MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI vai revelar que CHEGANÇA tem também o seu núcleo toadeiro numa cantiga de um reisado lá do Crato, no Ceará, e que MONGA pela parte

musical é, ipsis litteris, *uma cantiga de pastoril, de apresentação do Velho, em que só mudamos o texto. O novo texto apresenta a macaca Monga, figura farsesca presente no espetáculo.*

Quanto ao meu último trabalho, o MARCO DO MEIO-DIA, *nele há também uma referência direta aos cocos do Mário: é a toada refrão* O SOL LÁ VEM, *que está presente na música que dedicamos à figura de Zumbi. Posso também dizer que o* COCO DA BICHARADA, *presente no espetáculo, guarda alguma lembrança do* DOIS TATUS, *aquele coco (nº 162 d'*OS COCOS*) cujo assunto também já foi utilizado por Luís Gozaga no seu* VI DOIS TATUS JOGANDO BOLA.

Estou agora em fase de construção de um novo espetáculo. Nele privilegiarei a música para rabeca e violino e o nosso romanceiro tradicional. É claro que não deixarei de lado a minha dança, em algum momento Tonheta dará o ar de sua graça, e muito provavelmente cantarei alguns cocos. Penso em recriar o coco do PINTO PELADO *ou o do* BOI TUNGÃO, *ambos com versões de texto e toada também nos registros de Mário. Então, dá para se perceber a contínua referência dos registros do Mário de Andrade na minha obra. De maneira que, finalizando esta conversa, vou me despedir de vocês, minhas interlocutoras e dos que estão nos lendo, me utilizando daquele mesmo tipo de procedimento poético usado pelo Chico Antônio quando se despediu do Mário:*

Adeus horas, adeus voz,
Adeus fita de gravar.
Adeus sala de ouvir
Adeus meu tanto falar.
Adeus às duas amigas
Tão boas no perguntar.





Do espetáculo NA PANCADA DO GANZÁ.
Foto Catherine Alonso Krulik. Arq. Antônio Nóbrega



Convento de São Francisco, Paraíba.

Mário ficou encantado com a beleza do monumento sobre o qual escreveu: "... é graça pura, é moça bonita, é periquito, é uma bonina. Sorri. [...] Paraíba possui um dos monumentos arquitetônicos mais perfeitos do Brasil. Eu não sabia... poucos sabem".

(Viagem ao Nordeste, 1928/29). Arq. MA-IEB/USP.

Mário de Andrade

Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

Prefeitura do Município de S. Paulo
DEPARTAMENTO DE CULTURA E RECREAÇÃO

N.º 16

São Paulo, 24 de março de 1935

CPDOC
REF. 6C 36.03.24/2

Exmo.Sr.Dr. Gustavo Capanema,
D.D. Ministro da Educação.

O Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, tem a grata satisfação de apresentar as sugestões solicitadas verbalmente a êste Departamento por V.Excia., sobre a organização dum serviço de fixação e defesa do patrimonio artistico nacional. Em anexo a este oficio seguem um memorial de 18 páginas e um gráfico.

Na esperança de bem ter cumprido os desejos de V.Excia., o Departamento de Cultura apresenta ao sr. Ministro da Educação, os seus protestos de devotamento sincero.

Mario de Andrade
Diretor.

Carta de Mário de Andrade para Gustavo Capanema, encaminhando sugestões do anteprojeto (também aqui publicado) para a criação do SPHAN. "FGV/CPDOC; arq. GCc 36.03.24/2".

25 1

25^1

I.P.H.A.N.
ARQUIVO

Trabalho de mario de andrade, feito a pedido do ministro da educação, gustavo capanema.

M. E. S. — GABINETE DO MINISTRO

PREFEITURA DO MUNICIPIO DE S.PAULO

DEPARTAMENTO DE CULTURA E DE RECREAÇÃO

Serviço do Patrimônio Artistico Nacional

CAP. I

Finalidade : - O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender, e propagar o patrimônio artístico nacional.

Ao S.P.A.N. compete :

I - determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional;

II - sugerir a quem de direito as medidas necessárias para conservação, defêsa e enriquecimento do patrimonio artístico nacional;

III - determinar e superintender o serviço de conservação e de restauração de obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional;

IV - sugerir a quem de direito, bem como determinar dentro de sua alçada, a aquisição de obras para enriquecimento do patrimônio artístico nacional;

V - fazer os serviços de publicidade necessários para propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional.

CAP. II

Determinações preliminares

Patrimônio Artístico Nacional

Definição : - Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil.

M. E. S. — GABINETE DO MINISTRO

Ao Patrimônio Artístico Nacional pertencem :

I - Exclusivamente as obras de arte que estiverem inscritas , individual ou agrupadamente, nos quatro livros do tomba - mento adiante designados.

Estão excluídas do Patrimônio Artístico Nacional :

I - As obras de arte pertencentes às representações diplomati cas estrangeiras aqui acreditadas e as que adornam quais- quer veículos pertencentes a emprêsas estrangeiras, que façam carreira no Brasil;

II - as obras de arte estrangeira, pertencentes a casas de co- mercio de objetos de arte;

III - as obras de arte estrangeira, vindas para exposições come morativas, educativas ou comerciais;

IV - as obras de arte estrangeira, importadas expressamente por empresas estrangeiras para adôrno de suas repartições.

Distinções :

I - as obras de arte nacional pertencentes a casas de comer - cio de objetos de arte, sujeitam-se tambem a tombamento , não podendo sair mais do país as que forem tombadas;

II - as obras de arte tombadas, pertencentes a particulares, po derão, por qualquer processo de transação, mudar de pro - prietário, desde que esta mudança não implique possibili- dades de sairem do país;

a) em quaisquer casos de venda de obras de arte tomba das, o S.P.A.N. pelo Governo Federal, e os poderes públicos do Estado em que a obra de arte residir , terão direito de opção na compra, pelo mesmo preço;

III - as obras de arte nacional ou estrangeira vindas para expo sições, terão alvará de licença para livre-trânsito, for- necido pelo Conselho Fiscal do S.P.A.N.

IV - estão no mesmo caso do número anterior, as obras de arte importadas para adôrno de suas repartições, por emprêsas estrangeiras, mediante declaração expressa destas.

Obra-de-Arte Patrimonial

Definição : Entende-se por obra-de-arte patrimonial, pertencen te ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamen te as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupa mento, nos quatro livros de tombamento. Essas obras-de - arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito catego - rias seguintes :

1 - Arte arqueologica ;
2 - Arte ameríndia ;
3 - Arte popular;
4 - Arte histórica;
5 - Arte erudita nacional;
6 - Arte erudita estrangeira;
7 - Artes aplicadas nacionais;
8 - Artes aplicadas estrangeiras.

Das Artes arqueologica e ameríndia (1 e 2)

Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem à Arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em :

a) Objetos - Fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária, etc. etc.
b) Munumentos - Jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquís, litógrifos de qualquer espécie de gravação , etc.
c) Paisagens - Determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrográfica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brazis, como cidades lacustres, canais, aldeiamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.
d) Folclore Ameríndio - Vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc.

Da Arte Popular (3)

Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia. Essas manifestações podem ser :

a) Objetos - Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.
b) Monumentos - Arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira-estrada, jardins, etc.
c) Paisagens - Determinados lugares agenciados de fórma definitiva pela indústria popular, como vilejos lacustres vivos da Amazônia, tal mórro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife, etc.
d) Folclore - Musica popular, contos, historias, lendas, su-

249 4

perstições, medicina, receitas culinárias, proverbios, ditos, dansas dramáticas etc.

Da Arte Historica (4)

Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma fórma refletem, contam, comemoram o Brasil e a sua evolução nacional. Essas manifestações podem ser:

a) Monumentos - (Ha certas obras-de-arte arquitetônica, escultórica, pectórica que, sob o ponto-de-vista de arte puna não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas. Mas, ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou histórico - o forte de Óbidos, o dos Reis Magos - ou porque se passaram nelas fatos significativos da nossa história - a Ilha Fiscal, o Palacio dos Governadores em Ouro Preto - ou ainda por que viveram nelas figuras ilustres da nacionalidade - a casa de Tiradentes em São José d'El Rei, a casa de Rui Barbosa - devem ser conservados tais como estão, ou recompostos na sua imagem "Historica"). Ruinas, igrejas, fortes, solares etc. Devem pela mesma qualidade "historica" ser conservados exemplares típicos das diversas escolas e estilos arquitetônicos que se refletiram no Brasil. A data para que um exemplar tipico possa ser fixada: de 1900 para trás, por exemplo, ou de cincoenta anos para trás.

b) Iconografia nacional - Todo e qualquer objeto que tenha valor histórico, tanto um espadim de Caxias, como um lenço celebrando o 13 de Maio. Pode ser considerado "histórico" para fins de tombamento, o objeto que conservou seu valor evocativo de pois de 30 anos.

c) Iconografia estrangeira referente ao Brasil - Gravuras, mapas, porcelanas, etc. etc, referentes à entidade nacional em qualquer dos seus aspetos, História, Politica, costumes, Brasil, natureza, etc.

d) Brasiliana - Todo e qualquer impresso que se refira ao Brasil, de 1850 para trás. Todo e qualquer manuscrito referente ao Brasil, velho de mais de 30 anos, se inédito, e de 100 anos, se estrangeiro e já publicado por meios tipograficos.

e) Iconografia estrangeira referente a países estrangeiros - Incluem-se nesta categoria objetos que tenham conservado

seu valor histórico universal de 50 anos para trás.

Da Arte erudita nacional (5)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer manifestações de arte, de artistas nacionais já mortos, e tambem, dos artistas vivos, as obras-de-arte que sejam propriedade de poderes públicos, ou sejam reputadas "de merito nacional". São condições para que uma obra-de-arte de artista nacional vivo seja reputada "de merito nacional".

1 - Ter a obra conquistado ao artista qualquer primeiro ou segundo premio no ano final de curso em escolas oficiais de Belas Artes.

2 - Ter a obra conquistado ao artisti qualquer espécie de primeiro premio em exposições coletivas organizadas pelos poderes publicos.

3 - Ter a obra conquistado o título acima referido por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Da Arte Erudita Estrangeira (6)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer obras de arte pura de artistas estrangeiros que pertençam aos poderes públicos ou sejam reputadas "de merito". São condições para que um artista estrangeiro seja reputado "de merito":

1 - Figurar o artista em "História de Arte" universais.

2 - Figurar o artista em museus oficiais de qualquer país.

3 - No caso do artista ainda estar vivo e não preencher nenhuma das duas condições anteriores, conquistar o título por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Das Artes Aplicadas Nacionais (7)

Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte aplicada (moveis, toreutica, tapeçaria, joalheria, decorações murais, etc.) feita por artista nacional já morto, ou de importação nacional de Segundo Imperio para trás. Inclue -se ainda, dos artistas nacionais vivos, toda e qualquer obra de arte aplicada que pertença aos poderes publicos.

Das Artes Aplicadas Estrangeiras (8)

Inclue-se nesta categoria toda e qualquer obra de arte aplicada de artista estrangeiro, que figure em "Historias de Arte" e museus universais.

valor artistico, (a Casa dos Contos; o livro de Debret; etc.) será tombado pelo valor histórico. Exceptuam-se naturalmente quadros ou esculturas que tomaram por tema um assunto histórico, mas que são evocativos e não reprodutores do real ("O Grito do Ipiranga" de Pedro Americo; a "Partida da Monção" de Almeida Junior);

2 - Nas manifestações artisticas que ainda e sempre se discutirá si são de arte pura ou arte aplicada, fixar discricionariamente um critério qualquer, o mais geralmente seguido: colocar, por exemplo, a Arquitetura entre as Belas Artes; colocar a pintura mural, em qualquer dos seus processos, tambem entre as Belas Artes; a Numismática toda entre as artes Aplicadas e da mesma fórma toda a cerâmica, com excepção unica das estátuas possiveis em tamanho natural, para jardins.

Segunda Objeção: Um objeto histórico pertencente a atual Escola Nacional de Belas Artes, ou um quadro de Tounay pertencente ao atual Museu Histórico só porque pertenceu a D. João VI, devem então mudar de museu ou permanecer onde estão?

Resposta: - Está claro, a meu ver, que o objeto histórico que está na Escola Nacional de Belas Artes deverá ir para o Museu Histórico, e acho que o quadro de Taunay deverá ficar onde está. Simplesmente porque D. João VI tem muito maior volor histórico que Taunay artistico, pra nós. Já si o quadro fosse de Rafael, de Rembrandt, de Delacroix, genios universais, o quadro deveria ir para a Galeria de Belas Artes. Apenas se ajuntaria ao seu titulo, a designação de seu acidental valor histórico.

Terceira objeção : Como fazer-se um livro de Tombo único para reunir várias categorias de artes, como o primeiro por exemplo , que reune a Arqueologia desde os povos prehistoricos, cerâmica marajoara e pedras esculpidas dos Astecas, a Etnografia Amerindia e a Etnografia nacional e estrangeira?

Resposta : - Um livro pode ter vários volumes. Faça-se um volume para a Arqueologia, outro para a Etnografia Ameríndia, outro para a Etnografia Brasileira , outro para a Etnografia Universal. Sou de opinião ainda, que mesmo a parte arqueológica da etnografia ameríndia deverá ser reunida a esta e não à arqueologia universal, para obter-se maior unidade.

Quarta objeção : Porque o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial? Então a técnica industrial é uma arte?

Resposta : - Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral

244 8.

M.E.S. ARQUIVO

significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciencia, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a pouca preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais percuciente de educação. Os livros didaticos são horrorosamente ilustrados; os gráficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos; o teatro não existe no sistema escolar; o cinema está em tres artigos duma lei, sem nenhuma ou quasi sem nenhuma aplicação. Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum dêsses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chamam-se hoje mais ou menos universalmente assim os museus que expoem os progressos de construção e execução das grandes industrias, e as partes de que são feitas, as máquinas inventadas pelo homem. São museus de caracter essencialmente pedagogico. Os modêlos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munich e o Museu de Ciencia e Industria de Chicago. Imagine-se a "Sala do Café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flôr, a planta em grão, a apanha da fruta; a lavagem, secagem, os aparelhos de beneficiamento, desmontoados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco, as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com maquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e emfim a chicara de café. Grandes albuns fotograficos com fazendas cafezais, terreiros, colonias, os portos cafeeiros; graficos estatisticos, desenhos comparativos, geográficos, etc. etc. Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de tecnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre algodão, assucar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc. etc.

Publicidade

O S.P.A.N. deverá ter necessáriamente, pertencente ao seu proprio organismo, um serviço de publicidade. Em que consistirá essa publicidade?

1º - Na publicação dos quatro livros do Tombo, assim que estes estiverem em dia, e na publicação anual de seus suplementos. Os livros do Tombo devem ser publicados. Alem de indispensaveis aos estudiosos, têm valor moral de incitamento

P.H.A.N. ARQUIVO

à cultura e a aquisição de obras de arte.

2º - Na publicação da Revista do S.P.A.N. A revista é indispensavel como meio permanente de propaganda, e fôrça cultural. Nela serão gradativamente reproduzidas tambem as obras de arte pertencentes ao patrimonio artistico nacional. Nela serão publicados os estudos técnicos, as criticas especializadas, as pesquisas estéticas, e todo o material folclorico do país.

3º - Na publicação de livros, de monografias com estudos biográficos, criticos, técnicos, descritivos, comparativos, dos autores, coleções e obras individualmente tombadas ; catalogos dos quatro museus federais e outros regionais pertencentes aos poderes públicos; cartazes e folhetos de propaganda turistica.

CAP. III

Organismo do S.P.A.N.

I - Diretoria

Definição - A Diretoria é oorgão gerador de todo o Serviço do Patrimonio Artístico Nacional. A diretoria compõe - se dum Diretor diretamente subordinado ao Ministro da Educação, e dos quatro chefes dos museus. O diretor terá voto decisório nas votações.

A Diretoria faz tambem os serviços da Chefia da Seção dos Museus e da Chefia da Seção de Publicidade, serviços que a ela diretamente competem.

O Gabinete da Diretoria compôr-se-á dum secretario, dois datilografos, um continuo e um servente, e quantos interpretes guias (contratados) forem necessarios.

II - Conselho Consultivo

A Diretoria é assistida dum Conselho Consultivo composto de 5 membros fixos e 20 membros moveis. O Conselho Consultivo é presidido pelo diretor do S.P.A.N. que será um dos 5 membros fixos e terá voto de desempate. Os outros 4 membros fixos serão os 4 chefes dos museus. Para os 20 membros moveis serão escolhidos :

2 historiadores
2 etnógrafos
2 músicos
2 pintores
2 escultores

2 arquitetos
2 arqueólogos
2 gravadores (artistas gráficos, medalhistas, etc)
2 artesãos (decoradores, ceramistas, etc.)
2 escritores (de preferência críticos de arte).

a) - Os membros moveis do Conselho Consultivo exercerão seus cargos pro honore em reuniões mensais, avisadas com antecedencia de 3 dias e com a presença minima de 10 conselheiros moveis, 3 chefes de museus e do Diretor.

b) - As reuniões, e os casos excepcionais que exijam a votação completa dos 25 membros do Conselho Consultivo podem ser realizadas por correspondencia, dando os conselheiros o seu voto por escrito.

c) - O Conselho Consultivo será renovado anualmente de 10 dos seus membros moveis; sendo pois que de início, um membro (o mais velho) de cada par terá apenas um ano de exercicio. A todos os outros membros moveis caberá dois anos de exercicio, não podendo nenhum membro ser reeleito sem o descanso de dois anos.

d) - Cada par movel do Conselho Consultivo será escolhido de fórma a conter um representante com mais de 40 anos de idade e outro com menos de 40, de preferencia, um do par representando as ideas academicas e outro as ideias renovadoras.

III - Chefia do Tombamento

Definição - O Tombamento é o orgão organizador e cataloga dor do patrimônio artístico nacional. É dirigido pelo proprio Diretor do S.P.A.N. e lhe compete determinar, com exposição de motivos, as obras a serem inscritas nos quatro livros de tombamento. A chefia do Tombamento, alem do Diretor, compõe - se de um arqueólogo, de um etnógrafo, dum historiador e dum professor de história de arte. Formam o gabinete da chefia do tombamento, 1 secretario, 2 continuos, 1 servente, e tantos datilo - grafos quantos forem necessarios ao serviço.

a) - A Chefia do Tombamento fará diretamente o tombamento do Distrito Federal.

b) - A Chefia do Tombamento organizará os 4 livros do tombo, os catálogos gerais e os catálogos particulares.

c) - A Chefia do Tombamento é assistida de tantas Comissões Regionais de Tombamento, quantos os Estados do Brasil.

d) - As comissões Regionais, residentes nas capitais dos Estados, se

M. E. S. — GABINETE DO MINISTRO

rão compostas de um chefe com voto de desempate, e mais um arqueólogo, um etnografo, um historiador e um professor de história de arte. (Alguns destes membros, em ultimo caso, por não existirem talvês em certas capitais, arqueólogos ou historiadores especialistas de arte, podem ser substituidos por literatos, pintores, músicos etc.)

e) - As Comissões Regionais poderão exercer seu cargo pro honore.
Nota. - Talvez seja preferível fixar-lhes ordenado, que poderá, quem sabe? ser pago pelos Estados. Neste caso não se deverá fixar o ordenado, deixando este à decisão dos governos estaduais, pois as condiçoes de pagamento do intelectual diferem enormemente de Estado para Estado. Ou então poderá fixar-se um ordenado puramente de honra, pago pelo Governo Federal.

f) - As Comissões Regionais têm por finalidade escolher as obras dos seus Estados respectivos que devam ser atingidas pelo S.P.A.N. e propor à Chefia do Tombamento central, a inscrição dessas obras num dos 4 livros do Tombo. A função das Comissões Regionais (que para alguns Estados será talvez deficiente) não é pois decisoria. Só a Chefia do Tombamento central é que decide quais as obras a serem tombadas.

g) - Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos:

1 - fotografia, ou várias fotografias;
2 - Explicação dos caracteres gerais da obra, tamanho, condições de conservação, etc.
3 - Quando possivel, nome de autor e biografia deste;
4 - Datas;
5 - Justificação de seu valor arqueólogico, etnografico ou historico no caso de pertencerem a uma destas categorias;
6 - No caso de ser obra folclorica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, proverbios, receitas culinárias, etc. etc.);
7 - No caso de ser obra musical folclorica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; si possivel a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que estas cerimonias se realizam, para a Chefia do Tombamento, de concêrto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada.

8 - No caso de ser arte aplicada popular tambem deverá pro por-se a filmagem cientifica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cúias, de redes, etc.).

IV - Conselho Fiscal

Definição - O Conselho Fiscal é o orgão policiador e protetor das obras tombadas. A ele compete mandar restaurar as obras estragadas; proibir, coibir, denunciar e castigar a fuga, para fóra do país, das obras tombadas; decidir a exportação das obras de arte, cuja saida do país o S.P.A.N. permite; dar alvarás de entrada e saída das obras de arte residentes no estrangeiro, vindas para exposições de qualquer genero ou para comercio.

Nota - A não ser em certos trabalhos facilmente determinaveis como restauração, a permissão para restauração ou modificação de obras, bem como alvarás de licença, que po - dem todos ser exercidos pela própria Chefia de Tombamento e pelas Comissões Regionais: o Conselho Fiscal deve ser um organismo elástico, articulado com as alfandegas e guardas de fronteiras, sem número determinado de membros nem ordenados.

V - Seção dos Museus

Definição - A Seção dos Museus é o orgão conservador, enriquecedor e expositor do patrimonio artistico nacional pertencente ao Govêrno Federal, competindo-lhe :

a) - Como já foi dito, a Chefia da Seção dos Museus é exercida pela propria Diretoria.

Nota - Por este processo evita-se a criação de mais um organismo que, independente, teria pouca finalidade; e evita - se mais funcionalismo.

b) - Compete à Seção dos Museus organizar definitivamente os 4 mu - seus nacionais pertencentes ao S.P.A.N.

c) - À seção dos Museus compete organizar exposições regionais e federais, por meio da veiculação das obras tombadas pertencentes aos poderes públicos federal e estaduais e a coleções particulares.

d) - À Seção dos Museus compete finalmente articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes públicos, facilitar-lhes a organização; fornecer-lhes documentação fotográfica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais.

P.H.A.N.

VI - Seção de Publicidade

Definição - A Seção de Publicidade é o orgão destinado a registrar, reproduzir e publicar todo o Serviço do Patrimônio Artistico Nacional. Compõe-se de uma Chefia que é exercida pela propria Diretoria do S.P.A.N. e mais de :

1 - Repartição foto-fono-cinematográfica
2 - Repartição de desenho e pintura
3 - Repartição distribuidora.

a) - À Chefia da Seção de Publicidade, isto é, à propria Diretoria do S.P.A.N. compete a direção da "Revista Nacional de Artes " e a superintendencia do serviço de tipografia e encadernação.

b) - À repartição foto-fono-cinematografica compete todo o serviço nacional de fotografia, fonografia e filmagem do patrimônio artistico nacional:

1 - A Repartição fono-foto-cinematografica é mandada pela Chefia do Tombamento, e executará os trabalhos, por esta determinados.
2 - Articula-se diretamente com os 4 museus nacionais para lhes fornecer toda documentação de filmes, discos e fotografias.
3 - Articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de discos, filmes e fotografias para a repartição distribuidora.

c) - À repartição de desenhos e pintura incumbe realizar toda a documentação que, pelas suas exigencias de côr e detalhação, escapa aos processos mecânicos de reprodução.

1 - Esta repartição articula-se diretamente com os museus de arqueologia, etnografia e artes aplicadas que determinarão os trabalhos a serem desenhados e aquarelados, e conservarão esses trabalhos.
2 - A repartição de desenho e pintura articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de trabalhos de sua competencia, por aquela seção solicitados.

d) - À repartição distribuidora compete fazer a distribuição geral, dentro e fóra do país, de todos os trabalhos executados pela Seção de Publicidade do S.P.A.N.

1 - Revista Nacional de Artes - A "Revista Nacional de Artes" superintendida pelo Diretor do S.P.A.N. e dirigida pelo secretario da Diretoria, destina-se à publicação dos estudos feitos pelos 4 museus, que com

ela se articulam pela Chefia da Seção dos Museus ; à publicação dos estudos feitos pela Diretoria do S.P.A.N. ou po ela solicitados de personalidades nacionais ou estrangeiras; e finalmente à publicação de estudos e determinações da Chefia do Tombamento e, por meio desta, do Conselho Fiscal e das Comissões Regionais. A Revista só recebe pois material para publicação, da Diretoria, da Chefia do Tombamento e da Chefia da Seção dos Museus, que são os orgãos selecionadores com direito ao "imprima-se". A Revista articula-se tambem diretamente com a tipografia para efeitos de sua publicação e com a Seção de Publicidade para efeitos de sua distribuição.

Plano Quinquenal de Montagem e Funcionamento do S.P.A.N.

1º ano

I. Criação, instalação e início de funcionamento da Diretoria; Serviço de Tombamento Central; Conselho Fiscal; Serviços de Tombamentos Estaduais; Serviço de divisão lógica dos quatro museus.

II. Aquisição, instação e inicio de funcionamento dos serviços de filmagem sonora e fonográfica.

III. Instalação definitiva e limitada do Museu Arqueológico e Etnografico.

2º ano

I. Terminação do serviço de tombamento geral, por nomes de artistas, obras agrupadas, coleções completas. Continuação do serviço de tombamento particular por obras destinadas individualmente.

II. Intensificação dos serviços de filmagem e de fonografia, sempre com sentido etnográfico.

III. Continuação dos serviços da Diretoria, do Conselho Fiscal, dos tombamentos estaduais.

IV. Instalação definitiva e limitada do Museu Histórico Nacional.

237 D.P.H.A.N. ARQUIVO 15 15 225

V. Estudos para instalação no ano seguinte do gabinete fotográfico e da repartição de desenho e pintura.

3º ano

I. Continuação, desintensificação por diminuição de funcionarios e de serviço, tradicionalização e fixação permanente de todo o serviço de tombamento, tanto central como estadual.

II. Continuação dos serviços da Diretoria e do Conselho Fiscal.

III. Instalação e início de funcionamento dos serviços de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV. Terminação do serviço intensivo de filmagem sonóra e fonografia etnograficas.

V. Instalação definitiva e limitada da Galeria de Belas Artes.

4º ano

I. Serviço permanente de tombamento.

II. Serviços permanentes da Diretoria e do Conselho Fiscal.

III. Serviços permanentes de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV. Serviço permanente de filmagem sonóra e fonografia etnografica. Início dos serviços de filmagem de artes aplicadas.

V. Estudos para criação do Museu de Artes Aplicadas.

VI. Estudos para aquisição e instalação do aparelhamento de reprodução tipografica de fotografias e outras quaisquer imagens.

5º ano

I. Permanencia metódica dos serviços;

a) Diretoria
b) Tombamento
c) Conselho Fiscal
d) Filmagem sonóra e fonografia
e) Fotografia e reprodução manual de imagens.

II. Instalação do aparelhamento tipógrafico de gravação de imagens na Imprensa Nacional.

III. Preparos e instalação (sem inicio de serviço público) do Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial.

D.P.H.A.N.
ARQUIVO

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

IV. Instalação do Serviço de Publicidade e consequente início de publicação da "Revista Nacional de Artes".

6º ano e seguintes

I. Permanencia de todos os serviços

II. Inauguração do Museu de Artes Aplicadas e de Tecnica Industrial.

III. Publicação das primeiras monografias.

IV. Publicação dos quatro livros de tombamento, a que depois seguirão suplementos anuais em opúsculos, denunciando as obras tombadas cada ano.

S.Paulo, 24.III.36

a) Mario de Andrade



Colecionando portais, para estudos: igrejas de Mariana, MG, foto em montagem art nouveau, anotada por Mário de Andrade no verso: 1909. Arq. MA-IEB/USP

Biografias dos Autores

Alcides Rocha Miranda

Arquiteto formado pela Escola Nacional de Belas-Artes, RJ, 1932. Pintor, estudou com Portinari e Guignard. Participou de exposições coletivas – Salão de Maio, (SP, 1938), Exposição de Pintores Brasileiros (Nova Iorque, 1944), ganhando medalha de prata no Salão Nacional de Belas-Artes (RJ, 1956) – projetou residências e foi funcionário do SPHAN a partir de 1940. Aí trabalhou nos estudos para tombamento das obras. Viajou pelo Brasil, participando dos trabalhos de conservação e restauro do Patrimônio. Foi professor de Arquitetura na USP e, em Brasília, dirigiu o Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília.

Antônio Nóbrega

Mestre cantador, brincante, músico, compositor, intérprete, pesquisador. Integrou o Quinteto Armorial, de Recife. Em São Paulo, criou o Teatro-Escola Brincante que acolhe e divulga as manifestações artísticas populares. Nesse espaço e em outras salas de espetáculos de São Paulo – Cultura Artística, Instituto Cultural Itaú, Tuca, Teatro Municipal – tem apresentado seus espetáculos: *FIGURAL*, com o qual ganhou medalha no festival de Nancy, França; *BRINCANTE; SEGUNDAS HISTÓRIAS; NA PANCADA DO GANZÁ; MADEIRA QUE CUPIM NÃO ROI; PERNAMBUCO FALANDO PARA O MUNDO; SOL A PINO;E O MARCO DO MEIO-DIA*.

Carlos Sandroni

Professor do Departamento de Música do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco (Recife); Mestre em Ciência Política pelo IUPERJ e Doutor em Musicologia pela Universidade de Tours (França). Publicou *MÁRIO CONTRA MACUNAÍMA* (São Paulo, Vértice, 1988) e *FEITIÇO DECENTE* (Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ, 2001).

Elizabeth Travassos

Doutora em Antropologia pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professora de Folclore e Etnomusicologia da Universidade do Rio de Janeiro. Publicou: *OS MANDARINS MILAGROSOS. ARTE E ETNOGRAFIA EM MÁRIO DE ANDRADE E BÉLA BARTÓK* (Zahar, 1997), *MÚSICA E MODERNISMO* (Zahar, 1999); e, com Cláudia Neiva de Matos e Fernando Teixeira de Medeiros, organizou o livro ao *ENCONTRO DA PALAVRA CANTADA. POESIA, MÚSICA E VOZ* (Letras/CNPq, 2001). Organizadora do número 28 da *Revista do Patrimônio* (Arte e Cultura Popular, IPHAN, 1999).

Fernanda Arêas Peixoto

Doutora em Antropologia Social pela USP e professora da Unesp/Araraquara, autora de *DIÁLOGOS BRASILEIROS: UMA ANÁLISE DA OBRA DE ROGER BASTIDE*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

Fernando Fernandes da Silva

Advogado, professor do Curso de Especialização de Direito Ambiental da Faculdade de Saúde Pública da USP. Mestre em Direito Internacional pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco (USP) com a

dissertação *AS CIDADES BRASILEIRAS E A CONVENÇÃO RELATIVA AO PATRIMÔNIO MUNDIAL, CULTURAL E NATURAL, DE 1972*. Sobre o tema patrimônio cultural, tem publicado artigos em periódicos e prepara tese de doutorado.

FLAVIA CAMARGO TONI

Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pesquisadora da área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros. Publicou: *A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS DO DEPARTAMENTO DE CULTURA* (1985) e *MÁRIO DE ANDRADE E VILLA-LOBOS* (1987). Trabalhou ao lado de Oneyda Alvarenga a quem sucedeu na edição do *DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO* (1989), de Mário de Andrade. Estabeleceu o texto e as notas da correspondência entre Mário de Andrade e Carmargo Guarnieri, recém-publicada: *CAMARGO GUARNIERI: O TEMPO E A MÚSICA* (Imprensa Oficial, 2001).

GUILHERME SIMÕES GOMES JÚNIOR

Professor de Antropologia na PUC-SP, autor de *PALAVRA PEREGRINA: O BARROCO E O PENSAMENTO SOBRE ARTES E LETRAS NO BRASIL*. São Paulo: Edusp, 1998.

JÚLIO ROBERTO KATINSKY

Arquiteto, professor titular de História da Arquitetura e História da Técnica no Brasil (1957) na FAU/USP. Projetou o Teatro Municipal e Centro Cultural Patrícia Galvão (Santos), a Usina Hidrelétrica de Xavantes (SP), a Estação Rebaixadora Centro I da Light (São Paulo). Publicou: *CASAS BANDERISTAS: NASCIMENTO E RECONHECIMENTO DA ARTE EM SÃO PAULO* (São Paulo: USP/IG, 1976); *BRASÍLIA EM TRÊS TEMPOS* (Rio de Janeiro, Revan, 1990); "Desenho Industrial", cap. XI. In: *WALTER ZANINI. HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL*. V 2, p. 915-51 (São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983).

MARIA CECÍLIA FRANÇA LOURENÇO

Professora livre-docente de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e coordenadora da Comissão de Patrimônio Cultural, ambas da Universidade de São Paulo. Publicou *OPERÁRIOS DA MODERNIDADE* (Hucitec/Edusp, 1995) e *MUSEUS ACOLHEM O MODERNO* (São Paulo, Edusp, 1999). Dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1983-7, tendo editado o catálogo geral do museu.

MÁRIO BARATA

Professor, jornalista e crítico de arte. Licenciado em Letras e História da Arte pela Sorbonne e em Ciências Políticas pela Universidade de Paris. Museólogo (1940), professor concursado (1942) do MNBA, ocupou a cátedra de História da Arte da UFRJ onde criou, na Escola de Belas-Artes, o Seminário de Estudos e Pesquisas de História da Arte. Organizou no Rio e em São Paulo a Seção Brasileira da Association Internationale des Critiques d'Art. Como crítico, atuou nos jornais *Diário de Notícias* (RJ), *Última Hora, Jornal do Comércio* e na Rádio do MEC. Autor de: *PANORAMA DA ARTE MODERNA DO BRASIL; ARQUITETURA BRASILEIRA DOS SÉCULOS XIX E XX; O AZULEJO NO BRASIL; CONCEITO E METODOLOGIA DAS ARTES POPULARES*.

Marta Rossetti Batista

Arquiteta e pós-graduada em Artes, pela Universidade de São Paulo, é pesquisadora da área de Artes Plásticas do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, do qual foi diretora de 1994 a 1998. Presidente da Comissão Executiva das Comemorações USP-Brasil 500 anos, 1999-2001. Autora de *ANITA MALFATTI NO TEMPO E NO ESPAÇO* (1985), *BANDEIRAS DE BRECHERET - HISTÓRIA DE UM MONUMENTO: 1921-1953* (1985), *MÁRIO DE ANDRADE - CARTAS A ANITA MALFATTI* (org. 1989); *COLEÇÃO MÁRIO DE ANDRADE - ARTES PLÁSTICAS* (com Yone Soares de Lima - 2a.ed, 1998).

Rejane Galvão Coutinho

Arte-educadora, formada pela Universidade Federal de Pernambuco. Com o trabalho *RABELLO E O DESENHO INFANTIL* (1988), obteve o título de Mestra em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo onde está terminando o doutorado, desenvolvendo pesquisa sobre a coleção de Desenhos Infantis do Arquivo Mário de Andrade do IEB/USP, com bolsa da FAPESP.

Ricardo Forjaz Christiano de Souza

Arquiteto e bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Foi diretor da Divisão de Preservação do Departamento do Patrimônio Histórico e pesquisador do Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea (Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo). Autor de *TRAJETÓRIAS DA ARQUITETURA MODERNISTA* (IDART, 1982). Prepara tese de doutorado sobre o pensamento renovador da arquitetura brasileira nos anos 20 e 30.

Silvana Rubino

Antropóloga, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas. Conclui pesquisa a respeito dos museus da arquiteta Lina Bo Bardi. Autora da tese *AS FACHADAS DA HISTÓRIA* (sobre a fase heróica do IPHAN).

Vânia de Vasconcelos Gico

Doutora em Ciências Sociais (PUC-SP) com a tese *LUÍS DA CÂMARA CASCUDO: ITINERÁRIO DE UM PENSADOR*. Professora do Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Natal/RN. Estuda a obra de Luís da Câmara Cascudo.



Xilogravura de J. Borges

Agradecimentos

Centro Cultural São Paulo
CPDOC/Fundação Getúlio Vargas
Instituto de Estudos Brasileiros/USP
Arquivo Noronha Santos/IPHAN
e
José Saia
Marcos Antônio de Moraes
Murillo Marx
Sérgio Micelli
Sérgio Souza Lima

A publicação da Revista do Patrimônio *não seria possível sem a inestimável colaboração de instituições, representadas por seus dirigentes e servidores que, com dedicação e profissionalismo, nos têm permitido ter acesso a seus acervos e utilizar documentos e imagens para o enriquecimento das matérias veiculadas. Queremos agradecer a estes profissionais que lidam diretamente com os acervos.*



Xilogravura de J. Borges

Nº 30
2002

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

Mário de Andrade

Neste número

Marta Rossetti Batista
Ricardo Christiano de Souza
Julio Roberto Katinsky
Flávia Camargo Toni
Elizabeth Travassos
Vânia de Vasconcelos Gico
Fernando Fernandes da Silva
Silvana Rubino
Fernanda Peixoto
Rejane Coutinho
Maria Cecília França Lourenço
Guilherme Simões Gomes Jr.
Carlos Sandroni
Alcides da Rocha Miranda
Mário Barata
Antônio Nóbrega
Mário de Andrade

IPHAN
MINISTÉRIO DA CULTURA
Secretaria do Livro e da Leitura
GOVERNO FEDERAL