

**ARTE PATRIMONIAL COMO BASE PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL****Antonio Gilberto Ramos NOGUEIRA**

**Resumo:** Este artigo busca discutir o conceito de arte patrimonial elaborado por Mário de Andrade para o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional – SPAN, em 1936, como elemento indiciário da trajetória de uma concepção ampla de patrimônio cultural configurada no decreto 3.551/2000, que instituiu o registro e inventário do patrimônio cultural de natureza imaterial. Tendo-se como objetivo demonstrar a atualidade do projeto andradino para o patrimônio cultural – sobretudo pela centralidade que ocupa o inventário em sua visão de preservar – procura-se reconstituir o percurso de constituição desse pensamento e prática preservacionista, cujo diálogo com as cartas, diário de viagem, crônicas, decretos-leis e literatura do período, revela uma fina sintonia com os projetos modernistas de construção da brasilidade, passando pelas viagens de descoberta do Brasil e pela experiência de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938).

**Palavras-chave:** patrimônio imaterial, brasilidade, inventário

**PATRIMONIAL ART AS BASE OF THE IMMATERIAL PATRIMONY**

**Abstract:** This article aims at discussing the concept of patrimonial art elaborated by Mário de Andrade for the ante-project of creation of the National and Artistic Patrimony Service, in 1936, as a indicial element in the trajectory of a broad conception of cultural patrimony set up in decree 3.551/2000, which instituted the register and inventory of a cultural patrimony of immaterial nature. In order to demonstrate the current relevance of the andradino project for the cultural patrimony – especially for the centrality which the inventory represents in his preservation vision – there is an attempt at reconstructing the constitutional course of this preservationist thought and practice, whose dialogue with the letters, travel diaries, chronicles, laws and literature of the period reveal sharp attunement with the modernistic projects of construction of a “Brazilianness”, which comprehends the discovery journeys to Brazil and Mario de Andrade’s experience in the Departament of Culture of São Paulo - 1935-1938.

**Key-words:** immaterial patrimony, brazilianness, inventory

**Narrativas modernistas e o patrimônio histórico e artístico nacional**

Situado no entreguerras, o movimento modernista é visto, por muitos de seus estudiosos, como um momento inaugural em que a questão do nacional é colocada nos termos de uma visão crítica sobre a realidade brasileira. Caracterizado inicialmente como um movimento artístico de ruptura ou destruição do passado, restrito, portanto, ao campo da literatura e das artes plásticas, teve, desde o início, um propósito e alcance maior. Mário de Andrade, na célebre conferência *O movimento modernista*, de 1942, confirma:

manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”<sup>1</sup>.

Segundo Antonio Cândido, o caráter fundador que os próprios modernistas atribuíram ao movimento coloca a necessidade de pensar uma atualização estética – vetor de emancipação artística e cultural – em consonância com as contradições imanentes de uma cultura colonizada em processo de modernização. É fundador igualmente por colocar a literatura, não mais como missão<sup>2</sup>, mas ainda em posição-chave na operação com outros aspectos da vida cultural. Assim, a missão dos modernistas era romper com uma tradição cultural circunscrita muitas vezes à dicotomia entre criação literária e militância política (o grande conflito de Mário)<sup>3</sup>.

A questão da identidade nacional que representou o chamamento dos intelectuais para o compromisso social, conforme observou Antonio Cândido, coloca a literatura no Brasil, diferente de outros países, como “o fenômeno central da vida do espírito”. Dessa forma, o Romantismo e o Modernismo, incorporam, segundo o autor, o dilema capaz de estimular uma possível evolução da “experiência espiritual brasileira”: a dialética do localismo e do cosmopolitismo<sup>4</sup>.

Se o conflito permanente entre querer se diferenciar da tradição europeia e, ao mesmo tempo, segui-la como modelo de inspiração levou a literatura romântica a distanciar-se da influência portuguesa à medida que nossa diversidade cultural tornava-se reveladora; o Modernismo, em sua constante busca de uma arte e de uma literatura autênticas inaugura um novo momento na dialética do universal e do particular. Fundada na diversidade cultural, a força do Modernismo reside justamente no enfrentamento e na tarefa de construir representações da nação em conformidade com os processos de modernização em curso. Estimuladas por este movimento, muitas outras interpretações do Brasil vão surgir

engendradas pelo desenvolvimento da sociologia, da etnografia, do folclore, da história social, da teoria da educação, da teoria política, etc<sup>5</sup>.

Já a chamada “fase heróica” (1917-1924), identificada como processo de atualização da produção cultural, exaltou o experimentalismo estético por acreditar em seu potencial revolucionário de ruptura com a linguagem tradicional – representação de uma arte idealizada e uma literatura passadista. Significou, para alguns dos seus participantes, a “instauração da práxis vanguardista no Brasil”<sup>6</sup>, ao mesmo tempo que a simples absorção de novos códigos conduziria a uma imediata inserção do país no concerto das nações.

O contato com as vanguardas européias despertou nos modernistas a consciência de que um novo tratamento estético deveria ser dado às raízes africanas e indígenas. Se o movimento internacional buscava romper com uma certa tradição internalizada - daí a necessidade de buscar nas chamadas culturas primitivas e africanas a matéria-prima para renovação estética, no Brasil - as artes africanas e ameríndias, tão presentes em nosso cotidiano, estavam à espera do reconhecimento de seu verdadeiro valor. Essa orientação colocou na agenda dos modernistas o conceito de tradição como elemento fundante da nova expressão artística que ensejava ser universal. Ao potencializar a dialética do local e do universal, o projeto estético do movimento é responsável por uma emancipação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos que muito contribuiu para o sentimento de inferioridade de outrora<sup>7</sup>.

Passada a euforia do primeiro tempo e em razão de a simples incorporação de novos códigos ter falseado uma imediata inserção do país na rota da modernidade, 1924, será o divisor de águas no modernismo para a questão da brasilidade<sup>8</sup>. A busca das tradições como mediadoras do nacional será a condição *sine qua non* para sermos universais. Ser moderno agora é ser nacional.

E começa o abasileiramento do Brasil, dizia a carta de Mário ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais de uma raça, rica duma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. [...] Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. Me compreende bem? Porque também esse universalismo que quer acabar com as pátrias, com as guerras, com as raças, etc. é sentimentalismo alemão. Não é pra lá. Está longíssimo. Eu creio que nunca virá. A República Humana, redondinha e terrestre é uma utopia de choramingas e nada mais. Avanço mesmo enquanto o brasileiro não se abasileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações... Nós só seremos civilizados em

relação às civilizações o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo, pra fase da criação. E então seremos universais porque nacionais<sup>9</sup>.

Essa postura que vai operar toda a fundamentação de uma temporalidade nacional, o que na obra de Mário caracterizou-se como uma temporalidade popular identificada como própria das manifestações folclóricas<sup>10</sup>. Aqui a interpretação de uma cultura brasileira é pautada pelo caráter sistemático e coletivo das manifestações culturais, donde a empreitada do poeta em querer identificar e mostrar as raízes sociais de nossa diversidade cultural. Coincide com seus estudos sobre o folclore e a cultura popular e com as chamadas “viagens de (re)descoberta do Brasil”, momento histórico fundador de um despertar para o patrimônio e para a necessidade de sua preservação.

Nesse movimento caberia situar a noção de arte patrimonial em sintonia com a gênese de um projeto para o patrimônio nacional concomitante com o projeto de catalogar todas as manifestações do povo brasileiro: um Inventário dos Sentidos<sup>11</sup>. Ao despertar a consciência para as “coisas mezinhas do Brasil”, Mário preocupa-se em inventariar o patrimônio tanto na forma material quanto na imaterial (ou não tangível) – notadamente a cultura popular musical.

Faz muitos anos que, escutando amorosamente o despontar da consciência nacional, cheguei à conclusão de que si esta alguma vez já se manifestou com eficiência na arte, unicamente o fez pela música. Nós podemos afirmar que existe hoje música brasileira, a qual, como tudo o que é realmente nativo, nasceu, formou-se e adquiriu suas qualidades raciais no seio do povo inconscientemente. A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações rítmicas e ouvir os suspiros melódicos do povo, para ser nacional, e por consequência, ter direito de vida independente no universo. Porque o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas suas características próprias, que são o contingente com que enriquece a consciência humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretende contribuir para o universal com os meios que lhe são próprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo o mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.<sup>12</sup>

Salvaguardar essas manifestações era garantir a constituição de um acervo de brasilidade, base de uma estética e identidade nacionais. Neste sentido, as viagens constituem um espaço privilegiado na busca de evidências que corroboram para significar a nação. Só a autoridade de quem possui o mundo viajado é que pode revelar o Brasil, por isso, caracteriza-lo

fisicamente, simbolicamente é estar lá, ver, sentir, cheirar, ouvir, degustar, também registrar, catalogar, expor.

Das primeiras viagens de Mário a Minas Gerais (1919) e Itanhaen, litoral sul de São Paulo (1921), depreende-se sua preocupação com o patrimônio cultural brasileiro. Ao buscar a tradição, o poeta vai ao encontro do passado arquitetônico colonial; por isso, na visita ao poeta simbolista Alphonsus Guimarães, inclui, no itinerário da viagem a Minas, os estudos do Barroco colonial mineiro. Logo nos primeiros esboços sobre a riqueza da arte colonial religiosa (arquitetura, imaginária e pintura), anunciou a descoberta e registrou sua missão:

A arte cristã, no Brasil, repousa em paz no moimento do passado. É um fóssil, necessitando ainda de classificação, de que pouca gente ouviu falar e ninguém incomoda. No entanto ela existe ou melhor, existiu. A mim tomei a tarefa, e apenas essa, de mostrar que se a nossa arte não tem uma importância decisiva nem marca a eclosão dum estilo, ao menos existiu vívida, com alguns traços originais, e é um tesouro abandonado onde nossos artistas poderiam ir colher motivos de inspiração... Bem podereis imaginar a dificuldade de minha empreitada, lançando-me num terreno em que tudo está por fazer.<sup>13</sup>

Ciente da importância do Barroco como motivo de inspiração para a futura arte nacional escreve *Arte religiosa do Brasil*, série de quatro crônicas publicadas na Revista do Brasil, em 1920. Todo o patrimônio de Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei e Congonhas do Campo está contemplado no ensaio dedicado à arte religiosa mineira.

### **Minas Gerais (1924): a “caravana paulista” descobre o Brasil**

Em busca de arte e de passado, a “caravana paulista” conduzida por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado, entre outros, rumou às Minas Gerais, naquele ano de 1924. Como o objetivo inicial foi mostrar ao poeta suíço-francês Blaise Cendrars aspectos significativos das tradições populares, logo ficou evidente que se tratava de uma viagem de reconhecimento de um Brasil que desconfiavam existir, visto que, à exceção de Mário de Andrade, nenhum deles conhecia as cidades históricas. Do encontro com o passado mineiro, os descobridores se encantaram e tomaram consciência da “grandeza antiga dormindo sono de cobra”, como se referia Mário em *Crônicas de Malazarte VIII* (1924), impulsionado pelos resultados da viagem<sup>14</sup>.

A importância das cidades mineiras no itinerário de descobertas possibilitou aos membros da caravana o encontro com a tradição. Sendo assim, o conceito de tradição tornou-

se o mediador de toda uma produção artística que se queria ao mesmo tempo universal e particular, no caso nacional. O passado colonial mineiro do século XVIII passou a ser visto como o lugar fundador – espaço/tempo – da nação inventada. Suas tradições, representadas por um conjunto de monumentos, relíquias, heróis, festas, documentos, comunicam identidades nacionais que automaticamente informam sobre o sentido de uma continuidade com relação ao passado<sup>15</sup>.

Fruto desse encantamento a questão da brasilidade potencializou os novos rumos da produção intelectual e artística da qual a fase “pau-brasil” das telas de Tarsila do Amaral e da poesia de Oswald de Andrade é exemplar. Também aqui o despertar para o patrimônio e a sua preservação contaminou a todos. Era necessário garantir que aquele passado histórico e estético, sagrado e cívico, edificado pela genialidade de um Aleijadinho ou pelo brilho de um mestre Athayde, fosse preservado.

- Não, Malazarte. Volto a Paris, mas para me aperfeiçoar ainda mais nos processos de restauração de pinturas. Depois venho para Minas. É preciso conservar tantos tesouros. Eu estou pronta. E sem nenhuma paga. Que remuneração melhor para mim que restituir à pequena e maravilhosa rosário de S. José d’el-Rei o esplendor passado do seu teto? Toda a minha vida que se resumisse nisso... eu seria feliz! Gosto das grandes empresas.<sup>16</sup>

É o que revela o diálogo fictício entre Tarsila e Malazarte na crônica referida. Assim, cada um a seu modo procurou destacar, através de artigos, conferência, cartas, reuniões e até mesmo o esboço de uma futura Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil a necessidade de preservar o patrimônio visto agora como de utilidade pública, pois este representa a nação materializada.

### **Viagens etnográficas e o registro do patrimônio imaterial**

Empolgado com os resultados da viagem de 1924 e estimulado pela idéia de que o indivíduo que viaja “possui a evidência do mundo que viajou”<sup>17</sup>, Mário empreende duas viagens ao norte e nordeste entre os anos de 1927 e 1928\1929, respectivamente. Conhecidas como *Viagens Etnográficas*, objetivam alimentar sua fome física “fome estomacal de Brasil agora” conforme confessa ao amigo Câmara Cascudo, em carta de 1926:

Queria ver tudo, coisas e homens bons, ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo. Porém você

compreende demais, este Brasil monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer ainda uma língua que ligue tudo, como é que a gente o pode sentir íntegro, caracterizado, realisticamente? Fisicamente?<sup>18</sup>

É a falta de uma unidade nacional, sem a qual o país não existe, que o impede de sentir o Brasil. Era preciso “dar uma alma ao Brasil”, sacrifício grandioso, porém, sublime, a que todos os moços modernistas são convocados a se dar como revela noutra carta a Carlos Drummond de Andrade. Nota-se que é o sensorial, o corpo como passagem<sup>19</sup>, que autoriza o poeta a significar a nação na experiência do mundo viajado. É também da integração do corpo com o espaço e tempo do norte, aqui também das origens, das tradições, que diferentes harmonias, contempláveis pelos sentidos, operam a construção do seu “Inventário dos Sentidos”. No exercício do arte-fazer moderno, o “turista aprendiz” vai transformando as sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas, gustativas em prosa, em verso, em música, em cores, em sons, em cheiros, em movimento, em fotografia, em cinema, etc.

Se as viagens têm um importante papel na consolidação duma narrativa/estética modernista nas diferentes regiões do país, as *Viagens Etnográficas* constituem-se espaços privilegiados dos estudos da cultura popular do Mário-viajante e do Mário-pesquisador. Aliada ao desejo de coletar diretamente da fala do povo a brasilidade procurada, sua intenção está em cruzar, posteriormente, tais informações com a pesquisa bibliográfica, garantindo foro de cientificidade. Acreditando na vitalidade e força criativa das tradições autóctones como renovação permanente no processo criativo, objetivava escrever uma grande obra sobre o folclore musical brasileiro intitulada *Na Pancada do Ganzá*.

O diário do *Turista Aprendiz*<sup>20</sup>, de caráter híbrido (literatura e documento histórico), configura-se, ele mesmo, como riquíssima fonte de uma metodologia de registro do patrimônio cultural expresso, tanto em sua forma material como imaterial. Muito do que se convencionou, hoje, chamar de patrimônio imaterial encontra-se ali no repertório delineado por Mário: sorvetes coloridos de Belém, sucos, culinária; tipos brasileiros (a semostração da carioca, a beleza dos índios e dos mestiços, a fala cantada e a verve cômica do nordestino); danças dramáticas; melodias de boi; música de feitiçaria; religiosidade popular, crenças, superstições; poesia popular (cordel); formas de expressão; instrumentos musicais; modos de trabalhar, modos de morar, modos de festejar; registra-se, ainda, a exuberância da natureza e dos rios, ao lado de pontes e chafarizes, não se esquecendo o casario, as praças e as feiras.

Em suas observações sobre as danças dramáticas do Brasil, principalmente nos arredores da capital do Rio Grande do Norte, ele encontra, nos ensaios da Chegança e Pastoril, que se preparavam para o Natal, o que chamou de tradições móveis: “junto duma lição camoniana brota um brasileiro danado”, principalmente quando “o coro conta que quem venceu definitivamente os mouros foi o duque de Caxias”.<sup>21</sup>

Indícios da antropofagia do povo brasileiro em seu processo de reatualização da memória coletiva, igualmente revelador, é a absorção de influências que se diluem e se recompõem na reinvenção das tradições acrescidas de novas estruturas e outras combinações rítmicas e melódicas, traduzindo musicalmente o sentido popular dado à contemporaneidade. São evidências que apontam na direção da elaboração do conceito de tradições móveis e da teoria da desgeografização, elementos fundantes na operação da noção de uma temporalidade brasileira.

Mário de Andrade opera com uma noção de cultura que é indissociável da noção de tradição. Portanto, formar uma cultura brasileira de valor universal significaria construir uma tradição própria. E, para o nosso modernista, a base desta tradição seria formada principalmente pelo folclore e outras manifestações culturais populares. O mesmo se dá com a arte. Se estamos num 'tempo de fundação étnica', é justamente no povo, ou melhor, na arte popular, que se deve buscar a tradição que pode construir uma arte nacional.<sup>22</sup>

Perseguindo tais testemunhos, Mário se dedica intensamente ao registro de cocos e de melodias de boi. Com vistas a capturar os mínimos detalhes do processo criativo, faz uso intensivo de sua *kodaquinha* – desde cedo considera a fotografia um importante instrumento de seu arte-fazer moderno e uma importante aliada na preservação da tradição – e lamenta a falta de aparelhos especiais para corrigir a imperfeição da anotação direta. O apelo ao registro mecânico como única forma de suprir as falhas da coleta e preservar a própria manifestação musical pode ser visto como o germe do projeto da Missão de Pesquisas Folclóricas que desenvolveu, junto com Oneyda Alvarenga, no Departamento de Cultura de São Paulo.

### **Discoteca Pública: repositório da cultura, lugar de memória nacional**

A construção de uma identidade nacional e de um acervo de brasilidade eram as metas de Mário de Andrade, frente ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Aqui, a idéia é apresentar o quanto a preocupação do pai de Macunaíma com a cultura popular e o folclore, em consonância com a sua obsessiva tarefa de conhecer e revelar o Brasil, se traduz na pedagogia do Departamento. Mário de Andrade e o Inventário dos Sentidos é novamente o fio condutor.

Nas suas “viagens de descoberta do Brasil” vai ao encontro do popular, elemento constitutivo de uma estética e identidade nacionais, mediadas pelo patrimônio cultural. Nessa

perspectiva, a concepção ampla de patrimônio e a preocupação com o registro e preservação desse patrimônio orienta e reflete as ações educativas do Departamento.

Pode-se afirmar que o caráter pedagógico pautado nos “sistemas de cultura geral”, com o objetivo de “facilitar, alargar e aprofundar a educação totalizadora de sua gente”<sup>23</sup>, tem, nos esportes, na socialização da criança, na higiene, nas bibliotecas, nas artes e, sobretudo, na conservação das tradições, seu foco principal. É o que sugerem os projetos para a Divisão de Bibliotecas, a Divisão de Educação e Recreio e a Discoteca Pública.

A educação infantil e a recreação são vistas como necessárias no processo de resgate e reinvenção de práticas culturais populares que estavam se perdendo no amálgama cultural da cidade de São Paulo dos anos de 1930. A partir das festas e brincadeiras tradicionais, a criança e principalmente os filhos dos operários imigrantes poderiam ser incorporados no projeto nacional do Departamento. Já a discoteca seria o repositório da cultura, lugar de memória nacional.

A partir dos trabalhos com o folclore, etnografia e cultura popular, Mário dispõe os serviços da Discoteca à realização do seu “Inventário dos Sentidos”. Pensada como centro de documentação e lugar de difusão das manifestações populares, o objetivo é solucionar o amadorismo da coleta e do registro das expressões da cultura popular. Nesse sentido, além de dotar a Discoteca de equipamentos modernos para o registro sonoro, fotográfico e fílmico, promove um intercâmbio com a Sociedade de Etnografia e Folclore para uma série de atividades voltadas para o inventário, o registro e a preservação da diversidade das manifestações populares. Aqui localizam-se algumas experiências do Departamento nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia e sua finalização com a Missão de Pesquisas Folclóricas.

O curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss, professora *agregée* da Universidade de Paris e pesquisadora assistente do Museu do Homem de Paris, tinha o claro objetivo de formar, por meio de aulas práticas, futuros pesquisadores na coleta de campo.

Não foi ao acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima, pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência, muitas vezes total, de orientação científica, que domina a pseudo-etnografia brasileira [...]. É principalmente nisto, na colheita da documentação popular que a enorme maioria dos nossos livros etnográficos é falsa [...]. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nosso estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia [...].<sup>24</sup>

Do curso surge, em 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore, que estabelece uma maior proximidade entre os estudos etnográficos, folclóricos e antropológicos, conforme intencionava o Departamento de Cultura. Nessa empreitada, assentam-se as bases metodológicas que orientaram as pesquisas do Inquérito Folclórico e a constituição da Missão de Pesquisas Folclóricas.

A metodologia do “Inquérito de Costumes”, centrada na organização de mapas de elementos folclóricos do Estado de São Paulo, tinha por finalidade identificar superstições (medicina popular), tais como a cura de terçol por anel e proibições alimentares, e danças populares, como samba ou batuque e congada e suas variantes. O resultado do Inquérito, o primeiro ensaio de cartografia folclórica realizado no Brasil, foi apresentado no Congresso Internacional de Folclore de Paris, em 1937. Uma versão, mais compacta, sobre as variações lingüísticas de nomes de danças populares foi mostrada, em julho de 1937, com o título de *Mapas folclóricos de variações lingüísticas*, durante o I Congresso Nacional de Língua Cantada, promovido pelo Departamento de Cultura cujo objetivo era estabelecer as normas de pronúncia do canto em nossa língua.

A Missão de Pesquisas Folclóricas, considerada a mais rica experiência do Departamento de Cultura, tem seu germe no percurso das viagens etnográficas e coincide com a fase mais madura do poeta em seu encontro com a expressão artística da brasilidade: o folclore e as manifestações culturais populares. Já em 1928, momento que reflete a passagem de uma perspectiva literária-musical para uma abordagem folclore-etnográfica, havia publicado *Ensaio da Música Brasileira* e *Macunaíma* como resultado desses estudos.

O *Esquisse d'une méthode de folclore musical*, de Constantin Brailoiu, é um dos textos teóricos que circulou entre a bibliografia das 21 aulas proferidas por Dina Lévi-Strauss. Outros, extraídos dos volumes da biblioteca de Mário, como *Breves Instrucciones Práticas para el Investigador Folclorista*, de José Miguel de Barandiarán (Sociedade Eusko, Espanha, 1921), *Popular e Popularesco*, de F. Balilla Pratella (Revista Musicale Italiana, Milão, 1937) e *Que é arte popular?*, de Albert Marinus (*Le populaires et lês Loisirs de Travailleurs*) fizeram igualmente parte do escopo teórico que orientou os pesquisadores da Missão na coleta do folclore musical. Também Oneyda Alvarenga contribuiu para a metodologia fornecendo três modelos de fichas de catalogação: Ficha de Campanha, de Local e de Repertório<sup>25</sup>.

Percorrendo os estados do Norte e Nordeste brasileiros, entre fevereiro e junho de 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas é, sob muitos aspectos, a própria materialização do “Inventário dos Sentidos”. “Uma grande obra em favor da Cultura Nacional”, declara Luis Saia, chefe da Missão e membro fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore, ao Diário Carioca, durante a passagem da expedição pela capital federal. A ameaça do mundo moderno,

sobretudo o progresso urbano e o rádio, aponta para a necessidade urgente de registrar por meio dos

[...] processos científicos modernos, as nossas canções e danças a fim de que, hoje como amanhã, se possa determinar com rigor como canta e baila o povo. [...] Contudo, o nosso campo de ação não se restringe ao folclore musical. Entende-se, também, a colheita de material relativo a costumes, arquitetura, enfim a todas as modalidades da técnica popular [...]<sup>26</sup>

É o dilema da modernidade que se coloca. Ao mesmo tempo que o progresso ameaça a tradição – deformando os referenciais procurados e conspirando para uma amnésia coletiva –, a emergência da modernidade em sua “época de reprodutibilidade técnica”<sup>27</sup> contribui para a “arte da memória” com novos recursos mnemônicos capazes de capturá-la em discos, fotografias e filmes.

Pelo registro etnográfico foram colhidas as diferentes formas de cantar e dançar de homens, mulheres e crianças: cantos de trabalho (carregadores de piano e pedra), aboios, cantos com viola, canto de pedintes, cocos, etc. Também registraram cirandas e festas: a barca (nau catarineta), bumba-meu-boi, caboclinhos, frevo, chegada de marujo, reis do congo, reisado; cantos e danças indígenas: praia e toré; cantos e danças afro-brasileiros: xangô, catimbó, tambor de crioula, tambor de mina, babaçuê; o saber-fazer popular: arquitetura, manufatura de violas, tecelagem, casa de farinha, etc. Enfim, de passagem por Pernambuco, Paraíba, Ceará, Maranhão e Pará, a Missão de Pesquisas Folclóricas colheu e registrou a diversidade dos bens da cultura imaterial.

### **Arte patrimonial e o anteprojeto de Mário de Andrade para o SPAN**

Em 1936, quando Mário de Andrade é convidado pelo então ministro da Educação Gustavo Capanema a redigir um projeto para a fixação e defesa do patrimônio nacional, a política cultural inaugurada por ele, em colaboração com Paulo Duarte, no Departamento de Cultura no Município de São Paulo já causava grande repercussão no país. Pautada no tripé Cultura, Educação e Memória, o eixo de suas ações foram a expansão da rede de bibliotecas públicas, o cinema e o rádio educativos, o teatro e a música, a organização de arquivos documentais e a preservação do patrimônio edificado, a criação dos parques infantis, estádios esportivos e parques recreativos com piscinas e campo de atletismo, as pesquisas sociológicas e principalmente as pesquisas etnográficas e folclóricas. Talvez por tudo isso e pelo consenso

que tiveram suas ações, ele tenha sido qualificado pelo ministro como o nome mais significativo para tal missão.

No anteprojeto de proteção do Patrimônio Artístico Nacional, em cuja sigla não aparecia o “H”, já que a separação entre os adjetivos histórico e artístico viria só com a aprovação do texto final pelo decreto-lei 25/37 (instituindo o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN), sobressai do texto de Mário uma definição de arte patrimonial consentânea com sua consciência da diversidade cultural brasileira e do reconhecimento de que esta se exprime tanto em formas materiais quanto imateriais, tangíveis ou intangíveis. Senão vejamos o que diz o próprio Mário: “arte é uma palavra geral, que, nesse sentido geral, significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos”<sup>28</sup>. Ou seja, é uma concepção de arte que, para ele, tinha um sentido amplo de cultura, e abarcava todas as manifestações e expressões do brasileiro capazes de transformar o dado natural em dado cultural<sup>29</sup>. Exemplar é a proposta de criação de um Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial em que defende o elemento cultural como determinante em oposição à idéia de um legado artístico puro.

Os desdobramentos dessa concepção de arte serão posteriormente amadurecidos no seu mais importante texto sobre estética, *O artista e o artesão*, publicado em 1938, no livro *O baile das quatro artes*<sup>30</sup>. Acreditando na força criativa e emancipadora da arte, Mário evidencia o caráter social da arte, não no sentido estrito do termo no qual o artista tem o compromisso de transmitir uma dada mensagem reduzindo-a a uma mera função ideológica. O único compromisso da arte é com a técnica, elemento catalizador capaz de articular a função crítica da arte com a necessária autonomia da obra de arte como expressão de beleza.<sup>31</sup>

Em defesa de uma atitude estética que se contrapõe ao individualismo, Mário elabora uma forma de pensar a arte articulada à técnica do artesanato: uma forma de expressão coletiva que tem o poder de conciliar técnica pessoal com criação plena de subjetividade inventiva presente na experiência do cotidiano. Nas considerações que fundamentam a definição da atitude estética, é notória a proximidade com o folclore e a arte popular, tema que norteou sua trajetória, desde os anos 20, na constituição de uma arte e cultura nacionais. A concepção da “coisa folclórica” é dada como núcleo do ser nacional. Daí não cabe, em uma noção que tenha como foco todo o conhecimento humano, a distinção entre o material e o imaterial, assim como entre o erudito e o popular.

É interessante como esse pensamento aparece de alguma forma sintetizado na concepção de arte patrimonial que se vai delineando ao longo do anteprojeto elaborado por Mário:

Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou

estrangeira pertencentes aos poderes públicos, e a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil.<sup>32</sup>

Além de chamar a atenção para a indistinção que faz em relação ao erudito e ao popular, à arte pura e à arte aplicada, pode-se igualmente vislumbrar uma perspectiva antropofágica que orienta tal concepção de cultura, pois ele acreditava que deveria preservar tudo aquilo que fora inventado, criado e transformado pelo povo. Nas oito categorias de arte que fundamentam sua concepção ampla de patrimônio, afirma que as artes arqueológica, ameríndia e popular não compreendem apenas artefatos colecionáveis, mas também paisagens e folclore:

*Das artes arqueológica e ameríndia* (1 e 2). Incluem-se nestas 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) 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, 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 forma definitiva pela indústria popular, como vilejos 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. (idem: 40-41).<sup>33</sup>

Assim, objetos de uso doméstico, jazidas funerárias, sambaquis, cidades lacustres, mocambos, como também cantos, danças dramáticas, lendas, festas, rituais religiosos,

medicina, receitas culinárias, provérbios, etc., tudo isso constituía o acervo desse patrimônio. São evidências da atualidade do projeto andradino para o patrimônio cultural que complementa, em muitos aspectos, as lacunas das políticas de preservação anteriores e chega até mesmo a antecipar as orientações da Carta de Veneza (1964).

Se, nas oito categorias que compõem o conjunto de “Todas as obras de arte” que deveriam ser inscritas nos quatro livros de tombamento, é explícita a atenção dada aos denominados bens imateriais, somente em 1989 é que a UNESCO, através da “Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, atendeu às reivindicações das nações de tradições não-ocidentais para verem seu patrimônio reconhecido.

A conservação da dimensão intangível desse patrimônio previa 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”<sup>34</sup>. Mais uma vez, a atualidade do pensamento de Mário expressa em seu texto fala por si mesma:

A parte que inicialmente tem que ser adquirida e é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. 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 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<sup>35</sup>.

Pode-se inferir que é uma concepção de arte patrimonial articulada à experiência do modernista na busca dos elementos constitutivos da brasilidade em suas *Viagens de Descoberta do Brasil*. Explícita é a ressonância do Inventário dos Sentidos e do registro etnográfico com base nos multimeios que desenvolveu no Departamento de Cultura a partir do curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss, e da fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore no mesmo ano de elaboração do anteprojeto. Relegados a segundo plano pelo decreto-lei 25/37, essa concepção de patrimônio e o desenvolvimento do método etnográfico de registro do popular tornaram-se, pelo trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), a materialização do “Inventário dos Sentidos”.

Passadas algumas décadas, a noção de arte patrimonial se fez ecoar na nova orientação da política do patrimônio voltada para sua dimensão intangível. Investida do sentido de cultura, como foi demonstrado, atendia às preocupações de Mário de Andrade em valorizar

a diversidade da cultura brasileira em seu processo dinâmico. Essa proximidade pode ser identificada na concepção antropológica de cultura e na centralidade que o “Inventário” ocupa nas ações do IPHAN, após o decreto 3.551/2000.

O decreto coloca, como prioridade para o registro de determinados bens culturais de natureza imaterial ou intangível, a sua continuidade histórica e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira. No Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, criado pelo decreto, está o reconhecimento e a valorização do patrimônio a partir da instituição do inventário e do registro. A meta é contribuir para a preservação da diversidade étnica e cultural do país e para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro para todos os segmentos da sociedade.

Recebido para publicação em maio de 2008.  
Aprovado para publicação em agosto de 2008.

#### Notas:

<sup>1</sup> Andrade, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, 1974, p. 232.

<sup>2</sup> Sevcenko, Nicolau. *A literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>3</sup> Lafetá, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2000.

<sup>4</sup> Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 102.

<sup>5</sup> Idem, p. 122.

<sup>6</sup> Fabris, Anna Teresa. *O Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994, p. 65.

<sup>7</sup> Cândido, op. cit., p.111-112.

<sup>8</sup> Moraes, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p.7.

<sup>9</sup> Andrade, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p. 14-16.

<sup>10</sup> Moraes, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> Nogueira, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. (Prêmio Silvio Romero 2004). São Paulo: HUCITEC\FAPESP, 2005.

<sup>12</sup> Andrade, Mário de. Marcelo Tupinambá (1924). In: *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes, 1976, p. 115.

<sup>13</sup> Andrade, Mário de. *Arte Religiosa no Brasil*. Claudete Kronbauer (estabelecimento do texto crítico). São Paulo: Experimento, 1993.

<sup>14</sup> Idem, p. 111-112.

- 
- <sup>15</sup> Hobsbawn, Eric. *Nação e Nacionalismo desde 1870: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.9.
- <sup>16</sup> Andrade, Mário de. Crônica de Malazarte VIII. In: Batista (org.) *Brasil 1º tempo modernista – 1927/29 (Documentação)*. São Paulo: USP/IEB, 1972.
- <sup>17</sup> Andrade, Mário de. *Crônica Táxi: Amazônia*. Diário Nacional, 5\12\1929.
- <sup>18</sup> Andrade, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 35.
- <sup>19</sup> Sant’Anna, Denise B. de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- <sup>20</sup> Durante o longo percurso da primeira viagem (*Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*), Mário ia registrando suas impressões e observações da vida do povo num diário que deveria se transformar num “livro de viagens”: *O Turista Aprendiz*. No retorno, grande parte desse material foi explorado em forma de crônicas, publicadas no recém-fundado *Diário Nacional*. Na segunda viagem (Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco), na condição de correspondente do *Diário Nacional*, vai transformando automaticamente os seus apontamentos em crônicas da série *O Turista Aprendiz*.
- <sup>21</sup> *O Turista Aprendiz*. (Estabelecimento de Texto, Introdução e Notas de Telê Porto Ancona Lopes) São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 236 e 247.
- <sup>22</sup> Facina, Adriana. Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade. In: (org.) Reis Filho. *Intelectuais, História e Política: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2000, p. 163.
- <sup>23</sup> *Processos Administrativos do Departamento de Cultura (1935-1938)*, no 75259. Arquivo Municipal Washington Luís.
- <sup>24</sup> Andrade, Mário de. *Inauguração do Curso de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura* (minuta da palestra). São Paulo: SEF/ Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga/CCSP, 1 p. datil., abril de 1936.
- <sup>25</sup> Nogueira. op. cit., p. 287-295.
- <sup>26</sup> Saia, Luis. Uma grande obra em favor da Cultura Nacional. In: *Diário Carioca*, 8 de fevereiro, de 1938. São Paulo: MPF/Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga/CCSP, doc. 9.
- <sup>27</sup> Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- <sup>28</sup> Andrade, Mário de. In: *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. (Introdução e notas Lélia Coelho Frota). Brasília: MEC\SPHAN\fn-, 1991, p.39.
- <sup>29</sup> Fabris, Annateresa. *Mário de Andrade e o patrimônio artístico nacional*. In: Anais do Seminário Mário de Andrade e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.
- <sup>30</sup> Andrade, Mário de. O artista e o artesão (1038). In: *O Baile das quatro artes*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes, 1975.
- <sup>31</sup> Sobre a Estética em Mário de Andrade ver: Facina, Adriana. Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade. In: (org.) Reis Filho. *Intelectuais, História e Política: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 LETRAS, 2000. Moraes, Eduardo Jardim de. *Limtes do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- <sup>32</sup> Andrade. op.cit., p. 39
- <sup>33</sup> Idem

<sup>34</sup> *O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.* Brasília:IPHAN, 2000, p. 96.

<sup>35</sup> Andrade. op. cit., p.52-53