

Culturas populares como patrimônio: as “tradições móveis” e o paradigma da *brasilidade* em Mário de Andrade

*João Maurício Gomes Neto**

Resumo

O presente artigo busca problematizar o projeto de Mário de Andrade para construção de uma identidade nacional brasileira. Neste sentido, partimos da noção de *tradições móveis*, apresentada pelo mesmo n’*O turista aprendiz*, colocando-a em diálogo com outros escritos seus, pois acreditamos que ela oferece subsídios importantes para entendermos de que maneira seu pensamento dialogava com a chamada à cultura popular, e também a maneira conforme essas percepções vão nortear os elementos que, para ele, seriam constitutivos do patrimônio nacional, na sua busca pelo “abrasileiramento do Brasil”.

Palavras-chave: Mário de Andrade. Patrimônio cultural. Brasilidade.

Preâmbulo

O presente artigo busca refletir sobre a maneira segundo a qual o escritor modernista Mário de Andrade percebia as culturas populares brasileiras no contexto da efervescência e ebulição do Movimento Modernista, do qual foi um dos entusiastas. Assim, centramos nossos olhares para a segunda metade da década de 1920, quando realizou “viagens etnográficas” ao Norte e Nordeste do país, no intuito de problematizarmos como estas percepções se fizeram presentes no *Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, por ele elaborado em 1936, a pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.

É nosso interesse, portanto, perceber como o autor desenvolve a ideia de *tradições móveis* para conceituar os bens culturais populares e porque estes serão pensados como representativos e constitutivos do patrimônio, da identidade nacional, conforme previa o *Anteprojeto mencionado*.

Embora estabeleçamos diálogo profícuo com outros documentos, geralmente registros do próprio Mário de Andrade, que auxiliam na compreensão do pensamento dele dentro da problemática delineada, utilizamos neste *O turista aprendiz* e o *Anteprojeto* como fontes basilares, haja vista que no primeiro, desenvolve a noção de *tradições móveis*, enquanto no segundo, previa o catálogo e registro dessas como uma política de Estado no âmbito da cultura, antecipando um debate que só seria retomado na década de 1970, com o Centro Nacional de Referência Cultural e a Fundação Nacional Pró-Memória e, mais incisivamente, no contexto da redemocratização do país, na década de 1980, do qual a Constituição de 1988 é exemplo emblemático.

Cabe esclarecer, ainda, do que trata *O turista aprendiz*: é um misto de livro e “diário de bordo” que reúne anotações de Mário de Andrade em duas de suas “viagens etnográficas” de “reconhecimento” ao Brasil. A primeira, à região Norte, realizada entre maio e agosto de 1927; a segunda ao Nordeste, ocorrida entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929.

Neste, interessam sobretudo, os registros concernentes à segunda

viagem, particularmente o período datado entre 15 de dezembro de 1928 e 27 de janeiro de 1929, no qual o autor relata as impressões que teve da terra de Cascudinho¹, e apresenta sua concepção de *tradições móveis*, fixadas em páginas de prosa poética e leitura agradável, numa combinação harmoniosa de jornalismo, literatura e registro etnográfico.

As *tradições móveis* como patrimônios e o paradigma da *brasilidade*

Conforme alerta Roger Chartier (1995), “cultura popular é uma categoria erudita”, ou seja, é uma conceituação que parte de fora e, via de regra, utilizada para diferenciar aquelas manifestações populares da chamada “cultura erudita”. Portanto, constitui-se também em juízo de valor.

Aliás, essa diferenciação recorrente no pensamento de Mário de Andrade entre cultura popular e erudita é uma das críticas que faz nos estudos contemporâneos sobre essa temática, pois, geralmente assinalam ser mais adequado trabalhar com categorias não hierarquizantes, tomando, por exemplo, o conceito de *circularidade da cultura*, utilizado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (1987), cujas noções foram tomadas de empréstimo, por sua vez, junto a Mikhail Bakhtin; *formação discursiva*, desenvolvido por Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (1982); ou ainda, a noção de *táticas e estratégias*, formulada por Michael de Certeau n’*A invenção do Cotidiano: artes de fazer* (1994).

O primeiro concentra-se na ideia de uma confluência ou circularidade dos bens culturais entre as classes populares e as elites intelectuais, fugindo à dicotomia que normalmente os colocava em pólos antagônicos e sem contato entre uma e a outra; o segundo procura entender como se estabelece certa regularidade e similitude das regras de produção de discurso sobre um mesmo objeto, o qual é constantemente reinventado a cada nova descrição realizada daquele; enquanto o último contesta análises que partiam da ideia

duma cultura bifurcada entre o popular e o erudito, argumentando que são nos processos de (re)leitura (imagens e textos) que os “homens ordinários” reapropriam de maneira astuta e inventiva as “mensagens” que envolvem e cerceiam seu cotidiano, criando novas significações para elas.

Aqui, gostaríamos de acentuar que essas revisões sobre a noção de cultura popular, embora centrais em qualquer estudo sobre a temática, só foram delineadas entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980. Assim, consideramos que a noção marioandradiana de cultura popular, pelo contexto em que foi desenvolvida, agrega questões ainda importantes de serem debatidas na atualidade, sobretudo no que chamou de *tradições móveis*. Outro ponto é que não tomamos aqui a concepção de cultura popular de Mário de Andrade como aporte teórico ou conceitual para construir o trabalho; buscamos, antes, inseri-la em seus contextos histórico e social, de maneira a elucidar suas especificidades.

Para problematizarmos a noção de mobilidade das tradições populares, noção apresentada por Mário de Andrade quando esteve no Rio Grande do Norte, entre 15 de dezembro de 1928 e 27 de janeiro de 1929, numa de suas “viagens etnográficas”, tomamos os apontamentos feitos por ele quando de sua estadia em terras potiguares, registrados nas páginas d’*O turista aprendiz*, livro-diário escrito pelo autor, no qual se faz presente vários registros etnográficos coletados por ele durante essas “viagens”².

As primeiras impressões que registra da capital potiguar são musicais, sonoras. Fala do “coqueiro”³, “o homem mais cantador desse mundo” (ANDRADE, 2002, p. 204), é a cidade onde “o vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando” (ANDRADE, 2002, p. 204). É o aboio do homem que leva o gado para pastar, e onde todos cantam “cocos, emboladas, sambas, dobrados, modinhas...” (ANDRADE, 2002, p. 204).

Os dias passam e a cidade vai conferindo outras impressões, possibilitando novas leituras àquele observador sempre atento, o qual, por meio de comparações sintéticas, breves, mas nunca descompromissadas, parece tentar ler a “essência” da *urbe*: “Natal é

feito S. Paulo: cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisa que dói destruir.” (ANDRADE, 2002, p. 227). E balizou, reforçou suas impressões com questões polêmicas surgidas à época sobre a destruição ou conservação da Igreja da Sé, na Bahia. Ao estabelecer pontes com outros espaços, tempos e experiências, suas comparações lhe permitiram se aventurar sem receios por leituras – previsões? – de uma cidade que se apresentava a ele sem “passado antigo”, habituada a viver nos liames das zonas fronteiriças entre o presente e o futuro:

Natal não possui problema desse (*da destruição ou conservação de grandes monumentos*). O que é velho não é... antigo, pouco ou nenhum valor tem. Natal tem seu futuro enorme como banco de riquezas fundamentais: sal, gado, algodão, açúcar, e como pouso natural das asas européias. As tradições dela são todas móveis, danças cantorias. Essa felicidade americana de Natal está se objetivando neste momento com a inauguração do Aero-Clube. A população natalense moldura o segundo campo aviatório da cidade. O excelente edifício do clube está cheinho. Tênis, piscina, bar, o pátio central cantando água de repuxo, bom pra se conversar. Os aeroplanos estão pintando o sete no ar. As natalenses são bonitas, bem vestidas, os homens de branco, venta o vento, calor sem garra, mas verdadeiro, nenhuma Europa tradicional, te dana! Um bem-estar de agora (ANDRADE, 2002, p. 228, grifos nossos).

Aqui, cabe ressaltar que quando afirmou que a arquitetura da cidade não tinha lá grande valor, não possuía “coisas que dói destruir”, Mário de Andrade avaliava o patrimônio material natalense em termos estéticos, não em seu valor histórico e social⁴. Além disso, há a questão do especial apreço que os modernistas nutriam pela arte barroca em detrimento dos demais estilos arquitetônicos⁵ e neste sentido, a arquitetura barroca da cidade era realmente muito pobre.

É válido destacar também que a primeira “viagem de reconhecimento” de Mário de Andrade foi justamente às cidades “barrocas” de Minas Gerais e em Natal, o prédio barroco mais suntuoso existente era a Igreja do Galo, a qual nem sequer foi mencionada por ele nas suas impressões sobre a cidade. Então, indaga-se: o que o motivou a se aventurar por essas plagas? A

persistência em seguir as trilhas deixadas em *O turista aprendiz* oferece alguns ensejos de resposta. Para ele, o patrimônio que importava por essas terras era outro, estava impregnado no cotidiano da cidade, nas danças, cantos, ritos, crenças da população, naquilo que conceituou de *tradições móveis*.

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a ‘carroça’ do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva (ANDRADE, 2002, p. 227).

Utilizando adjetivos de sentido quase antagônicos – tradição e mobilidade –, rompia com as interpretações “folclorizantes” da cultura popular, corrente essa que enfatizava sempre a necessidade de um retorno às origens da criação e, via de regra, concebia as manifestações culturais populares como imutáveis, pois era dessa suposta imobilidade que advinha sua originalidade. A “não mudança” era o que supostamente conferiria legitimidade àquelas manifestações. Assim, *deslocamentos* nunca eram bem-vindos, pois indicavam para essa linha de pensamento perda das tradições, fuga das verdadeiras origens.

O Folclore⁶ privilegiava fundamentalmente o saber popular, as tradições que eram transmitidas de uma geração à outra pela oralidade. Na época, se firmava como disciplina autônoma, e em suas análises, geralmente desvinculava a cultura popular do meio social em que esta era fomentada. Talvez por isso, Mário de Andrade

manteve-se sempre reticente em se dizer folclorista, pois considerava que a análise da cultura popular como algo isolado de seu contexto social acabava por estereotipá-la, tornando-a objeto exótico de observação para curiosos. É o que adverte com certa ironia já nas anotações iniciais concernentes a estadia dele em terra potiguares:

Já afirmei que não sou folclorista. O folclore hoje é uma ciência, dizem... me interesse pela ciência porém não tenho capacidade para ser cientista. Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do largato... (ANDRADE, 2002, p. 206).

As observações tecidas por ele sobre as festividades da noite de Natal potiguar indicavam que seu olhar de contemplação pelos folguedos populares não descuidava de fazer também uma leitura social do sofrimento presente nas “entrelinhas” do bailado suado e alegre da “gente do povo”.

Me afasto um bocado e já estou na Solidão. Dou de cara com a Chegança dançando na porta dum... importante, de certo... O cordão está alinhadíssimo, a moraima de encarnado, os cristãos, vestidos de marujos numa brancura polida relumeando. Gente pobríssima que gastou o que tinha para aparecer assim. (ANDRADE, 2002, p. 218).

É importante frisar que meses antes, naquele mesmo ano (1928), Mário de Andrade publicara *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, uma rapsódia que, para ser produzida, necessitou que fossem recolhidas muitas informações de folcloristas e viajantes sobre as tradições populares presentes em território brasileiro. Portanto, mesmo que não pensasse a cultura popular nos mesmos moldes, ele não desconsiderava o trabalho de *catalogação e registro* dessas manifestações desempenhado por aqueles estudiosos.

Na odisseia rumo à construção da nação, promover a “tradicionalização” do país era etapa indispensável e nesse percurso, a cultura popular assumia, segundo ele, papel fundamental. Todavia,

não negava a dinamicidade, as mudanças ocorridas nas tradições populares, tal como era comum nos estudos folclóricos de então. Numa junção de termos com sentidos mais ambivalentes que, complementares, Mário de Andrade desenvolveu a noção de *tradições móveis*, em contraposição notável à aceção de cultura popular partilhada pelos folcloristas.

Disciplinado e atencioso, sempre notando e anotando o maior número de informações que podia⁷, foi às ruas e bairros da cidade e visitou “a gente do povo” para registrar, catalogar a cultura popular brasileira presente em Natal. E passou por Tirol, Areia Preta, Rocas, Areal, Redinha, Petrópolis, Cidade Alta, Alecrim e o poético bairro, ou rancho, da Solidão⁸. E por essas andanças, se deparou com os cocos – (sobretudo os de Chico Antônio), zambê, embolados, sambas, dobrados, modinhas, trovas, *varsas*, chegança, feitiçaria (catimbó, macumba), festa de padroeiro (Nossa Senhora dos Navegantes), pastoril, maxixe, bumba-meu-boi, boi “balemba”, congo, com a poesia de Jorge Fernandes, Lei Ferreira Itajubá e Nísia Floresta. Registrou “causos” curiosos e engraçados, comidas (vatapá, cavala em molho de coco, caranguejada, doces), a aguardente, o modo de produção de açúcar nos engenhos. Apresentou sua curiosa “concepção marxista” da degustação do caju⁹ e fez também considerações diversas sobre as condições socioeconômicas da população no Estado.

Apaixonado pelas manifestações culturais do povo, destas nada se comparava ao encantamento que a música exercia sobre ele. Encantamento esse que remetia à sua adolescência. Aos dezoito anos entrou para o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mas traumatizado depois da morte precoce do irmão, Renato de Andrade, o qual mantinha também forte ligação com a música, Mário deixaria a carreira de músico, mas continuou estudando e escrevendo¹⁰ sobre música até falecer, em fevereiro de 1945.

E a *mobilidade* do coco cantado por Chico Antônio¹¹ foi uma das coisas que mais impressionaram Mário Andrade. Era um canto sem escala definida, que nem seu vasto conhecimento de teoria musical conseguia classificar de maneira satisfatória. A definição das palavras se mostrava insuficiente para expressar as tantas

sensações provocadas pelo canto musicado, criativo e inventivo daquele coquista. Era a expressão mais elaborada do que conceituara de *tradições móveis*.

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos¹². Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa a noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 canta. Os cocos se sucedem tirados pelas voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e ‘vira o coco’. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente [...]

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 com o 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 pense em grafar, se estrepa. E quando tomado de exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais 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 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais (ANDRADE, 2002, p. 245-246).

A maneira segundo a qual apresenta as variações nos rituais de feitiçaria em regiões diversas do país é outro exemplo de como percebia a *mobilidade* inventiva e criativa da cultura popular. Se recorria as “origens” desta e tentou historiar as mudanças e influências que sofriam com o passar das eras, fazia-o no intuito de compreendê-las em sua dinamicidade.

A feitiçaria brasileira não é uniforme não. Até o nome das manifestações dela muda bem dum lugar pra outro. Do rio de Janeiro pra Bahia impera a designação

'macumba'. As seções são chamadas de macumbas e os feiticeiros e demais assistentes, às vezes, são os 'macumbeiros'. Os feiticeiros, "pais-de-terreiro", realizam as macumbas e invocam os santos, etc.

Já no norte as seções são 'pajelanças' e é freqüentíssima a palavra 'pajé' designando o pai-de-terreiro, assim como o santo invocado.

Se vê logo as zonas onde atuaram as influências dominantes dos africanos e ameríndios. Do Rio até a Bahia, negros; no norte os ameríndios. Os deuses, os santos das macumbas são todos quase saídos de proveniência africana. No Pará quase todos saídos da religiosidade ameríndia.

O nordeste, de Pernambuco ao Rio Grande do Norte pelo menos, é a zona em que essas influências raciais misturam. Palavras, deuses, práticas se trançam. Em Pernambuco inda a influência negra é fortíssima. Aqui no Rio Grande do Norte quase nula.

A feitiçaria, o feitiço, o feiticeiro, as seções, aceitam o designativo genérico de 'catimbó'. Também o chefe das seções ou 'mestre' é chamado de 'catimbozeiro'. Em Pernambuco os deuses africanos aparecem: Xangô, Oxosse, Exu, etc. Aqui no Rio Grande do Norte eram totalmente ignorados pelo menos por dois catimbozeiros que consultei. Em ambos eram 'mestres' sarados no assunto, absolutamente concordantes nas informações. A reminiscência africana na catimbozeira destes era pobríssima, se resumindo ao culto de poucos feiticeiros negros já 'desmaterializados'. 'Desmaterializar' está claro, é morrer. Cultuam por exemplo, o mestre Pai Joaquim, negro, velho 'da Índia', que aparece nos catimbós sempre dançando. É um mestre muito alegre, feiticeiro danado, gostando de fazer o que não presta. Trabalha com uma agulha enfeitiçada nos olhos do morcego. Pai Joaquim é autor da famosa 'Oração da Cabra Preta', que meus dois catimbozeiros se recusaram absolutamente a me dar. Espero no tempo e no 'boro' (dinheiro) que a conseguirei. Nos catimbós norte-riograndenses, dinheiro é sempre chamado de 'boro', delicadeza que encobre religiosamente as ganâncias (ANDRADE, 2002, p. 216).

Conforme se denota, Mário de Andrade lança olhar analítico sobre essas manifestações trabalhando com a noção de *influência*, de forma a entender as diferenças entre elas nas localidades em que se apresentavam. Todavia, não o faz tomando por princípio um suposto grau de originalidade que as diferenciasses em termos

qualitativos, uma vez que considera todas elas “originais”, haja vista serem todas “tradições móveis”. Era esta sua maneira peculiar de conferir homogeneidade à heterogeneidade das manifestações culturais brasileiras.

Os rituais de feitiçaria, por sinal, atraíram muito a atenção de Mário de Andrade, recorrendo ao tema diversas vezes enquanto esteve no estado, mas alerta para os leitores não fazerem “juízo falso de Natal”, pois “Natal não é mais catimbozeira que as outras cidades desse mundo” (ANDRADE, 2002, p. 214). Dos contatos com “catimbozeiros” e rituais dos quais participou, colhe orações, histórias de mestres e divindades cultuadas pelos praticantes desses rituais, tendo inclusive seu corpo “fechado” pelos “mestres” Carlos e Manuel.

Ao mesmo tempo em que rastreia as apropriações de elementos das culturas indígena, africana e europeia nas manifestações culturais populares, bebendo, em grande medida, do “mito das três raças” formadoras, presente no país desde Carl Von Martius, na tese sobre *Como se deve escrever a História do Brasil*, Mário de Andrade não mais as concebe enquanto elementos pertencentes a esses “grupos formadores”.

Na sua leitura, as manifestações culturais que cataloga país a dentro são antes elementos representativos da *brasilidade*, posto que, naquele momento, não imaginava mais um país formado por índios, brancos, negros, mestiços, mulatos, cafuzos... mas por brasileiros. Ou seja, o Brasil não seria mais multiétnico e sim multicultural, e essa diversidade se constituía também num elemento identitário. Na empreitada da construção da identidade nacional não negava essas apropriações, pelo contrário, as afirmava; porém, elas se apresentavam agora sob o designativo genérico de “civilização brasileira”.

Mário de Andrade alertava, ainda, para dois perigos em se pensar a cultura nacional vinculada exclusivamente aos limites geográficos que simbolicamente delimitam as nações, de maneira a se evitar o contato e o diálogo com outras realidades. O primeiro era de cultivar o “exclusivismo”; o segundo, a “unilateralidade”. Em ambos, o receio era possibilidade de identificar um único elemento

como representativo do conjunto nacional, ou seja, identificar de maneira isolada só o elemento indígena, o africano ou o europeu como representação da *brasilidade*.

Assim, cair no “exclusivismo” e/ou na “unilateralidade”, segundo ele, corresponderia a um fenômeno de falseamento da obra nacional, pois o máximo que se conseguiria produzir em situações desse tipo era uma arte africana, indígena ou portuguesa, nunca brasileira. Deveria se evitar uma visão tripartite da cultura, uma vez que todas seriam nacionais.

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música tem de ser tirada dos índios. Outros embirrando com guarani afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui. Conhecemos um atilho de pecinhas assim-assim e conhecemos por demais o fado gelatinoso de coimbra. Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquíssimo de Rui Coelho e nada do populario portuga no entanto bem puro e bom.

Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estética. Se a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, se coincide, se é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando bororó ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura européia. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resume à curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal (ANDRADE, 2011).

E conclui:

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa

ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo (ANDRADE, 2002, 2011).

Esquecer de Portugal, da África e do que era este espaço antes da chegada de Cabral para lembrar que todos eram, agora, brasileiros. Se apropriar das *heranças*, das *influências* e assumir a multiplicidade cultural como o elemento que melhor caracterizaria o Brasil. Esquecer os regionalismos e o risco de “exotização” e fragmentação que traziam. Eis aí o ambicioso projeto marioandradiano, no qual os brasileiros de todos os lugares, com a diversidade e *mobilidade* de suas manifestações culturais assumiam importância central, pois estas na acepção marioandradiana constituíam o patrimônio maior da nação brasileira.

Também reclamava do desejo recorrente entre os brasileiros, sobretudo da intelectualidade, de *imitar* a civilização europeia, como se tivessem vergonha de ser quem ou o que eram, num complexo de inferioridade quase permanente, capaz de induzir situações e comportamentos duma insensibilidade monstruosa, lamentável. Inquietação que compartilha com Carlos Drummond de Andrade:

A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressista, com boa-educação civil. E como em Paris, Nova York e São Paulo não se usa danças dramáticas, o Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Caboclinhos e Bois, na esperança de se dizerem policiadas, bem-educadinhas e atuais. São tudo isto, com cheganças ou sem elas. Mas quem pode com o delírio de mando dum polícia ou dum prefeito, ou com a vergonha dum cidadão enricado que viajou na Avenida Rio Branco! Cocos viram besteira, Candomblé é crime, Pastoril ou Boi dá em briga. Mas ninguém não se lembra de proibir escravizações ditatoriais, perseguições políticas, e ordenados misérrimos provocadores de greves, que de tudo isso nasce crime e briga também [...] (ANDRADE apud SANTOS, 2007).

A perseguição pelo poder público às “danças dramáticas” populares sob o pretexto de serem demasiadamente sensuais, obscenas até, denota mais a fundo uma concepção de civilização vinculada à ideia de “ordem e progresso” intensificada no contexto da *Belle Époque*, cujo intuito principal era vencer o estado de “barbárie”, de atraso cultural no qual supostamente se encontrava o país. Assim, buscavam não somente o branqueamento da epiderme, mas também o branqueamento cultural do homem brasileiro.

Neste sentido, o imperativo de vencer o atraso rural, de urbanizar o país estava colocado na ordem do dia. Nessa empreitada, o controle e policiamento das manifestações culturais do povo fazia-se premente, pois acreditavam assim “civilizar” os brasileiros. Era a vergonha em ser quem eram ou o que se era, tão criticada por Mário de Andrade, que se manifestava no desejo brasileiro de constituir-se uma “civilização europeia” nos trópicos. Na sua estadia em Natal, registrou como o poder público municipal entravava e perseguia as *tradições móveis* na cidade sob o argumento da “ordem”:

Hoje o Boi do Alecrim saiu pra rua e está dançando pros natalenses. Os coitados estão inteiramente às nossas ordens só porque Luís da Câmara Cascudo, e eu de embrulho, conseguimos que pudessem dançar na rua sem pagar a licença na Polícia. Infelizmente é assim, sim. Civilização brasileira consiste em impecillar as tradições vivas que possuímos de mais nossas. Que a Polícia obrigue os blocos a tirarem licença muito que bem, pra controlar as bagunças e os chinfrins, mas que faça essa gente pobríssima, além dos sacrifícios que já faz pra encenar a dança, pagar licença, não entendo. Seria justo, mas é que protegessem os blocos, Prefeitura, Estado: construíssem palanques especiais nas praças públicas centrais, instituíssem prêmios em dinheiro dados em concurso. Duzentos mil-réis é nada pra Prefeitura. Pra essa gente seria, além do gozo da vitória, uma fortuna. O Boi de S. Gonçalo outro dia marchou de pé no areão várias horas de sol pra chegar na Redinha e ganhar quarenta paus! é horrroso (ANDRADE, 2002, p. 238).

Conforme já salientado, Mário não dissociava a cultura popular da realidade de quem a produzia, dos “homens-do-povo”. Por isso,

registrou também condições de moradia, alimentação e trabalho deles.

Esta claro que uma das minhas observações mais carinhosas vai se dedicando ao homem-do-povo. Afinal, a situação das chamadas ‘classes inferiores’ é boa ou ruim por aqui? Minha pergunta não cogita da felicidade, é lógico, mas da facilidade de vida porém. Vou dando as minhas observações embora as dê com certa reserva. Passeios que nem o meu são sempre insuficientes pra afirmativas completas. Perguntas não servem pra quase nada: um socialista me afirmou que a situação dos proletários é medonha em Natal e um ricaço com psicologia de filho de senhor de engenho me garantiu que não tem pobreza na cidade (ANDRADE, p. 231).

Mais adiante, depois de relatar o medo corrente do cangaço na capital potiguar, delineia um perfil das condições de vida nos bairros proletários da cidade:

Em Natal os bairros proletários são principalmente dois: o do Alecrim e Rocas. Também nas alturas de Lagoa Seca mora bastante operário que devido a careza do bonde, come areia todo o dia pra atingir o centro da cidade, longe. Só no Alecrim moram mais de 12 almas. Rocas está situado em plena duna, movediça ainda. [...] Nas casinhas dos operários se entra numa sala de viver comunicada por um corredor quase da mesma largura com outro mais ou menos corredor, fundo da casa onde a mulher cozinha e todos comem [...]

O operariado toma seu cafezinho de-manhã: vai pro serviço. A maioria trabuca no algodão e no açúcar. [...] Pronto: estão trabalhando. [...] Tem hora pra almoço. Os do açúcar muitas feitas não almoçam. Desde manhãzinha prepararam o barril de mocororó¹³ que mata a sede e sustenta até a hora da janta [...]

No geral foram oito horas de trabalho. Nunca menos e bastante vezes mais. Comparando com o sul a vida nordestina é barata mas pro operário não me parece que seja não. Se o trabalhador pode sempre alcançar com os biscates aí uns dez mil-réis diários, o salário oscila de 3 pra 6 mil-réis, me informaram. É pouco se a gente lembra que o quilo de carne verde inferior custa dois mil-réis. (ANDRADE, 2002, p. 232-233)

Cabe explicitarmos neste ponto mais algumas considerações sobre a noção de cultura popular e sua importância para o projeto marioandiano de nação. Ao discutir a temática, Maria Laura Viveiros de C. Cavalcanti (2004) alerta que as percepções de Mário não fugiam a certa ambivalência. Mesmo marcado pela dinamicidade, pela abertura ao plural, na busca incansável pela integração da cultura nacional, incorporava posturas não raro contraditórias, sobretudo, quando postas a serviço do ideal de construção da *brasilidade*, na procura recorrente por elementos comuns que harmonizassem o álbum multicolorido que era o Brasil, capaz de conferir assim certa homogeneidade e sentimento de pertença a um país de realidade tão diversas. A ambivalência estaria, portanto, no fato de, mesmo concebendo a identidade brasileira como múltipla, constituída por tons diversificados, Mário de Andrade ter procurado estabelecer elos comuns entre elas, de forma a construir o enredo da nação. Enredo esse que teria, assim, a finalidade de conferir homogeneidade a algo que a princípio mostrava-se heterogêneo.

Discutindo essa ambivalência, Cavalcanti (2004) chama atenção para as tentativas aventadas por Mário de Andrade de conferir ao bumba-meu-boi, também conhecido como boi-de-reis em algumas regiões – dança dramática definida por ele como “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (ANDRADE apud CAVALCANTI, 2004, p. 58) – na manifestação cultural que melhor representaria a nação, de forma a evidenciar um “elo comum” para os folguedos populares a partir da figura do boi.

A amplitude e complexidade tanto da produção artística e intelectual de Mário de Andrade quanto de sua atuação política permanecem gerando discussões acaloradas na academia e oferecendo novas perspectivas de análises sobre seu legado.

A obra polissêmica, ambivalente e engajada que construiu no desejo de realizar seu projeto amplo e integrador de edificação duma nação brasileira tem sido revisitada com frequência, motivada por preocupações diversas, tais como denotam algumas discussões que têm sido travadas sobre Mário de Andrade no campo da História: sua vinculação e percepção particular do ideário Modernista brasileiro; a

atuação enquanto funcionário público, sobretudo durante o Estado Novo; a questão racial e o “mito das três raças” fundadoras, com especial destaque para *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; a ideia de *brasilidade*; cultura popular; patrimônio cultural; entre outras tantas.

Embora apresente uma visão de cultura fracionada entre os elementos popular e erudito, conforme já salientado, consideramos a percepção marioandradiana de cultura popular pioneira para o contexto em que foi desenvolvida. Principalmente porque sua noção de *tradições móveis* respeitava a dinâmica, as mudanças que os diversos grupos sociais imprimiam a essas manifestações com o caminhar do tempo, evitando o discurso da “originalidade” e da “imutabilidade”, então presente na maioria dos estudos folclóricos.

Outro elemento importante é que mesmo quando trabalhou com as categorias de cultura popular e erudita, Mário de Andrade não o fez para negar a primeira em detrimento da segunda. Ou seja, não pensava a cultura popular como algo exótico, uma espécie de “prima pobre” ou variação mal acabada, deformada da cultura erudita. Para ele, as manifestações culturais representavam a base, argamassa sobre a qual deveria se debruçar o “artesão da arte”, isto é, o artista. Assim, era no povo que se encontrava o elemento mais caracteristicamente brasileiro e conseqüentemente, seria por meio dele que o Brasil conquistaria seu lugar ao sol no “concerto das nações”. Como expressa nas páginas d’*O turista aprendiz*, o grande erro do país era tentar ser algo que não era, foi “macaquear-se” de Europa. Era preciso, portanto, aproveitar as *tradições móveis* brasileiras (re)inventadas pelas práticas cotidianas da população como o patrimônio maior da nação.

As tradições móveis no anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN)

Conhecendo a importância que Mário de Andrade conferia às manifestações culturais populares, principalmente a partir de 1924, com a segunda fase do Modernismo brasileiro, não nos surpreende o

especial destaque que conferiu a elas no *Anteprojeto* que delineou em 1936, atendendo à solicitação de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde (MES) do governo de Getúlio Vargas.

No *Anteprojeto*, concebia a cultura popular como patrimônio e inaugurava assim uma discussão que só seria retomada na década de 1970, com as criações do Centro Nacional de Referência Cultural¹⁴ e da Fundação Nacional Pró-Memória, e de maneira mais efetiva na década de 1980, sobretudo com a Carta Constituinte de 1988, na qual constava pela primeira vez em uma Constituição do país a ideia de que os “Saberes (conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades); Formas de expressão (literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas) e Lugares de sociabilidade (feiras, e demais locais onde se encontram e se reproduzem práticas culturais coletivas)” (IPHAN, 2006, p. 129) constituíam o conjunto dos bens culturais da nação, e não somente os bens móveis e imóveis de natureza material, concepção predominante até então.

Aqui, cabe ressaltar que muitas divergências e críticas têm marcado as discussões sobre patrimônio cultural desde o mencionado *Anteprojeto*. No Brasil, a temática foi incorporada oficialmente enquanto política estatal em 30 de novembro de 1937, por meio do Decreto-Lei nº 25, que criou o *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), indicando, não por acaso, a preocupação do Estado brasileiro em criar e concomitantemente, preservar a memória histórica da nação brasileira em formação/construção.

Norteados pelo ideário modernista, Estado, artistas e intelectuais buscavam construir por meio do “patrimônio histórico e artístico nacional” elementos representativos da identidade brasileira. Neste sentido, a concepção de patrimônio comum aos idealizadores do SPHAN seria posteriormente muito criticada, sobretudo devido ao fato de terem restringido suas políticas de registro, tombamento e preservação, basicamente a bens em *pedra e cal*¹⁵, o que alterava substancialmente a proposta do *Anteprojeto* concebido por Mário.

É neste contexto que destacamos a concepção pioneira do modernista Mário de Andrade, expressa no *Anteprojeto* que elaborou em 1936, no qual concebia a criação do *Serviço do Patrimônio Artístico*

Nacional. Todavia, o *Anteprojeto* fomentado por ele sofreu alterações substanciais que acabaram por restringir o campo de atuação daquele *Serviço* e só foi efetivamente colocado em prática em 1937, por meio do Decreto Lei nº 25.

Uma análise comparativa entre o *Anteprojeto* elaborado por Mário em 1936 e o projeto efetivamente transformado em Decreto-Lei e colocado em prática a partir de novembro de 1937 revela diferenças consideráveis entre ambos. São alguns exemplos: a questão dos bens culturais populares e a materialidade do patrimônio; a estrutura administrativa do órgão responsável pelo registro, classificação e tombamento dos bens culturais e ainda; a efetiva ligação entre os intelectuais do SPHAN e o Estado Novo.

No que concerne à materialidade do patrimônio, essa diferenciação se percebe ao relacionarmos as concepções de patrimônio presentes no *Anteprojeto* de 1936 e no Decreto-Lei outorgado em 1937. O primeiro classificava como patrimônio “todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencente aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (ANDRADE apud CAVALCANTI, 2000, p. 38); enquanto o segundo restringiu suas políticas de atuação ao “conjunto de bens móveis e imóveis do país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (IPHAN, 2006, p. 99).

Neste sentido, enquanto no *Anteprojeto* o processo de patrimonialização assumia caráter plural, pois incluía tanto manifestações artísticas populares quanto eruditas no rol dos bens patrimonializáveis; o Decreto-Lei de 1937 já em suas prescrições iniciais definia que aqueles bens seriam, necessariamente, “móveis e imóveis”.

Para elucidar melhor os significados práticos dessa restrição, cabe analisarmos a subdivisão proposta por Mário de Andrade, na qual a “arte patrimonial” era relacionada em oito categorias: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita

estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras. Todavia, quando este realizou um esboço conceitual do que caberia em sete das oito categorias relacionadas, não fez menção alguma sobre o que deveria ser concebido como “arte histórica”; ao passo que o Decreto-Lei assegurava ser “a vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil” um dos critérios justificativos para a conservação e patrimonialização de bens culturais, evidenciando acentuada aproximação com os ideais de nacionalidade almejados pelo governo de Getúlio Vargas.

No tocante à composição administrativa, o *Anteprojeto* previa uma mesa diretora composta por cinco membros fixos e um conselho consultivo de vinte membros móveis, escolhidos entre historiadores, músicos, pintores, escultores, arquitetos, arqueólogos, artistas gráficos, e escritores (sobretudo, críticos literários). Enquanto isso, a diretoria administrativa do projeto levado a cabo a partir de 1937 era formada por sete arquitetos. Esta última informação pode ser um indicativo para se compreender um dos motivos pelo qual o SPHAN, e, posteriormente, o IPHAN, concentrou sua atuação nas áreas de bens materiais móveis e imóveis.

Há, ainda, a questão da forte relação entre intelectuais modernistas e o ideário estado-novista no intuito de edificar a nação brasileira e este é um dos paradigmas nesta empreitada, pois reunia no mesmo projeto “o desejo de construção de um passado e de um futuro para a arte e para o próprio país” (CAVALCANTI, 2000, p. 09).

Um traço igualmente distintivo do ‘modernismo’ brasileiro é o de que, desde seus primórdios, ele se constitui com o apoio e patrocínio do Estado. Há uma coincidência dos princípios ‘modernos’ com o de correntes intelectuais do Ministério da Educação, encarregadas de estabelecer os parâmetros artísticos de um Estado que se queria novo e que pretendia ‘fundar’ um país. No plano artístico, tal política significava criar formas e estilos que incorporassem realidades pouco estudadas em um projeto de transformação dessa mesma realidade (CAVALCANTI apud CHUVA, 1995, p. 46).

Ao discutir o papel dos *intelectuais e a política cultural do Estado*

Novo, Mônica Velloso acentua que, embora os ideais de construção de uma nacionalidade brasileira entre estado-novistas e modernistas se encontravam em alguns aspectos, cabe a ressalva de que o próprio Movimento Modernista não foi um bloco político e cultural ideologicamente homogêneo, e, portanto, não deve ser analisado como tal. Os ideais de unidade e edificação de um passado glorioso para o Brasil almejados pelos ideólogos do Estado Novo, por exemplo, dificilmente iam ao encontro do brasileiro astuto, preguiçoso até, do anti-herói concebido por Mário de Andrade em Macunaíma.

Naturalmente que essa ligação entre modernismo e Estado Novo é uma invenção do regime, que se apropria do evento modernista como um todo uniforme, não distinguindo as várias correntes de pensamento que a integram. Na realidade, a herança modernista no interior da ideologia estado-novista é bastante delimitada, a medida que recupera apenas a doutrina de um grupo: a dos verde-amarelos, composto por Cassiano Ricardo, Menotti Del Piccha e Plínio Salgado (VELLOSO apud FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 171).

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que a inserção dos modernistas no âmbito do Estado Novo indicava também a efervescência de debates e disputas políticas e ideológicas entre grupos que, à época, pensavam a nacionalidade brasileira sob óticas distintas, como é o caso dos “neocoloniais” e os “acadêmicos”. Neste sentido, ocupar os espaços de atuação na esfera estatal era também uma forma de garantir a sobrevivência do grupo, bem como influir nas políticas implementadas pelo Estado. Segundo argumenta Cavalcanti (1995), constitui-se em erro:

[...] Analisar os “modernos” de um ponto de vista de hoje, sem contextualizá-los, nem os seus interlocutores na época. Tais estudos (*refere-se a algumas abordagens pós-modernas*) tornam inteligentes e espirituosos os seus autores a preço de uma crítica fácil e superficial, que transforma em anacrônica a atuação do grupo enfocado (*modernistas*) (CAVALCANTI apud CHUVA, 1995, p. 42, grifos nossos).

A classificação patrimonial proposta por Mário de Andrade obedecia, necessariamente, a uma intenção, ao objetivo – Modernista – de construção de uma identidade nacional. Concorde-se ou não com esses ideais, é importante não desconsiderar o pioneirismo de seu idealizador frente às concepções de cultura e patrimônio que defendeu no seu *Anteprojet*o para a criação do SPHAN; bem como em sua extensa obra, tanto na área de música e manifestações populares quanto no campo da ficção literária.

Seja quando se propôs a viajar por um país desconhecido, buscando minimizar sua própria *ignorância* de Brasil, seja quando elaborou o *Anteprojet*o já mencionado, o que estava em questão para Mário de Andrade era, sobretudo, a valorização da cultura popular como uma das grandes expressões da identidade nacional.

A questão central que se coloca, portanto, é que de uma concepção patrimonial heterogênea, plural, que dava voz ao povo, ou melhor, que incorporava a voz do povo, como era a proposta de Mário de Andrade, passa-se a uma visão de patrimônio sob o prisma da homogeneidade unitária e que paradoxalmente, exclui o povo desse processo. O país vivia então a Segunda República, mas parece que o paradigma da cidadania apontado por José Murilo de Carvalho nos seus estudos sobre a Primeira, continuava sem solução; qual seja, o Brasil continuava uma República... sem povo.

Notas

* Possui graduação e mestrado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Substituto na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN.

¹ Maneira carinhosa como costumava chamar Luis da Câmara Cascudo.

² Essas “viagens etnográficas” foram realizadas às regiões Norte e Nordeste. Destacamos aqui os registros catalogados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte e relatadas n’O *turista aprendiz*.

³ Indivíduo que toca/canta o coco. Atualmente, para diferenciá-lo da palmeira que leva o mesmo nome, adotou-se a denominação de “conquista”.

⁴ É interessante pensar os patrimônios não apenas em seus “valores estéticos”, mas, sobretudo, a partir dos sentidos e “apropriações” que os vários grupos sociais lhes atribuí, conferindo a bens culturais diversos o status de patrimônios.

⁵ Para Maria Cecília Londres Fonseca (2001), o especial destaque conferido por essa corrente ao barroco se dá pela tentativa em vincular, por meio do regresso ao passado colonial, um caráter nacional à arquitetura moderna. Ainda segundo esta autora, isso se evidencia com certa facilidade nas palavras de Lúcio Costa, quando este afirmava que “a nova arquitetura

(entenda-se, arquitetura modernista) não rompia com a tradição, antes a recuperava no que ela tinha de melhor: a pureza das formas, o lirismo, o equilíbrio etc. O passado ao qual a nova arquitetura vinculava-se era o dos valores “eternos”, característicos das tradições mediterrâneas de gregos e latinos e retomados no *Quattrocento*. A tradição da arquitetura moderna não seria das formas, mas do “espírito” e das “leis”. Os argumentos apresentados por Lúcio Costa expressam, na leitura da autora, a maneira segundo a qual foram “assentadas as bases para relacionar o passado ao presente, o antigo ao novo, a tradição à modernidade. Antes mesmo da criação do SPHAN já estava formulado o esboço da noção brasileira de patrimônio histórico e artístico, possibilitando estabelecer uma relação entre monumentos históricos e o monumento intencionalmente erigido em louvor à modernidade e a um projeto de nação, constituindo-se, assim, numa versão da memória nacional que vai se consolidar nas décadas seguintes”. Para quem ainda questionasse tal concepção, insistindo na ideia de que faltava harmonia entre a arquitetura modernista e a barroca, as palavras de Rodrigo Melo Franco ao assumir a Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) são sintomáticas: “a boa arquitetura de um período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é falta de arquitetura”. (FONSECA apud BOMENY, 2001, p. 93).

⁶ O termo folclore foi adaptado da expressão *folklore* (*folk = povo e lore = saber*), fomentada pelo arqueólogo inglês William John Thoms em 1846.

⁷ Segundo Deifilo Gurgel, “Para se ter uma idéia do trabalho que Mário realizou no Rio Grande do Norte, na área de cultura popular, basta dizer que nenhum outro Estado brasileiro tem uma documentação tão completa como a que ele reuniu aqui, em 1929, no setor das danças folclóricas. Silvio Romero, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho fizeram o mesmo trabalho de documentação, registrando porém, apenas a letra das cantigas, de maneira fragmentária. Mário de Andrade, não. Com seu espírito implacavelmente organizado e sua inesgotável capacidade de trabalho, ele além do mais, tinha formação musical, fixou tudo, a melodia e os versos desse universo de cantigas, de maneira definitiva”. (GURGEL, 2006, p. 199-200).

⁸ Ficava nas mediações da atual Escola Doméstica.

⁹ A “concepção marxista” do caju, segundo Mário de Andrade: “Mas agora de tardinha o caju se prefere por si mesmo. Não só de tarde aliás... Até hora clássica do caju é no banho do rio onde a nódoa não é possível. Porém o que me parece imprescindível mesmo é o golpe de caninha pra rebater. Rebate e diviniza o... passado caju, classificando-o, dando, me desculpem, uma concepção marxista da história do caju. Porque a alimentação caju é conceitualmente um processo de Economia. Fisicamente é um comércio, oferta e procura, compra, venda. O caju é doce, é alimento, medicinal e possui o gosto caju, coisa indescritível e unicamente compreendida por quem conhece o caju de vias-de-fato. E é justamente na sensação de vias-de-fato do caju que está a conceitualidade marxista dele. Abacaxi, manga, abricó, pinha, maracujá, sapota, grumixama, etc. no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não: o prazer singular dele está na espécie de interfagia, me desculpem, de entrecomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro, diminui a suficiência individualista do ser. Se dá uma verdadeira troca de posses pessoais. O caju é bom, não tem dúvida mas a bondade dele porém não é caridosa não: exige pelo que oferece não apenas um ‘muito obrigado’ não, é caridade comercial: compre o chapéu e pague. E até a inhapa, a gorjeta, a gente é que dá pro caju: nódoa de caju” (ANDRADE, 2002, p. 214 - 215).

¹⁰ Vários textos de Mário de Andrade elegem a música como temática central. Aqui, citamos alguns: *As Melodias de Boi e Outras Peças; Aspectos da Música Brasileira; Danças Dramáticas do Brasil; Dicionário Musical Brasileiro; Ensaio sobre a Música Brasileira; A Música e a Canção Populares no Brasil; Modinhas imperiais; Música de Feitiçaria no Brasil; Música e Formalismo; Música, doce música; Namoros com a Medicina; Os cocos; Pequena história da música, Vida de Cantador; Melodias do Boi e Outras Peças*.

¹¹ Francisco Antônio Moreira, popularmente conhecido por Chico Antonio, nasceu no povoado de Corte, município de Pedro Velho/RN, em 20 de setembro de 1904 e faleceu em 15 de outubro de 1993. Embolador de cocos (coquista), tornou-se nacionalmente conhecido depois da passagem de Mário de Andrade pelo Rio Grande do Norte, entre dezembro de 1928 e janeiro de 1929, encontro relatado em *O turista aprendiz*. Chico Antônio foi personagem ainda

de outros quatro livros do mesmo autor: *Os Cocos, Danças Dramáticas do Brasil, Vida de Cantador e Melodias do Boi e Outras Peças*.

¹² Enrico Caruso, tenor italiano, considerado o maior cantor lírico de todos os tempos. Mário também comparou Chico Antônio ao Irapuru, pássaro do Amazonas que segundo a lenda, quando canta toda a floresta silencia para escutá-lo.

¹³ Segundo Mário de Andrade, mocroró era “uma dose forte de açúcar bruto, água e talhadas de limão”. (ANDRADE, p. 233).

¹⁴ Conforme explicita Maria Cecília Londres Fonseca (2005), “A valorização das raízes populares na construção da identidade nacional não constituía o dado novo da abordagem do CNRC. [...] em 30, os modernistas, inclusive os do Sphan, já procuravam chamar a atenção para o valor histórico e artístico das manifestações populares, inclusive dos *fazeres e saberes*, como propunha Mário de Andrade em seu anteprojeto”. (FONSECA, 2005, p. 151).

¹⁵ Expressão comumente utilizada para caracterizar as políticas de preservação patrimonial do SPHAN, e posteriormente, do IPHAN, as quais tiveram até meados da década de 1980 sua atuação concentrada sobremaneira na patrimonialização de bens arquitetônicos.

Referências

ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira**. Disponível em <http://www.cdrom.ufrgs.br/mandrade/mandrade.pdf> >Acesso em: 20 abr. 2011.

_____. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

_____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edufrj/Minc/IPHAN, 2000.

ANICO, Marta. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan./jun. 2005.

AYALA, Maria Ignez Novais; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Múltiplo Mário: ensaios**. João Pessoa/Natal: UFPB/Editora Universitária; UFRN/Editora Universitária, 1997.

BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. São Paulo em Perspectiva, abr./jun. 2001, vol.15, n.2, p.28-35.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edufrj/Minc/IPHAN, 2000.

_____. Encontros Modernos: volta futura ao passado. In CHUVA, Márcia (Org.). **A invenção do patrimônio**: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEPROM, 1995. p. 41-53.

_____. Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). Rio de Janeiro: Ed Fundação Getulio Vargas, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **RBCS**, vol. 19, n. 54, fev/2004. p. 57-79.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano 1**: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, RJ, vol. 8, n 16, 1995, p.179-192.

CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio**: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEPROM, 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix**, Revista de História e Estudos Culturais, vol. 1, ano 1, n 1, ou.t/nov./dez. 2004.

FARIA, Daniel. Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história. **Revista Brasileira de História**, jun. 2006, vol.26, n.51, p.263-280.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC-Iphan, 2005.

_____. A invenção do patrimônio e a memória nacional. BOMENY, Helena (Org.). In: **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

GATTO, Dante. O sacrifício estético e a tragédia pessoal de Mário de Andrade. **Revista Urutágua**, Maringá, ano 5, n. 09, p. 01-14, abr./ jul. 2006.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GURGEL, Deífilo. **Espaço e tempo do folclore potiguar**. Natal: Prefeitura Municipal/FUNCART, 1999.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Coletânea de leis sobre preservação do Patrimônio**. Rio de Janeiro: Edições do Patrimônio/IPHAN, 2006.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm> Acesso em: 28 mar. 2011.

VELLOSO, Mônica Pimenta. O modernismo e questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (O Brasil Republicano, v.1).

_____. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v.2).

_____. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos históricos**, RJ, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação.
Estudos Históricos, RJ, vol. 1, n. 2, 1988, p. 239-263.

Abstract

This article seeks to question the project Mário de Andrade for the construction of a Brazilian national identity. In this sense, we start from the notion of mobile traditions presented by himself in *O turista aprendiz*, placing it in dialogue with his other writings, because we believe it offers important elements to understand how his thinking talked with the so-called popular culture, and also the way those perceptions as the elements that will guide him would constitute the national patrimony in his quest for “brazilianization of Brazil.”

Keywords: Mário de Andrade. Cultural patrimony. Brazilianness