

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – MPCS

**AS CARTAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA:
UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA**

DANIELE CRISTINA MENDES BELTRAMINI
ORIENTADORA: DRA. NADJA DE CARVALHO LAMAS
CO-ORIENTADORA: DRA. TAIZA MARA RAUEN MORAES

JOINVILLE – SC

2018

DANIELE CRISTINA MENDES BELTRAMINI

**AS CARTAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA:
UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Nadja de Carvalho Lamas e co-orientação da Prof.^a Dr.^a Taiza Mara Rauen Moraes.

JOINVILLE – SC

2018

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

Beltramini, Daniele Cristina Mendes

B453c As cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira: um estudo na perspectiva do patrimônio e memória / Daniele Cristina Mendes Beltramini; orientadora Dra. Nadja de Carvalho Lamas; co-orientadora Dra. Taiza Mara Rauen Moraes. – Joinville: UNIVILLE, 2018.

124 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade
– Universidade da Região de Joinville)

1. Andrade, Mário de, 1893-1945. 2. Bandeira, Manuel, 1886-1968. 3. Cartas. 4. Patrimônio cultural. I. Lamas, Nadja de Carvalho (orient.). II. Moraes, Taiza Mara Rauen (co-orient). III. Título.

CDD B869.6

Elaborada por Rafaela Ghacham Desiderato – CRB-14/1437

Termo de Aprovação

“As Cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira: Um Estudo na Perspectiva do Patrimônio e Memória”

por

Daniele Cristina Mendes Beltramini

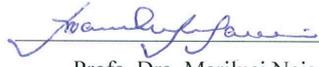
Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade.



Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Coorientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:



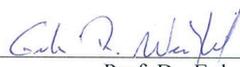
Prof. Dra. Nadja de Carvalho Lamas
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Coorientadora (UNIVILLE)



Prof. Dr. Pedro de Souza
(UFSC)



Prof. Dr. Euler Renato Westphal
(UNIVILLE)



Prof. Dra. Roberta Barros Meira
(UNIVILLE)

Joinville, 27 de fevereiro de 2019.

Dedico a meu filho, Pietro Mendes Beltramini.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que “colocou a mente na parte mais alta da figura humana, com ela, como centro diretor e regulador de todas suas atividades, o homem pode efetuar suas mais delicadas investigações, analisando, calculando e selecionando tudo o que observa em prolixos e conscientes estudos e meditação” (PECOTCHE, 1997, p. 17).

A minha grande família, pelo amor, afeto e respeito. Em especial, a minha mãe, Sueli Maria Delorenzi, por sempre me ensinar o valor do conhecimento e colaborar em todos os momentos para a realização deste projeto.

Ao meu amado marido, Franciano Beltramini, pelo companheirismo, incentivo e dedicação que teve comigo e com a nossa família.

A minha sogra, Célia Beltramini, e minha querida avó, Ivanilde Delorenzi, minha gratidão por cuidarem com tanto amor do meu filho para que eu pudesse realizar meus estudos.

Aos professores e colegas do Programa de Estudos Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, turma X. Gratidão pelas contribuições teóricas e conversas informais que resultaram nesta pesquisa.

Aos professores Roberta Barros Meira e Euler Renato Westphal, pela leitura e sugestões por ocasião do exame de qualificação.

Meu eterno agradecimento às professoras Nadja de Carvalho Lamas e Taiza Mara Rauen Moraes, pelas orientações e por me acolherem com tanto carinho durante esta jornada.

Por fim, agradeço à Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) e à PICPG, pelo apoio institucional e financeiro.

RESUMO

Mário de Andrade foi um correspondente fecundo. Dialogava com escritores, artistas plásticos, músicos e personalidades de seu tempo. Antes de morrer, determinou que as cartas por ele recebidas e guardadas em pastas permanecessem fechadas à consulta e à publicação durante cinquenta anos. A família cumpriu o desejo e lacrou a correspondência, reservando a documentação epistolar na casa da rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda paulistana. O desejo de Mário de Andrade de que fosse preservada a intimidade de suas missivas, explicitado em carta remetida ao amigo Manuel Bandeira em 1925, não foi cumprido. Em 1948, três anos após a morte do amigo, Bandeira iniciou a publicação das cartas no jornal carioca “Política e Letras”, e uma segunda etapa, em 1950-51, no Suplemento Letras e Artes do jornal “A Manhã”. Em 1958, Bandeira reuniu as cartas e as publicou num livro intitulado *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, de 356 páginas, contendo mais de cem cartas, acompanhadas de prefácios e notas explicativas escritas pelo próprio Manuel Bandeira. A presente dissertação resulta de reflexões sobre o referido livro, na perspectiva do patrimônio e da memória, pois as cartas sinalizam a preocupação de Mário de Andrade com o patrimônio advindo da efervescente discussão sobre brasilidade que ocorria entre os modernistas nas primeiras décadas do século XX, movimento cultural que projetou vários retratos do Brasil pintados, escritos, “fotados”, musicados, iniciando uma partilha da literatura com as artes plásticas, o que possibilitou uma verdadeira revolução na narrativa textual e pictórica nacional. Desse diálogo, os pedaços do Brasil revelam-se em diários, crônicas, histórias, músicas, pinturas, desenhos, ficção, poesia, postais e fotos. Em Mário de Andrade, a concepção de patrimônio e a constituição dos registros e preservação desse patrimônio estão presentes no conjunto de sua obra literária, artística e acadêmica, mas principalmente num “gigantismo epistolar”. Assim, a presente dissertação tem como objetivo historicizar e contextualizar as correspondências de Andrade e a publicação delas em livro na década de 1950, bem como refletir sobre se os discursos constroem, ou não, a ideia de Patrimônio Cultural Nacional pelos poetas, estudar as cartas como instrumento na Educação Patrimonial e como registro de experiências estéticas, na difusão das ideias patrimoniais. Nas *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, existem registros dos bens do Patrimônio Cultural Brasileiro, assim como se percebe, através do diálogo entre os poetas, que os registros desses bens estão também nas obras literárias. Ao analisar as cartas, observa-se que o inventário do patrimônio, seja material ou imaterial, não era constituído a partir de normas técnicas, objetividade e pragmatismo, mas guiado pela subjetividade das percepções, das sensações e experiências estéticas. A pesquisa baseia-se em fontes primárias e secundárias do período compreendido entre os anos de 1920 e 1950. Os dados levantados foram analisados a partir de referenciais teóricos e bibliográficos previamente selecionados: Moraes (2000), Nogueira (2005), Heinich (2009), Candau (2011), Le Goff (2003), Westphal (2012), Choay (2012), Delphim (2009), Alves (2001), Besse (2013). Para esta pesquisa, as referências básicas foram o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958), o acervo das Bibliotecas das Universidades de Santa Catarina, a Biblioteca Digital Brasil e do Instituto de Estudos Brasileiros. Esta dissertação está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville/SC (UNIVILLE) e à linha de pesquisa “Patrimônio, Memória e Linguagens”.

Palavras-chave: Cartas. Mário de Andrade. Manuel Bandeira. Patrimônio. Memória.

ABSTRACT

Mário de Andrade was a fruitful correspondent. He was dialoged with writers, plastic artists, musicians and personalities of his time. Before he died, he determined that the letters received and stored in folders remained closed to the consultation and publication for 50 years. The family fulfilled the wish and sealed the correspondence, reserding the epistolary documentation at the Rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda, São Paulo. The desire of Mário de Andrade that the intimacy of his missives was preserved, as explained in a letter sent to his friend Manuel Bandeira in 1925, was not fulfilled. In 1948, three years after the death of his friend, Bandeira began publishing the letters in the newspaper Carioca "Politics and Letters" and a second stage in 1950-51 in the supplement letters and Arts of the newspaper "The Morning". In 1958, Bandeira gathered the letters and published them in a book titled "The Letters of Mário de Andrade to Manuel Bandeira", of 356 pages, containing more than one hundred letters, accompanied by prefaces and explanatory notes written by Manuel Bandeira. The present dissertation results from reflections on that book, from the perspective of heritage and memory, because the letters indicate the concern of Mário de Andrade with the patrimony arising from the effervescent discussion about brazilianness that occurred among the modernists in the first decades of the twentieth century, cultural movement that designed several portraits of Brazil painted, written, "Fotados", music, starting a sharing of literature with the plastic arts which enabled a real revolution in the textual narrative and national pictorial (NOGUEIRA, 2015). From this dialogue, the pieces of Brazil reveal themselves in diaries, chronicles, stories, songs, paintings, drawings, fiction, poetry, postcards and photos. In Mário de Andrade the conception of patrimony and the constitution of the records and preservation of this patrimony are present in the whole of his literary, artistic and academic work, but mainly in a "epistolary gigantism". Thus, the present dissertation aims to historicize and contextualize the correspondence of Andrade and the publication of these letters in a book in the decade of 1950, as well as reflect on the discourses that construct, or not, the idea of cultural heritage national by the poets, studying the letters as an instrument in the patrimonial education and as a record of aesthetic experiences, in the diffusion of heritage ideas. It is concluded that in "Letters of Mário de Andrade to Manuel Bandeira" there are records of the assets of the Brazilian cultural heritage, as it is perceived through the dialogue between the poets that the records of these goods are also in literary works. When analyzing the letters it is observed that the inventory of the patrimony, whether material or intangible, was not constituted from technical norms, objectivity and pragmatism, but rather guided by subjectivity, perceptions, sensations, and experiences aesthetic. The research is based on primary and secondary sources from the period from 1920 to 1950. The collected data were analyzed using the theoretical and bibliographic references previously selected: Moraes (2000), Nogueira (2005), Heinich (2009), Candau (2011), Le Goff (2003), Westphal (2012), Choay (2012), Delphim (2009), Alves (2001) and Besse (2013). For this research the basic references were the book "Letters of Mário de Andrade to Manuel Bandeira" (1958), the collection of the libraries of the universities of Santa Catarina, the Biblioteca Digital Brazil and the Institute of Brazilian Studies. This dissertation is linked to the graduate program in Cultural Heritage and Society of the University of the region of Joinville/SC (Univille) and to the research line "Patrimony, Memory and Languages".

Keywords: Letters. Mário de Andrade. Manuel Bandeira. Heritage. Memory.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNFL	–	Comissão Nacional de Folclore
Edusp	–	Editora da Universidade de São Paulo
IEB	–	Instituto de Estudos Brasileiros
Iphan	–	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico
Ltda.	–	Limitada
MEC	–	Ministério da Educação e Cultura
ONU	–	Organização das Nações Unidas
PD	–	Partido Democrático
Pronac	–	Programa Nacional de Cultura
PRP	–	Partido Republicano Paulista
RAM	–	Revista do Arquivo Municipal
Sphan	–	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Unesco	–	Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura
USP	–	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

"MINHA OBRA TODA BADALA ASSIM: BRASILEIROS, CHEGOU A HORA DE REALIZAR O BRASIL"	9
1 ARTE MODERNA EM QUESTÃO: POSIÇÕES CONCEITUAIS DE MÁRIO DE ANDRADE	26
1.1 A BUSCA DO PASSADO E DAS TRADIÇÕES.....	26
1.2 EXPRESSIONISMO, A NOVA SENSIBILIDADE MODERNA.....	30
1.3 REALISMO NA ARTE MODERNA.....	31
1.4 A ALMA BRASILEIRA.....	35
1.5 OS ARTISTAS E A IDENTIDADE NACIONAL.....	37
1.6 MÁRIO DE ANDRADE, SUA VISÃO SOBRE O BRASIL.....	38
2 AS CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA (1958)	40
2.1 PAPÉIS TROCADOS.....	41
2.2 AS CARTAS EM LIVRO.....	44
2.3 O LIVRO COMO VETOR DE MEMÓRIA E DIÁLOGOS PATRIMONIAIS	49
2.4 O LIVRO – UM OLHAR PELO PATRIMÔNIO IMATERIAL – GUARDADO NA GAVETA.....	54
3 AS VIAGENS – EM BUSCA DO PATRIMÔNIO	59
3.1 PATRIMÔNIO – NA VISÃO DO POETA MÁRIO DE ANDRADE	60
3.2 O LIVRO COMO FONTE DE REGISTROS PATRIMONIAIS	71
3.3 A NARRATIVA, INSTRUMENTO DE PRÁTICA DE INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL.....	77
3.4 AS NARRATIVAS DE MÁRIO DE ANDRADE NA PARTILHA DO SENSÍVEL	83
4 O PATRIMÔNIO CULTURAL NA EDUCAÇÃO	88
4.1 MÁRIO DE ANDRADE, POR UMA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL.....	89
4.2 AS OBRAS LITERÁRIAS NA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL.....	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106
ANEXO - CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA: O LIVRO	110

“MINHA OBRA TODA BADALA ASSIM: BRASILEIROS, CHEGOU A HORA DE REALIZAR O BRASIL.”

No Brasil, com a implantação da República, inicia um processo de repensar e construir novas bases de nacionalidade. Nesse contexto, o que está em pauta é a ideia de construção da nação e reformulação de um Estado. Diante desse panorama, o confronto com a Europa e com os Estados Unidos coloca o imperativo nacional no centro dos debates e produções intelectuais. A nação passa a ser pensada a partir de dentro, e somente um mergulho na realidade traria subsídios seguros para a nossa existência futura. A concepção de uma nação é resultado de alguns condicionamentos sociais, como: cultura, território, economia, etnia, língua e religião. São características que informam um sentimento de pertencimento utilizado pelo Estado como mecanismo de homogeneização do povo. Os sentimentos de familiaridade ou de estranhamento diante desses condicionamentos traduzem elementos do nacionalismo. São os nacionalismos que inventam a nação. Daí o uso político que deles é feito pelos intelectuais (NOGUEIRA, 2005).

Segundo Nogueira (2005), a história e a geografia assumem papel significativo na produção do conhecimento dos Estados Nacionais em formação, desde o século XIX, mas é a literatura que assume como missão transformar esse conhecimento em reconhecimento.

No início da Primeira República, o objetivo principal, nessa questão, era conduzir o país à modernidade. O que estava em jogo era colocar o Brasil em igualdade com as nações ditas civilizadas. Muito foram os esforços dos intelectuais de compreender a nação e a cultura brasileira, valorizando o singular enquanto elemento da nacionalidade.

Com a Primeira Guerra Mundial, os valores europeus, nos quais a nação brasileira se inspirava e dos quais se apropriava, foram abalados. Sob esse impacto, a Europa, “uma velha civilização decadente”, dá lugar à América, a nova civilização. Surge, então, a necessidade de resgatar o passado e buscar nas tradições da cultura brasileira a identidade nacional. A mediação do passado e das tradições passa ser o eixo catalisador do processo modernizador (NOGUEIRA, 2005).

No início da República, as transformações que o Brasil passava, desde o século XIX, com a abolição da escravatura, introdução da mão de obra de imigrantes e processo de industrialização e urbanização, acabaram convergindo para a modernização no Brasil.

No Rio de Janeiro e em São Paulo, por exemplo, essas transformações vão tomando forma mais nítida, apresentando uma estrutura social no país com a formação de uma burguesia ligada ao setor cafeeiro e industrial.

A partir de 1920, segundo Nogueira (2005), percebe-se uma ruptura no pensamento brasileiro no processo de construção da nação moderna. Com a crise da República Velha, novos grupos sociais começam a aparecer como força social e como sujeitos de uma nova história, aumentando a pressão por uma maior participação dos excluídos da Primeira República na política.

Para os homens das letras, a decepção com a República provocou uma espécie de “missão” de reelaborar a cultura brasileira. Por isso, a cultura e a política eram indissolúveis para a manutenção da nação. O povo aqui é nação (NOGUEIRA, 2005).

Com esse panorama (as questões culturais consubstanciadas no campo da política), existe a necessidade de criar novas entidades culturais com instituições adaptadas à nova realidade para conduzir a formação de uma consciência nacional.

Em 1922, marca-se a ruptura com a velha ordem e a origem da construção de uma proto-história da cultura brasileira.

Nascia a cidade de São Paulo dos anos 1920, marcada pela industrialização, imigração, urbanização e pelo movimento operário e suas organizações de base essencialmente imigrante. Anuncia uma atmosfera cosmopolita marcada por um ambiente cultural dos modernistas e suas traduções da cidade, ainda que a experiência coletiva de seus habitantes esteja entre campo e cidade (NOGUEIRA, 2005).

O movimento modernista estrutura-se para além do universo da arte e da literatura, situando-se em toda a vida cultural. Segundo Nogueira (2005), há dois momentos na história da literatura brasileira que buscam a dialética do localismo e do cosmopolitismo: o Romantismo (1836-1870) e o Modernismo (1922-1945). O Romantismo lutou por uma superação da influência portuguesa, paralelamente buscando a nossa diversidade. E o Modernismo marcou a busca constante de uma arte e uma literatura autênticas, uma busca do universal e do particular.

Nogueira (2005), ao estudar Antônio Cândido, afirma que o Modernismo consiste em uma integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio de tensão entre o dado local e os moldes herdados da tradição europeia. O Modernismo no Brasil é um fenômeno decorrente de uma atmosfera favorável às mudanças nesse período, como: o processo de instauração do capitalismo, imigração, metropolização de São Paulo, fundação do Partido Comunista do Brasil.

[...] o Modernismo representa um esforço brusco e feliz de reajustamento da cultura às condições sociais e ideológicas, que vinham, desde o fim da Monarquia, em lenta mudança, acelerada pelas fissuras que a Primeira Guerra Mundial abriu também aqui na estrutura social, econômica e política. A força do Modernismo reside na largueza com que se propôs a encarar a nova situação, facilitando o desenvolvimento até então embrionário da sociologia, da história social, da etnografia, do folclore, da teoria educacional, da teoria política (CÂNDIDO, 2000, p. 122 *apud* NOGUEIRA, 2005, p. 51).

Segundo Nogueira (2005), o primeiro projeto de crítica e inovação dos modernistas se dará no campo da estética (fase heroica), em que eles buscam experimentalismos estéticos em sintonia com as vanguardas europeias e a destruição da arte oficial (libertação da academia). Essa fase é conhecida também como a fase da atualização do Brasil com o mundo civilizado, moderno.

O projeto estético, que marcou essa fase, potencializa a tensão dialética entre o universal e o particular. O projeto propunha uma mudança radical na concepção de obra de arte se contrapondo à arte idealizada do século XIX, rompendo com a linguagem tradicional que orientou a literatura passadista. Os novos códigos e a nova forma de expressão num processo de reconhecimento da realidade nacional acabaram por colocar em xeque outras dimensões da totalidade social.

Nos anos 1920, a renovação da linguagem em oposição à cultura oficial encorajava aqueles moços de vinte anos, os intelectuais modernistas, a se sentir condutores de um novo tempo. A primeira aventura mais bem-acabada desse experimentalismo estético é a obra *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade. A obra, segundo Nogueira (2005), é considerada a síntese dos novos princípios estéticos. Baseada na pesquisa lírica de evocação do inconsciente coletivo e individual, a obra substitui a concepção naturalista e acadêmica de arte como cópia da natureza, defendendo o verso livre e a polifonia poética, apresentando um novo conceito de belo que transforma e distorce a natureza em oposição ao belo do natural; e, também, a nova estética desperta o “abrasileiramento” do português escrito.

A polêmica entre Modernismo e Passadismo, que marcou essa fase de atualização, era constante.

O intelectual Mário de Andrade (músico de formação, jornalista, crítico de arte, escritor, pesquisador, fotógrafo, viajante e poeta) descobre o genial Aleijadinho em sua primeira viagem a Minas, em 1919, e já iniciava sua narrativa dando lugar aos negros nas artes plásticas brasileiras. O escritor mostrava-se, através das cartas, decepcionado com

alguns intelectuais na construção da nação, como Ronald de Carvalho¹, por não se aprofundarem na valorização do passado brasileiro (NOGUEIRA, 2005).

Em 1924, as trajetórias de construção da nação ganham outra dimensão. A proposta dos modernistas de renovação estética (fase heroica) será substituída por um projeto de cultura nacional em sentido mais amplo (fase ideológica). Para Mário de Andrade, o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional levariam à formação da consciência nacional, e esta seria a grande contribuição do movimento modernista. As obras de Mário de Andrade tornam-se o roteiro para ajustar os dois projetos do Modernismo.

Nessa fase ideológica do movimento, o “povo” e a “cultura popular” são eleitos como categorias para a estruturação de uma cultura nacional. Nesse momento, também, segundo Nogueira (2005), se intensificam os conflitos sociais e ideológicos (política interna e externa), surgindo duas versões divergentes na condução estética e cultural de uma identidade nacional: os grupos Verde-Amarelo e Anta (Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia) e o grupo Pau Brasil e Antropofagia (Oswald de Andrade e Mário de Andrade) (NOGUEIRA, 2005).

Para o poeta Mário de Andrade, a missão dos modernistas era criar uma consciência nacional, a partir de uma pesquisa das representações coletivas e da interpretação consciente da tradição. A valorização do passado e a busca de uma sedimentação da temporalidade brasileira se constituía como um elo encontrado pelos produtores da cultura letrada para inseri-la na corrente da modernidade universal. Ser moderno, para o intelectual Mário de Andrade, propunha estar vinculado à tradição (NOGUEIRA, 2005).

Como afirma Nogueira (2005), era no diálogo entre a cultura popular e a cultura erudita que se encontrava a ação do artista como veículo de transformação do par nacional/universal. Assim, amplia-se a complexidade das fronteiras entre o rural e o urbano. Vila-Lobos é, para Mário de Andrade, um exemplo de artista, pois o compositor consegue incorporar os princípios da composição da música popular à arte erudita. Esse era o ideário modernista dos anos 1920.

Em 1930, Mário de Andrade vai pensar a cultura popular não só como o conjunto de obras do “povo”, mas como todo modo de vida popular objetivado na linguagem, costumes, crenças e instituições.

¹ Ronald de Carvalho publicou cinco livros de poesia: *Luz gloriosa*; *Poemas e sonetos*; *Epigramas irônicos e*

Sob novas diretrizes, Mário de Andrade percebe a necessidade de participação dos modernistas na vida de seu tempo, o engajamento político na construção de uma cultura nacional. Assim, na companhia de Paulo Duarte², participa das primeiras reuniões do Partido Democrático (PD), entendendo que é na articulação com a classe política que poderá ter a possibilidade de pôr em prática a construção de uma identidade nacional, por meio do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, instituição que homogeneiza a cultura, requisita intelectuais para serem mediadores simbólicos desse processo de construção de uma identidade. Muitos modernistas vão parar em repartições.

Da revolução intelectual proposta pelos modernistas e sua nova postura, surgiram várias entidades culturais com a forte convicção de implantar as ações no processo de reinvenção da história do Brasil, segundo suas representações. Tendo como paradigma tal conjuntura, são criados o Departamento Municipal de Cultura, e como extensão a Sociedade de Etnografia e Folclore; a Universidade de São Paulo; a Universidade do Brasil; a Escola Livre de Sociologia e Política; o Sphan; o Instituto Nacional do Livro; o Museu Nacional de Belas Artes; e outros (NOGUEIRA, 2005, p. 198).

Com a crise política e a disputa pelo poder no interior do Partido Republicano Paulista (PRP), surge então, como grupo de oposição, em 1926, o Partido Democrático, que propunha a democratização como alternativa aos grupos discordantes diante da crise política nacional. Os partidos democráticos elegem as questões culturais como solução para os problemas enfrentados na condução do Brasil moderno. Foi nesse panorama que muitos intelectuais modernistas, desde o início da segunda fase do movimento, viam nas propostas do Partido Democrático a possibilidade de construção da nação agenciada pelo Estado. Nesse contexto é que se encontram as filiações de Mário de Andrade, Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Prudente de Moraes Neto, Rubens Borba de Moraes, Antônio Carlos Couto de Barros, entre outros. Mário de Andrade assumiu uma posição ativa e passou, então, a ocupar postos na redação e gerência do órgão oficial do partido – o *Diário Nacional* –, era colaborador no jornal *O Estado de S. Paulo*, além de professor e deputado (NOGUEIRA, 2005).

² Paulo Alfeu Junqueira de Monteiro Duarte (1899-1984) nasceu na cidade de São Paulo. Ingressou em *O Estado de S. Paulo* em 1919, onde se consagrou como jornalista. Foi um dos colaboradores para a fundação do Partido Democrático e seu jornal oficial, *Diário Nacional*. Foi exilado em 1932 e, no regresso ao país, ingressou no Partido Constitucionalista — sucessor do Partido Democrático —, elegendo-se deputado estadual no pleito de 1934. Em 1937, atuou na criação do Departamento de Cultura de São Paulo. Logo depois, foi enviado para o segundo exílio. Ao todo, foram aproximadamente nove anos exilado. No Brasil, foi um dos responsáveis pela fundação da Universidade de São Paulo, onde dirigiu o Instituto de Pré-História. Foi escritor e diretor da revista *Anhembi* e produziu muitos livros e artigos sobre antropologia, política, biografias e crônicas.

Ainda em 1920, numa das polêmicas reuniões que aconteciam na casa do jovem político Paulo Duarte, e na companhia de Mário de Andrade, Sergio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Antônio de Alcântara Machado, Nino Gallo, entre outros, encontra-se, segundo Nogueira (2005), a gênese do que seria o Departamento de Cultura do Município de São Paulo na década posterior. O Departamento seria a materialização do que vinha sendo gestado, desde a década de 1920, em reuniões polêmicas, em cafés, salões, bailes, livrarias, jornais, manifestos e muitas correspondências.

Fabio Prado³ foi nomeado prefeito da cidade de São Paulo em 1935 e convidou Paulo Duarte para ocupar o cargo de chefe de gabinete na gestão. Duarte “viu nesse instante a possibilidade de canalizar todos os sonhos resultantes de uma certa ‘camaradagem’ entre classe dirigente e modernistas” (NOGUEIRA, 2005, p. 206). Juntamente com Mário de Andrade, elaborou o anteprojeto do Departamento de Cultura e enviou cópias a vários amigos para críticas e sugestões. Em seguida, eles “reescrevem o projeto e enviam a Armando de Sales Oliveira⁴ que aprovou sem restrições, apesar de achar ‘meio louco’” (NOGUEIRA 2005, p. 207).

Andrade foi escolhido pessoalmente por Paulo Duarte para ocupar os cargos de direção e chefia da Divisão de Expansão Cultural do Departamento. O Departamento, então, ganha um caráter pedagógico, reflete em suas práticas o ideal de síntese que permeava o pensamento modernista na descoberta do Brasil. Segundo Nogueira (2005, p. 210), assuntos como: *“particular e universal; moderno e tradicional; erudito e popular; conhecimento e papel da arte na sociedade estiveram presentes nas várias discussões entre Mário de Andrade e o prefeito Fabio Prado”*.

No entanto, as ações políticas do intelectual Mário de Andrade não param por aí. Em 1936, a pedido de Gustavo Capanema⁵, ministro da Educação e Saúde Pública, Andrade elabora um anteprojeto pensando o patrimônio cultural brasileiro. Sua formulação foi base para o Decreto-Lei n. 25/37, de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937. Esse, segundo Nogueira (2005), é o momento fundador de um discurso sobre o patrimônio, assim como da institucionalização de uma prática

³ Fábio da Silva Prado, engenheiro, foi o décimo nono prefeito da cidade de São Paulo. Seu governo adiantou obras idealizadas por Francisco Prestes Maia, que seria seu sucessor na prefeitura de São Paulo.

⁴ Armando de Sales Oliveira, engenheiro e político brasileiro, foi eleito governador de São Paulo em 1936 pela Assembleia Constituinte.

⁵ Gustavo Capanema, em 26 de julho de 1934, logo após a posse de Getúlio Vargas na Presidência da República, foi efetivamente nomeado para a pasta da Educação e Saúde Pública, cargo que ocupou até a queda de Vargas, em 30 de outubro de 1945.

preservacionista em consonância com a política vigente. Porém, a proposta totalizante de cultura embutida na noção de patrimônio de Mário de Andrade encontrou resistência entre vários grupos que lideravam pragmaticamente com o chamado patrimônio cultural, que, segundo Nogueira (2005), era dedicado às práticas de colecionar, restaurar e preservar objetos com a intenção de colocá-los à mostra segundo funções didáticas ou políticas.

Nos anos 1930, os intelectuais ou os chamados “homens da cultura” empenharam-se em praticar uma política que atendesse às expectativas de definir a brasilidade. A noção de patrimônio, então, pareceu ser fórmula para objetivar a ideia de uma nação em construção.

Nogueira (2005) ressalta que a ideia de nação é caracterizada pelas culturas nacionais: etnias, língua, literatura, religião, folclore, leis de toda espécie, política de Estado e a política cultural. Toda política cultural é uma política pública, conceituada como um conjunto articulado e fundamental de decisões, programas, metas, recursos, princípios filosóficos, políticos ou doutrinários. A política pública é uma opção por determinada ideologia cultural. Assim, explica Nogueira (2005), as políticas públicas de preservação do patrimônio histórico são pensadas por esse Estado, que, por intermédio de intelectuais e instrumentos jurídicos, elege os bens culturais a ser perpetuados de acordo com sua ideologia, filosofia, metas.

A ideia de patrimônio no Brasil, como em vários países da América Latina, surgiu da emergência da concepção do nacional, notadamente da década de 1930, herança do modelo estatal francês, principalmente no que diz respeito ao papel do Estado como agente oficial da memória da nação. O Estado, na França do final do século XVIII, assumiu a proteção legal de determinados bens, em razão de sua capacidade de simbolizar a nação e, diante da perda e da necessidade de coibir o vandalismo dos revolucionários, passou a proteger as propriedades do Estado, da nobreza ou do clero. Esse mesmo sentimento de perda e a necessidade de se apropriar e proteger o patrimônio cultural norteou as iniciativas pioneiras de preservação no Brasil (NOGUEIRA, 2005).

A institucionalização do patrimônio no Brasil, com a criação do Sphan, em 1937, assim como na França, orientou o resgate do passado para cristalizar os elementos do nacionalismo na construção da identidade nacional. Logo, símbolos como as fortificações, as igrejas, os palácios imperiais, casas de governadores, prédios e intendências e alfândegas, casas de câmara e cadeia, casas grandes, senzalas, etc. marcaram a primeira fase do Sphan, mediada por intelectuais. A política federal de preservação, em sintonia com o projeto nacional dos modernistas, funcionava como mecanismo ideológico legitimador da própria política nacional do Estado (NOGUEIRA, 2005).

Compreende-se, então, que o projeto estético, ou seja, a primeira fase do Modernismo nos anos 1920, configurou-se como matriz fundadora da concepção teórica e prática das ações preservacionistas no Brasil após 1930.

Em 1924, no que ficou conhecido como “Viagem da Descoberta do Brasil”, os modernistas vão a Minas Gerais ao encontro do tradicional, do popular, do histórico e identificam o passado colonial mineiro do século XVIII como um lugar fundador da nação. Suas tradições, representadas por um vasto conjunto de monumentos, relíquias, heróis, festas e documentos, comunicam identidades nacionais que automaticamente informam sobre uma continuidade ao passado. Para o Estado, isso deveria ser preservado; o passado é revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta de futuro.

Para Nogueira (2005), nota-se que a experiência do Sphan teve certo grau de eficácia na produção simbólica dos patrimônios nacionais, porém a maioria da população não se reconhece nesses símbolos diante da dificuldade de decodificar um saber específico. Entende-se que a cultura engloba tanto os aspectos materiais como não materiais das experiências da vida cotidiana.

Após 1930, período que configurou a segunda fase modernista como a de politização da cultura, as articulações entre modernização e invenção das tradições foram apropriadas pelo Estado, cristalizando-se em representações da nação. Agora permeada pela tensão entre o projeto estético e o projeto ideológico dos modernistas, a segunda fase foi marcada por correlatos: povo e moderno. Aqui, nas “viagens etnográficas” ao Norte e Nordeste do Brasil, nos anos de 1927, 1928 e 1929, Mário de Andrade reconstrói olhares sobre o Brasil.

Nessas viagens, Andrade realiza um trabalho etnográfico e começa a desenvolver uma metodologia de inventário da cultura brasileira. Recolhe documentos musicais de intérpretes, colecionando objetos, assistindo a ensaios e representações musicais, fotografando, etc. Segundo Nogueira (2005), nessa fase Mário de Andrade mostra-se preocupado em inventariar o patrimônio imaterial ou não tangível, percebe a cultura popular musical como forma de forjar uma identidade nacional em sintonia com o projeto de modernidade. Essa aproximação faz parte da concepção de unidade cultural: o diálogo entre cultura popular e cultura erudita como a única possibilidade de renovação permanente e saída para a crise cultural em que o país se encontrava (NOGUEIRA, 2005).

Sobre essa perspectiva, Mário de Andrade atuará como Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, e nas aulas do curso de Etnografia e Folclore, espaço fundamental para pesquisadores de campo, concebe também a ideia de um inventário. O anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Sphan, que tinha como objetivo envolver todo o universo da

produção cultural e focar no registro da memória popular, também será uma grande contribuição do poeta para pensar o patrimônio.

Para Andrade, “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, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (NOGUEIRA, 2005, p. 244). Para o intelectual, não há uma divisão entre patrimônio artístico e patrimônio histórico, mostrando-se, em seu anteprojeto, preocupado em resguardar os bens culturais em sua totalidade. Segundo Nogueira (2005), “*é uma concepção de patrimônio extremamente avançada para a época, tendo em vista que complementa os vácuos deixados pelas políticas de preservação anteriores e, em muitos aspectos, antecipa as orientações da Carta de Veneza 1964*” (NOGUEIRA, 2005, p. 245, grifo nosso).

O anteprojeto propõe:

Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos:

1. Fotografia, ou várias fotografias;
2. Explicação dos caracteres gerais da obra, tamanho, condições de conservação etc.
3. Quando possível, nome de autor e biografia deste;
4. Datas;
5. Justificação de seu valor arqueológico, etnográfico ou histórico no caso de pertencerem a uma destas categorias;
6. No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias etc.);
7. No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta de uma descrição geral de como é executada; se possível a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham; datas em que estas cerimônias se realizam para a Chefia do Tombamento, de concerto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada;
8. No caso de ser arte aplicada popular também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes, etc.) (ANDRADE, 1981 *apud* NOGUEIRA, 2005, p. 255)

Ainda propõe três especialistas (um historiador de arte, um historiador de Brasil e um desempatador), acompanhados de um fotógrafo, que viajassem pelo interior do Brasil conhecendo os dados necessários para a justificativa. O projeto também recomendava criar uma repartição “foto-fono-cinematográfica” ao lado da Repartição de Desenho e Pintura, sem medir gastos e esforços para pôr em funcionamento a repartição, que deveria ter material de primeira e técnicos especializados.

Segundo Nogueira (2005), a utilização dos multimeios como instrumentos e elementos da própria ação do tombamento e do inventário evidencia a preocupação de Mário de Andrade

em preservar as obras folclóricas e populares em detrimento da ação do tempo.

A parte que inicialmente tem de 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 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 filme sonoro gravando tal versão baiana do bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações que o progresso, o rádio, o cinema está matando com violenta rapidez.

Feito este trabalho, “tombadas” as obras folclóricas que dependem de realização no tempo, então poderá se pensar em fotografar monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens, os quadros, os objetos de arte que o tombamento já preservará anteriormente da morte ou da fuga. E então pensar-se também, ou ainda mais tarde, na reprodução por meios gráficos, de tudo isso. (ANDRADE, 1981, p. 52-53 *apud* NOGUEIRA, 2005, p. 256-257)

Essa percepção de Mário de Andrade relativa ao patrimônio descrita no anteprojeto articula-se com a experiência do modernista e a busca dos elementos constituidores da brasilidade em sua “Viagem da Descoberta do Brasil”.

O anteprojeto pede para que o Estado incorpore em seu acervo patrimonial as produções dos “esquecidos”, reconhecendo-se, assim, outros valores da cultura brasileira, além dos ligados aos fatos memoráveis da história nacional ou de flagrante valor estético-estilístico.

A direção do Sphan, nesse contexto, decidiu que, entre as várias atividades que o órgão desenvolveria, estava um inventário e tombamento dos bens de representação histórica e artística, priorizando o inventário dos monumentos a fatos memoráveis. A justificativa do então diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade⁶, para o caminho escolhido era construir uma consciência nacional a partir de algo concreto. Também, segundo Nogueira (2005), ficam claros os rumos distintos que a “fase heroica” deu para o inventário e para o tombamento.

Assim, a função primeira do inventário de identificar e registrar as manifestações culturais de um povo, ou seja, conhecer para valorizar, perde essência, constituindo um instrumento técnico para apenas “informar” e “reconhecer” esses valores.

Poucos foram os momentos da história do Sphan em que sua prática preservacionista olhou para o patrimônio imaterial e para os bens de cultura popular. Nesse contexto, Nogueira (2005, p. 252) afirma:

Apesar de o Anteprojeto de Mário de Andrade trazer uma concepção de cultura que se abarca outras referências culturais além das restritas às categorias tradicionais de

⁶ Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1936, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, foi convidado por Gustavo Capanema para organizar e dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

arte, o decreto-lei mostrou que o tombamento tem limites e que sua aplicabilidade é eficaz para os bens imóveis e móveis, mas não dá conta da complexidade das manifestações culturais vivas e dinâmicas, principalmente as intangíveis. Estaria aqui a razão para que Mário se empenhasse tanto em priorizar o inventário de tais manifestações? Em que medida a proposta de inventário atendia a preocupação de Mário de Andrade em registrar os lugares da memória, representativos de uma cultura singular?

Portanto, compreende-se que Andrade tinha uma proposta de inventário calcada na etnografia, cogitava as manifestações populares sob o enfoque da linguagem como código e informação significativa de arte e cultura. O registro das viagens etnográficas possibilitou a Mário de Andrade conceber o anteprojeto e ampliou para o pesquisador o conceito de bem cultural, traduzido em novas linguagens e valores.

Para Andrade, o patrimônio são os próprios sentidos: o visual, o auditivo, o pálio-olfativo e o tátil. A concepção de Mário de Andrade sobre cultura não se restringia às categorias tradicionais de arte. Em seu entendimento, as manifestações não tangíveis e dinâmicas, como cantos, lendas, culinária, danças, superstições, medicina popular, etc., são bens culturais que precisam ser registrados. Concebe-se o patrimônio cultural, para o pesquisador Andrade, através da memória que registra as sensações e experiências do cotidiano.

Segundo, Choay (2012), patrimônio histórico é uma expressão tendo como significado um bem destinado para o uso de uma comunidade. Constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum, sendo para a escritora, obras e obras-primas das belas- artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e dos seres humanos. O "patrimônio histórico" remete, para o autor, uma instituição, uma mentalidade e encontra-se significados cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões de mundo, dependendo das condutas associadas ao termo. Choay (2012) estudará em um primeiro momento a diferença subentendidos no conjunto das práticas patrimoniais : monumento e monumentos histórico.

Monumento é aquilo que traz a lembrança de alguma coisa . Não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. *"Nesse sentido primeiro, chamar-se à monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória"* (CHOAY.2012. p 18) .

De acordo com a autora este monumento sobre a atuação da memória mobiliza o passado fazendo vibrar como se fosse o presente, mas esse passado é selecionado para fins

vitais, contribui para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. O monumento tem relação com tempo vivido e com a memória, há uma função antropológica, constitui a essência do monumento.

A pesquisadora, afirma que o monumento histórico é uma invenção, bem datada do Ocidente. Ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte que o selecionam na massa dos edifícios existente , dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Segundo a autora o monumento histórico é construído em objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo, ou então ele pode como a obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística, ao nosso "desejo de arte" .

As relações diferentes que mantêm entre si, respectivamente, os monumentos e os monumentos históricos com o tempo, memória e o saber, determinam para Choay (2012) uma diferença maior quanto à sua conservação e o conceito de patrimônio histórico.

Assmann (2008) estudará o conceito de "memória cultural e "memória comunicativa". Para o professor memória é a faculdade relacionado ao sistema neuromental que nos capacita a formar uma consciência da identidade pessoal e coletiva podendo ser manifestada no social e cultural.

Para Assmann (2008) memória cultural é um tipo de instituição. Elas podem ser transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra. "Nossa memória, que possuímos enquanto seres dotados de uma mente humana, existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com "coisas", símbolos externos" (ASSMANN, 2008, p.118) . A memória cultural, escreve o professor, baseia-se no contato material entre uma mente que lembra e um objeto que faz lembrar . Coisas "não" tem uma memória própria , mas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória, pois carregam as memórias de que as investimos, coisas como louças, festas, ritos, imagens, histórias e outros textos, paisagens e outros.

A memória comunicativa ou social , segundo Assmann (2008), não é institucional , não é mantida por nenhuma instituição que vise ensinar, transmitir ou interpretar; não é cultivada por especialistas e não é convocada ou celebrada em ocasiões especiais; não é formalizada ou estabilizada por nenhuma forma de simbolização material; ela para vive na interação e na comunicação cotidiana. São memórias que um indivíduo compartilha com seus contemporâneos.

Pensando nesses conceitos trazidos por Choay (2012) e Assmann (2008) sobre patrimônio e memória social; e refletindo sobre as atividades que Mário de Andrade realizou

na busca da construção de novas bases de nacionalidade, indaguei: “Quais são os discursos epistolares no livro “Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira” de 1958 que constroem a ideia de patrimônio e memória social na década de 20 e 30 ?

Mário de Andrade conhece o poeta Manuel Bandeira em um encontro na casa de Ronald de Carvalho, no ano de 1921, após tomar conhecimento de uma das obras de Bandeira, “Carnaval” (1919). Pouco depois, iniciam-se as correspondências epistolares e uma grande amizade entre os escritores.

Tive com Mário de Andrade uma correspondência epistolar que se iniciou em 1922 e se prolongou sem interrupção até a sua morte. Mário escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta. Creio, no entanto, que as da nossa correspondência têm importância especial, porque comigo êle se abria em toda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato de corpo inteiro, absolutamente fiel. Nelas está todo o Mário, com suas qualidades, que eram muitas e algumas de natureza excepcional, e os seus defeitos, jamais de origem mesquinha (BANDEIRA, 1958, p. 5).

As cartas presentes que constituem o livro foram trocadas entre os dois escritores no período de 1922 a 1945 e traduzem Mário de Andrade, sua visão pessoal da vida e da literatura, da música, das artes plásticas e de toda a cultura popular brasileira.

Mário de Andrade escreve em carta sobre a amizade entre os dois:

[...] Meu querido Manuel,
Tua carta merecia um grito imediato de agradecimento. Este vem agora unicamente, mas não tardio, porquê eterno. Não imaginas quanto sou sensível á tua amizade e sinceridade. Deixa-me que te diga com toda a abundancia de coração que tu és hoje para mim um dos meus maiores amigos, isto é um homem junto do qual eu sou eu, ser aberto que se abandona. Creio nas afinidades electivas. Sou teu irmão desde uma nunca esquecida tarde de domingo, em que num taxi o Guilherme disse-me do aparecimento do “Carnaval” e recitou de cor alguns versos esparsos de tua obra. No dia seguinte procurei o livro (BANDEIRA, 1958, p. 14).

Manuel Bandeira era o primeiro a ser informado sobre as novas ideias, as futuras publicações, obras e pesquisas do amigo. Andrade considerava a palavra de Bandeira significativa para seu aperfeiçoamento como professor, escritor e crítico.

Manuel Bandeira era reconhecido como importante colaborador pelos artistas e poetas que se preparavam para lançar o Movimento Modernista Brasileiro. Segundo Pontiero (1986), a fermentação literária dos anos 1920 e 1930 contribuiu para que o poeta encontrasse sua voz, participando corajosamente das correntes pós-modernistas da poesia contemporânea, e até para as experiências dos concretistas e seus seguidores, na década de 1960. O poeta Manuel Bandeira era conhecedor dos clássicos e tinha orgulho de sua herança literária luso-brasileira,

sendo que começou a escrever poemas influenciado pelos parnasianos e simbolistas do final do século XIX (PONTIERO, 1986).

Sete anos mais novo que Mário de Andrade, Manuel Bandeira foi apelidado por seus amigos de “o tímido pernambucano” e “São João Batista do Modernismo”, pois sua batalha foi contra a estética parnasiana e simbolista, a restrita influência de seus ultrapassados preceitos acerca da natureza e função poética.

Para Pontiero (1986), os modernistas reconheceram em Manuel Bandeira o seu espírito livre, independente e satírico, antes reprimido. O escritor aderiu a uma luta por maior liberdade e espontaneidade em todas as formas de expressão. Em 1930, no livro *Libertinagem*, composto de 38 poemas, Bandeira apresenta a reforma e a renovação no poema intitulado “Poética”:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem-comportado
[...]
Abaixo os puristas
[...]
Estou farto do lirismo namorador
Político
Raquítico
Sifilítico
Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare
- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação. (BANDEIRA, 1930 apud PONTIERO, 1986, p. 12)

Bandeira vivia no Rio de Janeiro quando o movimento modernista foi oficialmente lançado em São Paulo, a partir da Semana de Arte Moderna, que teve lugar no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. O poeta negou-se a comparecer pessoalmente, mas concordou que seus poemas fossem recitados. Bandeira representava uma voz contemporânea que conseguia cativar a experiência cotidiana com palavras e imagens que as pessoas podiam reconhecer e sentir.

Em 1958, Manuel Bandeira decidiu organizar a publicação das cartas de seu amigo Mário de Andrade pela editora Simões, manifestando:

[...] Tudo que acabo de dizer será também para me absolver de não ter obedecido à vontade do amigo, que mais de uma vez me recomendou a não divulgação desta correspondência. “As cartas que mando pra você são suas. Si eu morrer amanhã não quero que você as publique. Essas coisas podem ser importantes, não duvido, quando se trata dum Wagner ou dum Liszt, que fizeram também arte pra se eternizarem. Eu amo a morte que acaba tudo. O que não acaba é a alma e essa que

vá viver contemplando Deus” Para um homem como Mário de Andrade não pode haver a morte “que acaba tudo”. Porque a sua obra é imperecível, e por dois motivos: pelo seu valor intrínseco e pelo que há nela de interesse social. Mário foi o brasileiro que mais se esforçou na tarefa de “patrializar” a nossa terra. Tal esforço está sempre presente nas cartas que dêle recebi (BANDEIRA, 1958, p.7).

Nesse contexto, a presente pesquisa busca estudar nas *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) a visão do poeta Mário de Andrade sobre o patrimônio cultural brasileiro, assim como pretende compreender a prática de registro do intelectual sobre o patrimônio cultural e refletir sobre como as obras literárias do modernista podem colaborar para uma educação patrimonial.

O estudo das cartas representa um legado histórico do Modernismo. Reflete a intensa sociabilidade intelectual dos modernistas, que testemunharam, através desses projetos artísticos individuais e coletivos, debates políticos e culturais de grande amplitude. Refletir sobre a memória deixada por meio das correspondências é valorizar o passado e seus legados históricos.

Nesse sentido, o método de investigação histórica tem como base o livro que foi organizado pelo escritor Manuel Bandeira, editado em 1958 pela editora Simões, no Rio de Janeiro, e impresso nas oficinas da empresa gráfica da Revista dos Tribunais Ltda., em São Paulo. No livro, há cartas em que Mário de Andrade trata Manuel Bandeira de “Manu” e em que, por meio de comentários feitos com grande familiaridade, mas também com muita graça e argúcia, os amigos conversam sobre assuntos de interesse nacional. É importante ressaltar que as cartas presentes nesta pesquisa são as originais; sendo assim, mantém-se a ortografia utilizada pelos autores.

O primeiro capítulo desta dissertação busca compreender o discurso de Mário de Andrade sobre arte moderna para então refletir a visão de Andrade sobre o patrimônio cultural. O capítulo levará o leitor a uma reflexão sobre a defesa de Mário de Andrade por uma arte de fundo clássico/ realista no Brasil. Para Andrade, se não houvesse por parte da crítica uma campanha de incentivo estético clássico/ realista no Brasil, os artistas locais poderiam enveredar para a abstração ou para outros vertentes da arte moderna, deixando passar a oportunidade de ver nascer no território da arte brasileira uma produção que tivesse como assunto principal a representação do homem do país., assim como a busca da cultura brasileira.

O segundo capítulo, visa a historicizar e contextualizar as correspondências de Mário de Andrade e o livro, com o intuito de refletir sobre os conceitos de Memória e Identidade,

fazendo uma reflexão acerca da escrita das cartas na forma de ensaios, em que Mário de Andrade faz da carta um espaço de experimentações, reflexões, críticas e registros de sensações e percepções. Para entender a escrita epistolar “andradiana”, busca-se estabelecer um diálogo com Larrosa (2004) e Moraes (2000), contextualizando-se, assim, o momento das publicações das cartas em livro. Realiza-se um levantamento dos principais jornais da época – *A Manhã*; *Diário Nacional*; *Jornal do Brasil*; *Diário de Notícias*, entre outros – com o intuito de contextualizar o livro e a repercussão de sua publicação no âmbito social.

Assim, prossegue-se para o subcapítulo “O livro como vetor de memória e diálogos patrimoniais”, pautando-se em uma reflexão a partir dos referenciais teóricos de Heinich (2009), Candau (2011), Le Goff (2003) e Westphal (2012), para pensar o livro como objeto de memória e fonte de uma metodologia de registro do patrimônio cultural expresso, tanto em sua forma material quanto imaterial.

Para finalizar o capítulo segundo, é desenvolvida uma análise acerca do arquivo de Mário de Andrade tendo como base o trabalho de Moraes (2000) até o momento em que as cartas foram abertas a consulta. Também são analisados os principais marcos legais relacionados ao patrimônio cultural, utilizando-se como referência Castro e Fonseca (2008), e ressalta-se, por fim, a importância da publicação do livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) na década de 1950 e o motivo pelo qual este foi “esquecido”.

O terceiro capítulo, “As viagens – em busca do patrimônio”, é dirigido a investigar se os discursos constroem, ou não, a ideia de Patrimônio Cultural Nacional pelos poetas, analisando-se as cartas publicadas no livro, e também a investigar esses discursos como fontes de pesquisa para os campos de Patrimônio e Memória. Destacam-se as principais viagens que Mário de Andrade realizou e o fez pensar, sentir e perceber o Patrimônio; para isso, utiliza-se como fonte o diário das viagens de Mário de Andrade – *O turista aprendiz* –, organizado em 1976 pela professora e pesquisadora Telê Ancona Lopez, do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP). Em seguida, partindo das cartas entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade de 1927 e 1928, busca-se compreender como os poetas percebiam o Patrimônio Cultural brasileiro. Para esse capítulo, vinculam-se as ideias de Choay (2012), Delphim (2009), Alves (2001) e Besse (2013).

No item “O livro como fonte de registros patrimoniais”, abordam-se as cartas de 1927 e 1929 e é estabelecido um diálogo com Nogueira (2008) para investigar as percepções de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira sobre Patrimônio comparando-se os registros em cartas com suas obras literárias. Para finalizar, é proposta uma reflexão sobre as narrativas

como práticas de inventário, articulando-se as ideias do livro *Por um inventário dos sentidos* (NOGUEIRA, 2005) com as cartas e as obras.

O quarto capítulo, “O patrimônio cultural na educação”, tem como objetivo estudar a importância das cartas/registro como instrumento fundamental na Educação Patrimonial, devido ao registro de experiências estéticas, pela difusão das ideias patrimoniais e pelo incentivo aos trabalhos de pesquisa. Abre-se uma reflexão sobre o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) como vetor de diálogos e registros patrimoniais, assim como outras obras mencionadas em cartas a Bandeira – *Macunaíma* (1928), *O turista aprendiz* (1976), crônicas e poemas –, e de que modo essas obras literárias podem ser lidas como mosaicos da cultura brasileira e como essas narrativas podem despertar um olhar sensível para com o patrimônio.

Por intermédio das cartas, que a princípio eram íntimas, trocadas por dois grandes amigos, conhecemos os primeiros registros de um arquivo histórico. E da publicação em livro em 1958, buscou-se investigar os registros do processo de reconhecimento do patrimônio não somente no aspecto material, mas também o movimento metafísico (percepção por meio do olfato, paladar, audição, visão e tato). Esse olhar enseja novas perspectivas para pensar e sentir o Patrimônio Cultural Brasileiro.

1 ARTE MODERNA EM QUESTÃO: POSIÇÕES CONCEITUAIS DE MÁRIO DE ANDRADE

Quando eu digo que a obra de arte é inteiramente livre da natureza digo como obra de arte, isto é, manifestação objetiva, realidade já concreta. Isso não quer dizer que ela não tenha relação de criação e de organização partinte da relação entre homem e a relação fenomenal que física e exterior quer psicológica e interior, tudo manifestações naturais de que a obra de arte é a expressão. (BANDEIRA, 1958, 78)

As reflexões propostas no texto visam operar um balanço sobre os conceitos de arte moderna propostos por Mário de Andrade, tendo como ponto de partida a carta de 07 de maio de 1925, visando apresentar o pensamento andradiano sobre a arte do século XIX e XX.

O alinhamento das questões não será proposto de modo linear, as ideias sobre arte propostas por Mário de Andrade, serão recuperadas a partir das cartas de 1925, 1927, 1930 e 1934 escritas ao seu amigo Manuel Bandeira. Nelas serão apontados aspectos críticos que remetem a conceitos diferentes de arte moderna.

Este texto se estrutura de uma forma a facilitar o entendimento do discurso do crítico, deixando claro suas posições, as origens das mesmas, os avanços e recuos frente à arte e a sociedade de seu tempo e estabelece um diálogo a três, Mário de Andrade, José Augusto Avancini e Tadeu Chiarelli, pesquisadores dos discursos de Andrade.

O conceito de arte é abordado a partir do movimento expressionista, tendência artística estudada pela crítica e considerada como uma primeira etapa da arte moderna num espaço de dialógico com a tradição, ou seja, uma arte pautada no real, mas preservando um grau de abstração.

1.1 A BUSCA DO PASSADO E DAS TRADIÇÕES.

Para Mário de Andrade a busca de valores plásticos e seu compromisso com o assunto foi associado à busca da beleza. Em maio de 1925, Andrade coloca seu discurso para Manuel Bandeira sobre os valores plásticos associando as relações físicas, fenomenais exteriores às relações psicológicas/interiores.

A partir do século XVIII, Chiarelli (2007) analisando o conceito de obra de arte proposto por Mário na carta escrita em 1927 ao poeta e amigo Manuel Bandeira, avalia defesa da ideia de que o artista se desvinculou do público, sendo o primeiro apogeu deste individualismo o Impressionismo, ocorreu com a aplicação das leis científicas na arte. Outro fator que indicará para Andrade o divórcio entre artista e o público será a mudança da hegemonia política, da aristocracia para a burguesia. Pois, considerava que a ascensão da

burguesia geraria novas temáticas: concretas, libertas dos valores morais e humanos, reduzíveis a abstração, tais como a religião, a honestidade, o castigo, o amor, ou seja, a descoberta da paisagem e a sistematização da natureza morta como temas pictóricos.

No Brasil, final do século XIX e início do seguinte, o crítico detecta índices desse individualismo na produção de pintura de paisagens, que tomou conta de grande parte dos pintores brasileiros aqui residentes no período. Andrade, para Chiarelli (2007), parecia não tolerar o paisagismo local da passagem do século, justamente pelo seu componente “gratuito” burguês.

A arte burguesa do século XX (as vanguardas) e a arte burguesa do século XIX (a pintura de paisagem) conduzem a olhares revisionistas sobre a arte brasileira. Assim sendo, sua compreensão de arte do século XIX pode ser resumida para o crítico na união entre o academismo e o “Impressionismo”, duas correntes - de início antagônicas -, mesmo no Brasil. O Academismo Brasileiro era considerado por Andrade, em especial, as obras de Vitor Meireles e de Pedro Américo, já por “Impressionismo” brasileiro entendia a pintura de paisagens pelo viés realista naturalista, que emergiu na cena brasileira a partir dos anos de 1880, tendo sobrevivido como força até meados do século passado, não tendo suplantado, segundo Chiarelli (2007) nem mesmo após as investidas do modernismo.

Mário de Andrade detectava na arte da aristocracia a intenção de simbolizar o poder da monarquia brasileira, seus heróis e a criação de imagens alegóricas do país, como forma de manutenção do poder imperial. Foi contra essa arte (aristocrata) tendente ao heroísmo oficial e a alegoria romântica acadêmica do país que certos setores da burguesia carioca aplaudiram o incremento da produção de pinturas realistas naturalistas no Brasil, o “Impressionismo” brasileiro, em que acreditavam ser essa pintura de paisagem e que poderia exercer a função de registro das características do entorno brasileiro. Era uma arte brasileira contrária à produção acadêmica que visava criar símbolos de brasilidade, atrelados ao poder imperial.

Embora o paisagismo local do século XIX logo tenha se academiado e se “aburguesado”, para Mário de Andrade, segundo Chiarelli (2007), ignoravam essa união entre as duas correntes da arte brasileira do século XIX, ao projetar que o realismo naturalista é uma alternativa já modernizadora para a arte brasileira do XX.

A questão da arte religiosa, ou da arte católica no Brasil, foi um assunto que despertou interesse de Mário de Andrade, pelo fato dessa arte estar ligada aos valores morais e aos princípios de educar e elevar o espírito humano. Para Chiarelli (2007), no período colonial, a arte religiosa havia conseguido realizar esta função ao projetar um sentimento nacional de

apreço nacional. Andrade encontra na arte religiosa um valor exemplar, pois além de gerar soluções plásticas originais, soube retratar a “alma do povo”, trazendo o exemplo divino.

Nos anos 1920, o crítico vai deixando de se preocupar com a arte católica colonial brasileira, mantendo a crença na função moral e desejando vê-la reavivar na produção dos artistas modernistas. Para Andrade, a arte moderna tinha a função de recuperar o sentido pedagógico e elevar a moral da comunidade onde estava inserida, aproximando-se do povo e de Deus.

Mário de Andrade compreendia o artista como um deus devido ao seu poder de manifestar seu amor, seu compromisso com a humanidade através do nacional, do particular. Ou seja, dentro de uma perspectiva católica, o artista se integraria à humanidade através de um viés: a nacionalidade. Portanto, através da presença do nacional, do Brasil, na obra de arte que, segundo Andrade para Chiarelli (2007), Deus e a humanidade se manifestam. A presença da cor brasileira na pintura, extravasando o que há de humano na nacionalidade brasileira, que fará a obra de arte ter um significado na sociedade. Para Andrade, a única maneira de construir uma obra de validade humana seria apropriar-se de estruturas compositivas remotas em históricas, humanas e não individuais

Segundo Chiarelli (2007) no texto “O artista e o artesão”, conferência proferida por Mário de Andrade, no Rio de Janeiro em 1938, o discurso inicia com a afirmativa que seria prejudicial à obra de arte fugir do artesanato, embora a obra de arte seja a finalidade mesma da arte, isso não deveria excluir a arte como essencialmente humana, pois se não pela sua finalidade, pelo menos sua maneira de operar.

Mário de Andrade defendia a arte como uma forma de “relação” entre o produtor e o público e reprimia todos os artistas preocupados apenas com a estética experimental, além da responsabilidade do artista apenas ao extravasar sua própria subjetividade. Para isso, o crítico coloca o artista como artesão. Chiarelli (2007) descreve o conceito de “artesanato” e de “técnica de arte” proposta pelo crítico em 1938:

“(…) O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume a artesanato. O artesanato é a parte da arte que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica da arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação. Isto é o que chamamos a técnica de Rembrandt, de Fra Angelico ou de Renoir, que divergem os três profundamente não apenas na concepção do quadro, mas consequentemente na técnica de o fazer (...) (Chiarelli, 2007, p. 90)

Ao abordar a “técnica de arte”, o autor divide em duas etapas: o artesanato que é uma parte da técnica que se pode ensinar e a subjetividade do artista, como indivíduo e como ser

social. Para Andrade, o domínio dos materiais que produzem a obra de arte, idealmente deveriam ser partilhados entre seus antigos colegas, aprendizagem de procedimentos técnicos já dominados pela prática. Isso demonstra que para o crítico, os artistas experimentais das vanguardas não propõem a experimentação de novos materiais, novas soluções para o fazer artístico. Para ele, segundo Chiarelli (2007) todo artista sempre virá depois do outro e é no domínio dos procedimentos antigos do fazer que estaria garantida a própria continuidade do artista enquanto artesão.

O respeito à tradição, o enaltecimento do *métier*, do bem feito, do saber fazer dentro das normas, contra o “excessivo” experimentalismo das vanguardas, faz Andrade clamar pela volta ao artesanato e pelo domínio de sua história prática. No desenvolver do seu pensamento estético e na sua crítica de arte dos anos de 1924 até 1935, esta postura cristalizará certos postulados muito próximos da arte tradicional, como será visto.

Mário de Andrade apresenta uma terceira e última colocação a respeito de “técnica de arte”, a beleza como elemento intrínseco da arte foi se tornando consciente para o artista. E, ao lado dela, o individualismo, como elemento intrínseco do artista. Para Mário, segundo Chiarelli (2007), apenas com a Renascença é que a beleza teria começado a se impor como finalidade em si mesma, antes a situação era outra. Na arte dos antigos, por exemplo, a obra obedecia à matéria, e a matéria era escolhida segunda a finalidade da obra.

Andrade interpõe então a estética antiga, condicionada por valores que não emanam apenas o indivíduo das características formais da obra, mas sim da matéria do qual a obra é feita e dos valores coletivos dos quais o artista da antiguidade buscava. Os antigos, portanto, devem ser imitados, pois nas mais diferentes épocas, sempre souberam estabelecer uma relação direta com o seu público e sua comunidade, ao mesmo tempo em que mantiveram uma atitude humilde perante as exigências formais e materiais da obra.

Para o crítico o que interessava era a maneira do artista criador projetar-se à humanidade, dar sentido a ela, era a produção de obras capazes de estabelecerem uma relação com o homem e, para tanto, como foi visto nesse capítulo, o assunto na obra de arte era fundamental. Sendo, portanto, a função do artista comunicar-se com o outro, no sentido de identificar sua humanidade, não ficar uma arte alheia a esta função, uma arte apenas preocupada com aspectos exteriores ou virtuosos à técnica.

1.2 EXPRESSIONISMO, A NOVA SENSIBILIDADE MODERNA.

Mário de Andrade em 1924 a 1935 procurava resgatar do passado o respeito à materialidade da arte, a obediência às suas necessidades e, ao mesmo tempo, buscava resgatar a sua própria razão de existir, o humano. Este resgate, teve como ponto de partida reflexões críticas sobre o expressionismo, tendência vanguardista que reintroduziu no discurso em certo grau a estrutura ordenadora para reestabelecer o diálogo da arte com a tradição. Andrade ao definir tendência artística, como sendo a *“arte que submete aos dados da realidade e as normas da técnica á uma visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo”*, e em seguida exclamar: *“Sei que está certo. Mas sei por que preliminarmente já conheço o expressionismo!”*, estabelece que o expressionismo não rompe radicalmente com a tradição. Para Avancini (1998), a relação de Mário com o expressionismo, iniciou desde seu contato com a obra de Anita Mafaliti, em fins de 1917 e de seus estudos da cultura e língua alemã. Estudos de história da arte e em particular, das artes alemãs, que o habilitaram a compreender em profundidade o sentido do expressionismo. Mário, segundo Avancini (1998, p.143-185) localizava na prática expressionistas as principais características que reputava de primeira importância em seu trabalho de interpretação, as quais foram: a deformação sistemática, o abandono da expressão do objeto em favor da expressão subjetiva e conseqüentemente, a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica.

Avancini (1998), ressaltava a ênfase que Mário dava para a palavra simbólica e ao simbolismo. A maneira de pintar expressionista se tornou simbólica nesse sentido, em que certas deformações sistematizadas se tornaram verdadeiros hieróglifos perfeitamente compreensíveis pela inteligência liberta da comparação com o mundo exterior. O desenho de um íbis indicava primeiro um íbis. Mário de Andrade, portanto foi se formando pela estilização cada vez maior do desenho e no fim, embora completamente diferente do que é um íbis natural, continuou, no entanto, a representar sempre um íbis.

Na carta 7-11-27, Mário define o símbolo e o simbolismo na literatura, tendo o mesmo posicionamento nas artes plásticas:

(...) “Agora voltemos pro símbolo. O símbolo em arte não é Simbolismo não. O símbolo de Maeterlinck carece não confundir com o símbolo que é síntese duma coisa, que nem Dom Quixoto, Ulisses, Dom João e Shylock. Não falei que meu Macunaíma é um símbolo de que carece não confundir com símbolo que nem Mallarmé ou Maeterlinck. (BANDEIRA, 1958, p. 168).

São estes aspectos significativos do expressionismo que foram apropriados por Mário. O crítico saliente, segundo Avancini (1998), o estranho absurdo das artes plásticas atuais, que

recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Mário conclui terem perdido a força psicológica que possuíam as pinturas e esculturas, em tempos passados. Deixavam por isso de serem elementos sociais da humanidade, não atuando mais como elementos de humanismo popular.

Para Mário de Andrade, segundo Avancini (1998), a arte não se separa em datas históricas determinadas, a arte vive em transformação contínua. É a pobreza da percepção humana que os obriga a separar o momento que a arte vive, da mesma forma com que se subdivide o tempo em horas, minutos e segundos para compreendê-lo. O nome que se dá as passagens da arte, continua Avancini (1998), barroco, neobarroco, academismo, impressionismo são simplesmente termos ideológicos. O Expressionismo, exemplifica Avancini (1998), deveu-se à tese de Seurat, a solução plástica de Cezanne, ao colorido dos impressionistas. O expressionismo e as outras tendências são apenas ideologias, em que tornamos compreensível o tempo artístico. Da mesma forma Picasso, Kirling, Dix, Grosz, Severini, e tantos outros, operaram apenas uma desatualização do Expressionismo, conduzindo a deformação artística para um sentido mais legitimamente plástico, que constituiria no uso da deformação geradora e atingia o indivíduo de maneira mais direta, apelando principalmente aos sentidos e a intuição.

Mário, segundo a análise de Avancini (1988), estabeleceu uma relação entre o compositor e o movimento impressionista. Encontrava-se a mesma identidade entre o impressionismo e a música de Debussy, como se as duas realizações artísticas tivessem a mesma base teórica e o mesmo ponto de partida. A música de Claude Debussy estava próxima e de certa forma uma continuação de Chopin, de Franck e mesmo de Schumann, curiosamente aproximada dos cravistas do século XVIII francês, o mesmo se dá às tendências artísticas.

1.3 REALISMO NA ARTE MODERNA

Para Chiarelli (2007), Mário de Andrade buscava uma raiz nacional (tradição) para a arte moderna no país, discursava a necessidade do artista manter um vínculo com o real, aconselhava a retirar, por exemplo as tendências vindas da Europa como o Cubismo, ensinamentos de Equilíbrio, Construção e Sobriedade, mas criando temas e assuntos nas obras.

Para Mário de Andrade, segundo Chiarelli (2007), Di Cavalcanti era o modelo moderno porque substituía o gênero paisagem, muito forte na cena brasileira e que antecedeu o modernismo nas cenas de gênero ou retrato de gênero (mulatas, negros), era o “assunto

brasileiro”. Andrade também se posicionou ao movimento Surrealista, chegando à conclusão que o surrealismo era uma vertente “natural” em um país como a França, mas pouco poderia significar no contexto do modernismo brasileiro. Andrade era uma arte “natural” para um país fadigado como a França. Para o Brasil, um país novo e preocupado com a organização definitiva de sua realidade, só devia servir uma arte “de interesse religioso, de “fé para a união nacional””, ou seja, as obras de arte brasileiras deveriam ser de fundamentação clássica e ao mesmo tempo com índice de brasilidade.

Segundo Bandeira (1958, p. 298), Frederico Maron em 1930 fez um retrato do escritor Mário de Andrade, que Manuel Bandeira julgou excelente. Em 1931, formou-se o famoso salão dos modernistas, onde pela primeira vez os modernos antiacadêmicos haviam sido aceitos ao lado dos artistas oficiais, onde o retrato feito por Maron, de Bandeira, foi exposto, assim como o retrato feito por Portinari. Porém, os fãs de Portinari juntaram-se em frente ao retrato de Maron criticando-o, deprimindo-o em coro com Mário de Andrade.

Mário (1958, p. 299), explicou na carta as razões por que mudou de opinião tão rapidamente em relação aos problemas estéticos e sociais encontrados. O escritor prosseguia na escrita, fazendo comparações da cor e da composição do quadro. Nessa carta, assim como em outras, nota-se como o artista plástico deveria seguir em suas produções, segundo a crítica de arte de Andrade. O discurso de uma arte atemporal tendente ao clássico e ao mesmo tempo com sinais de um legado realista, é o primeiro índice da complexidade do pensamento do artista. Ele enfatiza uma preferência por uma arte pautada no real, mas com um grau de abstração que rompe com a mimese, alcançando uma proximidade com a arte clássica. Essa tendência, segundo Chiarelli (2007), clássica realista que Mário de Andrade adotava no Brasil, era compartilhada com vários artistas e críticos, com forte atuação nas Américas e na Europa, como por exemplo, a arte ocidental. Assim sendo, o modernismo, aliando-se àquele momento de reação que vivia grande parte da arte internacional, significou a atualização da inteligência artística brasileira uma atualização conservadora.

Para Chiarelli (2007), ao estudar Jean Clair em seu ensaio *Donnés d'un problème*, constatou que entre a primeira e a segunda grande guerra foi o momento do surgimento e /ou apogeu dos movimentos artísticos e estéticos não figurativos como o Construtivismo, a Abstração Lírica, o Dada e o Surrealismo. Naquele mesmo período, o campo da arte restringia apenas nas produções de artistas como Bonnard, Matisse, Léger, Picasso, entre outros. Para o autor, tais artistas produziam uma arte realista de observação do real. Uma observação que adaptava o real percebendo as necessidades de autonomia da obra. Do ponto de vista de Clair, existia variada gama de realismo que separava a artística e a estética de obras muito

diferentes, embora do mesmo período e igual realistas, como por exemplo, “*uma pintura de Derain com outra de Picasso, ou uma de Christian Schaad com outra de Mario Sironi*” (CHIARELLI, 2007, p. 33). Todas essas obras guardaram analogias com as formas aparentes e contrárias a abstração.

Para entender a complexidade que envolve o termo realismo, Chiarelli (2007) busca a fala do historiador inglês Paul Wood, em seu estudo sobre “arte do entre guerras” e procura definir dentro de um contexto a relação mais profunda com a situação social, política e artística. Pois, para o autor, o realismo do século XX foi um espaço de contestação, uma arte puramente analógica contrária a outra arte não analógica.

Chiarelli (2007) brinda com um discurso de Wood, definindo o realismo. Pela clareza do raciocínio do autor, mostra-se a reescrita abaixo:

(...) Realismo, pode-se dizer, não corresponde necessariamente ao “naturalismo”- um termo que vem sendo usado frequentemente desde o século dezenove para denotar a produção de uma aparência “realista” na arte, particularmente quando o assunto da obra foi retirada da vida cotidiana. A mera descrição de corpos reconhecíveis realizados atividades reconhecíveis não é o que torna uma arte “realista”. Além disso, muitos artistas após a Primeira Grande Guerra voltaram os valores que haviam sido desafiados pela própria guerra, assim como por resposta anárquica a ela, como o Dada (...). Mesmo assim nem todo esse trabalho de busca pode ser entendido como “realista”. (CHIARELLI, 2007, p. 34).

O trecho relata, a existência de duas tendências, que embora não pertencentes ao conceito de “realismo”, ajudam a ampliar o conhecimento de suas variações: o “naturalismo” e o “Clássico”. Analisando assim, percebem-se três tipos de “realismo”. O realismo naturalista, que surgiu no século XIX, preocupado com a tradução do entorno, independente de qualquer engajamento teórico. O realismo propriamente dito, teria tido sua sobrevivência do realismo socialista, na Nova Objetividade e em outras tendências internacionais. O realismo engajado com posicionamentos ideológicos e /ou existenciais, muitas vezes usado do expressionismo como a deformação dos corpos, a gestualidade, etc. O realismo “Clássico” recuperando os supostos valores “eternos” da arte, baseados na síntese formal e nos assuntos escolhidos para as obras. Na busca dessa síntese, existiriam variações, caso se entenda esta busca como estratégia para o afastamento do real aparente.

Segundo Chiarelli (2007), Mário de Andrade ao não se posicionar entre o realismo “Clássico” e o realismo “Realista”, obteve um conceito próprio de arte nacional para o Brasil, transformando aqui num dos baluartes contra a arte não figurada. Embora tenha demonstrado uma maior predileção por um realismo mais distanciado da imitação, Andrade valorizou artistas realistas impregnados de uma aderência maior à realidade do entorno, desde que respeitassem a supremacia dos valores plásticos.

Para a compreensão do pensamento estético de Mário de Andrade, Chiarelli (2007), aborda os estudos do Francês Jean Laude, a arte como uma linguagem comprometida com sua própria materialidade e seus códigos. Esses códigos determinaram o grau de abstração na captação da forma de um objeto real para a sua simulação no plano bidimensional.

Laude, segundo Chiarelli (2007), detectou três quesitos na obra de arte que seriam marcantes para Andrade: *a) reabilitação dos valores culturais nacionais; b) reabilitação do gosto pela obra bem acabada e pelo métier; c) reabilitação do gosto pela tradição.*” (CHIARELLI, 2007, pág. 37). Esse sentido restaurador existia das experiências artísticas anteriores às vanguardas, salvos as obras de Cézanne. Assim, a técnica de arte, a questão do métier, do caráter e material da obra de arte, seria um aspecto estruturador, ainda como um antídoto contra o excesso de experimentalismo e individualismo que aparecia na cena artística do seu tempo.

Andrade estudou e colecionou a revista *L'Esprit Nouveau*, fundada em 1920 pelos artistas Amédée Ozenfant e Charles Edouard Jeanneret, segundo Chiarelli (2007), Susan L. Ball estudiosa norte-americana da revista e compreendeu que a criação da revista foi uma estratégia de seus idealizadores para contextualizar uma determinada tendência estética escrita por eles em 1918 e tornada pública ainda naquele ano.

O purismo embasou toda a concepção da revista *L'Esprit Nouveau*, e como relata Chiarelli (2007), conseqüentemente algumas das ideias mais significativas de Mário de Andrade sobre as artes visuais no período entre guerras. Concebida como uma superação do cubismo e de todas as outras tendências de vanguarda que o antecederam, o purismo propunha uma arte pautada em valores plásticos absolutamente não propugnados, mas afastado totalmente do referencial da natureza.

O movimento, relata o pesquisador Chiarelli (2007), tendia para uma proposta de arte “clássica” racional e cartesiana, significando a recuperação da visualidade francesa, o caráter nacional da arte naquele país. Mário de Andrade mesclou as influências que recebeu das leituras da revista *L'Esprit Nouveau*, o purismo, com outras vertentes europeias, tornando-as mais diluídas, pois considerava que o importante era averiguar se o tema da obra, o anedótico, o circunstancial ou o seu caráter descritivo, não estaria obstruindo os valores estruturais da linguagem plástica que deveria suportar. Não interessava ao crítico para a valoração de uma obra de arte que esta estivesse presa ou não as tendências modernas (cubismo, expressionismo, realistas, etc.), sua preocupação era com os valores formais da obra.

1.4 A ALMA BRASILEIRA

Para Mário de Andrade, a cultura moderna local deveria estar imbuída de um sentido de brasilidade, assim seria possível identificar a singularidade das manifestações do país. Para isso, era necessário buscar uma plástica brasileira que desse conta do conceito modernismo brasileiro é para Andrade: ...”*um voltar-se para nação brasileira e, na questão literária e poética, é o uso não exagerado duma determinada língua*”... *o modernismo é um “brasileirismo” projetando-se para o humano universal* “ (CHIARELLI, 2007, p.70)

Para entender a plástica brasileira analisada por Mário de Andrade, o autor do Livro “Pintura não é só Beleza - a crítica de arte de Mário de Andrade”, propõe a reflexão dos conceitos de brasilidade, nacionalismo e regionalismo. Ao analisar esses conceitos, encontraremos pistas para a definição de “plástica brasileira” para Andrade.

A arte brasileira deveria, para Mário de Andrade, ser uma solução, não só um “fazer artístico”, pois sua preocupação com o nacionalismo estava atrelada à consciência do potencial do Brasil como nação capaz de contribuir com a originalidade para o conjunto da cultura universal, e na certeza de que o país só poderia ser capaz de dar conta desse propósito caso se voltasse para si mesmo a procura de seus valores. A busca desses valores começava por não negar o regionalismo. Percebemos, por exemplo, na primeira afirmativa: ”(...)” *As arte para interessar têm que se tornar impúria. Têm de interessar por coisas relativas à vida, ao homem, a terra*” (CHIARELLI, 2007, p.71) Negar o regionalismo, para Mário de Andrade, era negar todas as tentativas de “abrasileirar o Brasil”. A arte moderna no Brasil deveria documentar os tipos peculiares e as obras de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), artista mineiro do período colonial representou a “raça brasileira”.

A partir das análises das obras do Aleijadinho, Andrade encontra elementos para compor conceitos sobre as artes plásticas no Brasil, valoriza a figura afro-brasileira (mulato) como formadora da “raça brasileira”, bem como cuidou para não restringir o ser brasileiro à figura do “mulato”. O mulato devia ser apenas mais uma das formas que a mestiçagem assumia no Brasil. Para o crítico, o arquétipo brasileiro seria uma imagem que unisse todos os tipos surgidos no país.

Nessa sequência caracterizadora do brasileiro, Joaquim Nabuco, na obra de Chiarelli (2007), deu pistas para a análise do segundo argumento escrito acima de Mário de Andrade para Manuel Bandeira.

(...) *“Primeiro pelo caráter psicológico, que é a coisa mais importante e é justamente o ponto por onde se discute a brasilidade de muita coisa”*... (BANDEIRA, 1958, p. 143)

Segundo Nabuco, a influência do negro e, sobretudo a escravidão africana no Brasil tornou-se a herança psicológica do brasileiro. Assim como Nabuco, o crítico Mário de Andrade, segundo Chiarelli (2007), estabeleceu uma relação que definiu o caráter do brasileiro e a influência da escravidão, que teria insuflado na população local.

Características brasileiras, “diga-se, psicológicas” como: infantil, inconstante, imprevidente, irascível, mas igualmente suave, calmo, bom, meigo, meloso (sensual), mas tímido e envergonhado, etc. Seria a análise de Mário de Andrade para seu discurso que definiria a Alma Brasileira, partindo de seu primeiro objeto de análise, a obra do Aleijadinho.

Os principais elementos que Mário de Andrade definiu a obra Brasileira foram analisados da obra do Aleijadinho, elementos como: religiosidade superstição, realismo exacerbado, fugindo da captação fiel do real e se aproximando da deformação expressionista.

Aleijadinho na visão crítica Andradina acrescentou à nossa arquitetura algo pessoal ou melhor dizendo, brasileiro. Essa solução dada por Aleijadinho, à criação em cima de um modelo já instalado, fez dele um “gênio”.

E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um protótipo da religiosidade brasileira. Esse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João d’El Rey (...) já se distingue das soluções barrocas luso coloniais, por uma tal ou qual dengue, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma “delicadeza” tão suave eminentemente brasileiras (...) (CHIARELLI, 2007, p. 78)

Esta visão do artista e do homem brasileiro, mulato, mestiço, continuará presente como parâmetro da análise da obra que Mário de Andrade faz do Aleijadinho, avalia sua obra como “*uma “malemolência” brejeira, uma sinuosidade descentralizadora do objeto, arquitetada para seduzir o leitor em sua simplicidade tão planejada, feita para se querer bem.*” p. 79. Em decorrência o modernismo poderia ser situado como o melhor espelho da arte colonial brasileira, apesar do hiato dominado pela Missão Artística Francesa, pela Academia e outras importações do exterior.

Andrade analisa as obras de Aleijadinho em duas fases. A primeira é o escultor realista que deforma a realidade, mas obedecendo sempre aos valores plásticos. A segunda é o artista transformando seu realismo “renascente” num realismo de caráter expressionista.

Durante os anos 1930 e 1940, decaiu do interesse do crítico a deformação expressiva e aplaudida na produção do Aleijadinho. Andrade passou a buscar uma deformação mais contida, voltada para uma forma realista, ou seja, uma deformação mais “clássica” e menos expressionista. O autor encontrará e aplaudirá, segundo o escritor do livro “Pintura não é só beleza”, primeiro em Segall e depois em Candido Portinari. Será com a produção de Portinari

que o autor irá se identificar, dialogando e pensando as possibilidades definitivas de uma arte brasileira moderna, pautada na tradição.

1.5 OS ARTISTAS E A IDENTIDADE NACIONAL.

Mário de Andrade, em momentos raros, encontrará na produção dos artistas de seu grupo obras que de fato reúnam tanto na forma quanto no conteúdo as qualidades que gostaria de ver. O primeiro que vamos falar aqui, é a fase pau-brasil de Tarsila do Amaral.

Para Chiarelli (2007), Andrade encontra nas obras de Tarsila a realidade física e humana do Brasil, filtrado por alguns dos ensinamentos conseguidos junto ao Cubismo - equilíbrio, construção, sobriedade. A artista traduz a realidade brasileira para os códigos da pintura pós-cezanniana e pós-cubista. Trabalhando em suas obras um caráter sempre tendente ao “clássico” e ao “eterno”, como Andrade parecia desejar.

Em suas obras as crianças e mulheres negras tornam-se arquétipos ideais da população brasileira, a vegetação luxuriante do país ordena-se e tende igualmente ao arquétipo. A “cor local” é muitas vezes complementada ou substituída pela “cor cultural”, sempre dentro da geometrização, do espaço, da composição e das formas. Tarsila não se deixou “perder” pelo Cubismo, não se tornou abstrata, pelo contrario, retratou o Brasil dentro de uma linguagem moderna. Rigorosas e construtivas, as pinturas de Tarsila expressavam uma brasilidade, como aquela do Aleijadinho, e para Mário de Andrade instaura o despertar da linguagem brasileira.

Mário de Andrade, dirigiu seu olhar crítico para índices de uma arte “impura”, obediente às regras da forma e do equilíbrio, e ao mesmo tempo contemplava a necessidade de uma singularização através de uma tipologia nacional, se interessava pelas obras de Cicero Dias, em 1929.

Cicero mandou me perguntar o que achava, se ele devia expor ou não. Minha impressão é que não deve expor no Salão. Não há dúvida que dos brasileiros que se servem da pintura para se expressar ele é pra mim o mais interessante do momento, mas... é muito complicado explicar em carta o que sinto sobre ele. O certo é que ele não é pintor, não faz quadros, muito embora haja nos trabalhos dele pedaços de pintura, pedaços de quadros positivamente admiráveis. Isso falando a respeito dele pessoalmente. (ANDRADE. 1958, p. 288)

Para Andrade, Dias era brejeiro, familiar, local, brasileiro, capaz de encontrar na compreensão histórica da “raça” índices de uma arte moderna brasileira. Apesar de Cícero Dias ser influenciado pelo Surrealismo (tendência que Andrade não aceitava) era visto pelo crítico como um artista que trazia para a arte brasileira o mundo dos sonhos, das imagens perdidas ou proibidas e nessa operação não se perdia no circunstancial.

O crítico ao analisar a obra de Portinari e Segall, observa em ambos as qualidades técnicas e artesanais, porém salienta que se recusavam ao realismo naturalista convencional, bem como a experimentação formal das vanguardas, assim, produziam obras de “relação, ou seja, obras que dialogam com o coletivo. Os artistas tendem a operar dentro da busca de uma representação arquetípica do mundo e dos homens.

Candido Portinari foi escolhido pelo crítico como o emblema do artista brasileiro moderno, e suas obras como um exemplo aos artistas contemporâneos e futuros. Segall alcançava com mérito as exigências do crítico, mas suas produções tinham como objetivo o arquétipo universal, ao contrário de Portinari que, segundo apontamentos de Chiarelli (2007), por mais clássica que fossem, grande parte da produção estava voltada para a busca de sentimentos e arquétipos nacionais.

1.6 MÁRIO DE ANDRADE, SUA VISÃO SOBRE O BRASIL.

Ao construir sua visão sobre o Brasil, Mário de Andrade executou três movimentos diferenciados no tempo. No primeiro movimento foi a busca do passado e das tradições onde o popular e o erudito se interpenetram de forma intensa. Concluiu a importância, nas artes plásticas, da funcionalidade social, especificidade de soluções plásticas e construtivas e do distanciamento do modelo europeu no sentido de uma elaboração própria. No segundo momento, observou o presente em relação ao passado e reorganizou os rumos de sua crítica. Opta por buscar na cultura alemã os subsídios necessários a uma reação ordenada e consistente que pudesse fazer frente ao passadismo. A cultura alemã na visão Andradina desvelou uma ligação com o ambiente nacional que o crítico zelava, pelo viés expressionista devido os recursos técnicos e temáticos. A combinação entre o nacionalismo e o expressionismo favoreceu o surgimento do sentimento de brasilidade. No último momento, o crítico menciona os legados deixados no Brasil. Artistas como Aleijadinho e Portinari, foram para ele as bases sobre os quais construiu sua visão do Brasil, auxiliados pela ciência da época e otimistas quanto as possibilidades do País.

Mário de Andrade manifestou em seus discursos uma preocupação com a ausência do homem brasileiro na arte aqui produzida durante o século XIX e início do século XX. Produzir uma arte moderna, conectada com certas questões formais reivindicadas pela arte do século XX, e resgatar o compromisso da arte com o homem brasileiro era o seu maior compromisso. O renascimento internacional de todos os realismos no início do século XX foi o impulso para que Mário de Andrade percebesse a urgência da pregação por uma arte de

fundo clássico/ realista no Brasil. Portanto, se não houvesse por parte da crítica uma campanha de incentivo estético clássico/ realista no Brasil, os artistas locais poderiam enveredar para a abstração ou para outras vertentes da arte moderna, deixando passar a oportunidade de ver nascer no território da arte brasileira uma produção que tivesse como assunto principal a representação do homem do país.

2 AS CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA (1958)

No primeiro contato com o escritor Mário de Andrade, ao ler o texto “O mestre-aprendiz Mário e as artes plásticas” (KATINSKY, 2002), conheço e passo a admirar a forma de pensar, sentir e escrever do poeta modernista, escritos nos quais ele se desvela como crítico, historiador e pesquisador. Posteriormente, em uma das minhas viagens a São Paulo, encontrei em um sebo, lá no fundo de uma estante com algumas outras publicações, o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958), momento em que conheci outro poeta cativante, Manuel Bandeira.

Investigar o livro organizado por Bandeira com as cartas de Mário de Andrade, publicado em 1958, como objeto de pesquisa é operar um recuo temporal às décadas de 1920 e 1930, quando as mulheres usavam vestidos de cortes retos, capas, *blazers*, colares compridos, boinas e cabelos curtos. Quando folheio as páginas do livro, escuto lá no fundo o saxofone e o trompete, é como se o *jazz* estivesse nascendo junto aos meus ouvidos. Volto para as memórias dos poetas e vejo a ópera, o teatro, as comédias de Chaplin e o rádio contando novela e tocando o samba. Vejo o trem passando, o bonde e, é claro, o Ford-T. O charuto, os jornais e o café. Vejo a arte nascendo. Ao ler o livro, encontro-me com indígenas, negros e bandeirantes. Escuto a capoeira e o lundu, vejo as casas dos fazendeiros e as saias das baianas. Ando pelo pelourinho. Me aproximo do Aleijadinho, do bumba-meu-boi e das rendeiras. Admiro a vitória-régia e o rio Amazonas. Ao ler o livro, sinto o gosto do acarajé, do cupuaçu e do açaí. Sinto o cheiro da metrópole e da mata verde.

Mas, ao ler o livro, também vejo a crise, a instabilidade social e política, o desemprego e a fome. Vejo o presidente Getúlio Vargas e o operariado brasileiro. Vejo pedaços do Brasil esquecido. Ao voltar no tempo com esse livro, com essas cartas, reconecto e reconheço a história do meu país. O livro tornou-se, para mim, um objeto de memória.

E é nesse contexto que, motivada por todas essas descobertas e percepções, este capítulo historiciza e contextualiza as correspondências de Mário de Andrade e o livro – *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958), organizado pelo escritor Manuel Bandeira, como objeto de memória.

2.1 PAPÉIS TROCADOS

[...] Mário de Andrade,
há muito tempo estou para lhe escrever, exigindo a publicação imediata dos seus poemas: tinha saudades cruéis do “Oratório”⁷. Mas ignorava seu endereço [...]. Mando-lhe alguns exemplares do *Carnaval* a serem distribuídos aí entre pessoas de mau gosto e boa inteligência, capazes de sentir que aquelas rimas bonitas são pura ironia.

[...] Manuel Bandeira,
Foi um prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu *Carnaval*, reler essas páginas que tanta impressão me tinha produzido, há coisa de dois anos e meio. (MORAES, 2000, p. 59-60).

O escritor paulista Mário de Andrade (1893-1945) e o poeta pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968) encontram-se, segundo Moraes (2000), em 1921 no Rio de Janeiro, na casa do poeta Ronald de Carvalho. Andrade tinha se deslocado para a antiga capital da República a fim de divulgar o poema “Cenas de crianças” e os versos de *Paulicéia desvairada*, ainda em manuscrito (MORAES, 2000). Pediu, então, a presença de Bandeira. Queria conhecê-lo “fisicamente” após ter tido contato com os poemas de *Carnaval* por intermédio de Guilherme de Almeida.

A troca de cartas começou por iniciativa de Bandeira, em maio de 1922, depois da Semana de Arte Moderna, momento em que ofereceu a Mário de Andrade um exemplar da obra *Carnaval*, editado em 1919. Segundo Moraes (2000), a partir daí as trocas de cartas testemunham a história da amizade entre duas figuras do Modernismo brasileiro.

Segundo Moraes (2000), as cartas registram estratégias de divulgação da arte moderna, dissensões nos grupos, comentários em torno da produção literária, exposição de artes plásticas e apresentações musicais no calor da hora. Há, no diálogo dos protagonistas, outros autores do Modernismo, sendo estes examinados com paixão ou criticados cruamente.

O gênero carta, portanto, será analisado como um instrumento para a realização artística, funcionando como termômetro da criação literária e artística. É “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos de constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. A escrita epistolográfica também possibilita a experimentação linguística e o desvendamento confessional (MORAES, 2000).

⁷ Segundo Moraes (2000, p. 59), “As enfiaduras do Ipiranga”, de *Paulicéia desvairada*, recebem como subtítulo a classificação genérica de “Oratório profano” e ocupam a última parte do livro, editado às expensas de Mário de Andrade pela Casa Mayença em 21 de julho de 1922.

Moraes (2000) compara as cartas a um romance, em que as paixões se entrelaçam e os desejos afloram. As cartas aproximam-se do texto ficcional, pois trazem a problemática da escrita epistolar, gênero fluido em seus limites e com possibilidades literárias e pragmáticas. Enquanto gênero, o aspecto mais importante das correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira talvez esteja na configuração da personalidade de Andrade, que se torna o “personagem” desse “romance” (MORAES, 2000).

Em 16 de dezembro de 1925, Bandeira constatava em carta a personalidade do autor de *Paulicéia desvairada*:

Há uma diferença grande entre você da vida e o você das cartas. Parece que os dois vocês estão trocados: o das cartas é que é o da vida e o da vida é o que é o das cartas. Nas cartas você se abre, pede explicações, esculhamba, diz merda e vá se foder; quando está com a gente é... paulista. Frieza bruma latinidade em maior proporção pudores de exceção (MORAES, 2000, p. 14).

Essa colocação de Moraes (2000) faz recordar de Larrosa (2004) quando este escreve sobre “A operação ensaio: o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida”. As cartas, diferentemente das outras obras literárias dos escritores, constituem-se como ensaios.

Ensaio, segundo Larrosa (2004), é uma atitude existencial, um modo de lidar com a realidade, uma maneira de habitar o mundo, mais que um gênero da escrita. Ensaio é o escrito precipitado de uma atitude existencial que obviamente mostra enormes variações históricas, contextuais e subjetivas.

O ensaio é o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensativa. Uma constante reflexão sobre si mesmo, uma permanente metamorfose. Uma das características do ensaio é precisamente uma incessante problematização e reproblemática de si mesmo (LARROSA, 2004).

Mário de Andrade faz da carta um instrumento reflexivo, pois, conforme aponta Moraes (2000), o escritor paulista aprofunda temas e assuntos diversos, instaura a hesitação, incita reações, dialogando com simplicidade consigo mesmo, por mais que esteja se encaminhando a um remetente. Para Andrade, a carta possibilita um espaço de experimentação. Ele insere a criatividade linguística no corpo da missiva e mantém discussões filosóficas com Manuel Bandeira. Por meio das cartas, Mário de Andrade ensaia os passos que vão ser incorporados à própria obra (MORAES, 2000).

O ensaio surge quando se abre a possibilidade de uma nova experiência do presente, aí está a magia e o talento do ensaísta. Esse olhar afinado que permite prestar atenção ao detalhe,

àquilo que habitualmente passa despercebido, e, ao mesmo tempo, conseguindo que esse detalhe apareça sob uma nova perspectiva (LARROSA, 2004).

O ensaio participa de um dos princípios estruturantes do pensamento moderno: o sujeito como lugar e fundamento da verdade. É uma escrita e um pensamento que estabelece certa relação com a primeira pessoa.

Assim, para Mário de Andrade, a carta conserva, no desprezioso papel e no silêncio sub-reptício da cumplicidade, “grande nobreza humana”, revelando-se o espaço ideal para os enlevos sentimentais e para a elaboração do pensamento: “[...] estes raciocínios são mais pra mim que pra você mesmo. Aliás outro dia ainda reconheci com bastante amargura que duns tempos pra cá, a maioria das cartas que escrevo são pra mim mesmo” (ANDRADE, 1942 *apud* MORAES, 2000, p. 20).

Segundo Larrosa (2004), o valor da escrita do ensaísta e de seu pensamento não se apoia em nada exterior, em nenhuma autoridade, em nenhuma convenção. O ensaísta arca com a responsabilidade do que é dito, e é essa responsabilidade que o torna verdadeiro. O ensaio tem algo da expressão de uma subjetividade que expressa o seu mundo.

A crítica no ensaio é parcial, provisória, aberta, sem fundamentos transcendentais. Trata-se de uma crítica fundada na experiência e ao mesmo tempo experimental, que abre a experiência; trata-se de uma crítica reflexiva, dobrada sobre si mesmo (LARROSA, 2004).

Da mesma forma, a carta e a crítica se entrelaçam. Junto com o destinatário, Andrade busca conhecer as etapas da criação e construção do texto em todas as perspectivas, da montagem à recepção do leitor, passando por intrincados temas, como “sinceridade” da obra de arte e “sequestros psicológicos”. As dimensões dessa escrita testemunhal que assimila o diário íntimo e a memória/(auto)biografia em seu espaço discursivo foram notadas por Bandeira, que percebeu também a importância daquelas cartas como documentos da experiência artística, capaz de testificar a “motivação, gênese e trabalhos de construção”. Mário de Andrade não deixou “memórias”; porém, como afirma Moraes (2000), é fácil constatar que suas cartas saem do âmbito restrito do “assunto” trivial para firmar o relato testemunhal (MORAES, 2000). O próprio escritor tinha consciência disso:

Não tenho jeito pra memórias. Mas as cartas são sempre uma espécie de memórias de que tenha alguma coisa mais nuclear e objetiva que arroubos sentimentais sobre o espírito do tempo. E as memórias em carta têm um valor de veracidade maior que o das memórias guardadas em segredo pra revelação secular futura. É que o amigo que recebe a carta pode controlar os casos e as almas contadas (MORAES, 2000, p. 20).

Em cada carta, há um pouco da personalidade e da obra. Em cada carta, há lembranças, opiniões sobre assuntos prementes do tempo. Bandeira discute em pé de igualdade, podendo até mesmo mostrar-se fragilizado diante de determinada solução poética (MORAES, 2000).

Em abril de 1928, Andrade alertava Bandeira do valor da obra que estavam construindo via correio:

Que infantilidade fatigante e ridícula pra qualquer perverso, toda, mas toda, a nossa correspondência! Carta de deveras carta, é documento maior, Manu, e matute bem os que não conseguem escrever carta e muito menos sustentar uma correspondência. (MORAES, 2000, p. 21)

Porém, preocupado com a possibilidade de que viessem a se tornar públicas, Mário de Andrade espalhou palavrões para tornar as cartas impublicáveis, lançando, segundo Moraes (2000, p. 21), anátemas: “[...] declaro solenemente, em estado de razão perfeita, que quem algum dia publicar as cartas que possuo ou cartas escritas por mim, seja em que intenção for, é filho da puta, infame, canalha e covarde. Não tem noção da própria e alheia dignidade”.

No reverso da moeda, vem a certeza de estar construindo, nas correspondências trocadas, uma obra para o futuro. Mário de Andrade, menos pessimista em relação ao valor das cartas, toma-as como prova e documentos de intenção (MORAES, 2000, p. 21): “E essa felicidade era consciente, chegou a ser pretendida, como o provarão um dia as inúmeras cartas que escrevi, nesse sentido, a amigos como o Manuel Bandeira e o Drummond, e sei que estão guardadas.” Assim, a partir da análise das cartas, acreditamos que Mário de Andrade tinha consciência do valor de seus ensaios e da repercussão que estes poderiam gerar na sociedade ao serem expostos. As cartas trazem para o Brasil as experiências que o escritor tinha com a diversidade cultural e com os espaços. As cartas apresentam a construção de suas obras literárias e as percepções e diálogos de todo o Patrimônio Cultural Nacional.

2.2 AS CARTAS EM LIVRO

Ao falecer, em 1945, Mário de Andrade legava à posterioridade, além de seus numerosos escritos, um grande acervo que reunira desde obras de arte a livros, manuscritos e documentos dos mais importantes para compreensão de sua época. Segundo Batista e Lima (1998, p. 21), eram cerca de 17 mil volumes sobre literatura, artes plásticas, música, história e outras áreas da cultura brasileira, ao lado de livros estrangeiros, revistas e obras raras e

ilustradas. Havia também manuscritos, correspondência, fotografias, hemeroteca, discos, catálogos e folhetos sobre a manifestação artística da época, e ainda pintura, escultura, desenhos, gravuras, imagens religiosas e objetos populares (BASTISTA; LIMA, 1998).

Para o jornal de então, não se reverenciava apenas a memória de um grande escritor, mas o fato de que Mário de Andrade doou-se inteiramente ao Brasil e nele circunscreveu sua obra, sua inteligência, sua sensibilidade, seu amor, sua melancolia e sua esperança. Andrade consagrou a sua atividade na poesia e no romance, no ensaio ou na crítica ao estudo do Brasil. Era preciso desde logo conhecer sua terra, visitou a Amazônia e o Nordeste, andou pelo interior e pelo Sul, foi onde pôde para ter do país e da gente uma impressão exata, para conhecer, colher e estimular os seus conhecimentos do Brasil. Isso era o que importava.

Segundo o jornal *A Manhã*, o Modernismo teve, entre seus imensos serviços ao país, a importância de despertar o conhecimento e a redescoberta do Brasil. Andrade fez como um bom bandeirante, com a planta do pé, viajando no espaço e intelectualmente no tempo, através da história, na inteligência e na sensibilidade do povo, pelo folclore, pela etnografia. Por isso, seus registros são consideráveis e estão em muitos de seus poemas, romances, trabalhos sobre folclore e musicologia – em tudo, em suma, porque Mário de Andrade escreveu sempre em função do Brasil (MÁRIO DE ANDRADE, 1945).

Em 1948, três anos após a morte do amigo, Manuel Bandeira iniciou a publicação das cartas no jornal *Política e Letras*. E no dia 17 de abril de 1949, no jornal *A Manhã* – suplemento *Letras e Artes* –, foram publicadas cartas sobre *Macunaíma* e as impressões do poeta Bandeira sobre a obra.

O jornal *A Manhã* também publicou, no dia 25 de março de 1951, uma nota com os seguintes dizeres:

[...] O acadêmico Manuel Bandeira vai publicar em livro a sua correspondência com Mário de Andrade, de tão viva e palpitando importância literária (CARTAS DE MÁRIO..., 25 mar. 1951, p. 11).

No dia 9 de setembro do mesmo ano, o jornal reafirmou:

[...] Manuel Bandeira vai reunir em livro numerosas cartas que o autor de “Macunaíma” lhe dirigia durante largo período de sua existência, sob o título de “Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira” a maioria dessas cartas foi originariamente publicadas neste suplemento (CARTAS DE MÁRIO..., 9 set. 1951, p. 11).

Em outubro de 1951, o suplemento cultural Letras e Artes interrompeu a publicação das cartas, justificando aos leitores que o jornal não suspendeu a publicação do material. Suspender, segundo o referido suplemento, seria ter cartas para publicar e não o fazer. Letras e Artes não mais divulgou as aludidas cartas porque Manuel Bandeira deixou de mandá-las para a publicação por motivos, segundo o jornal, que não vinha ao caso expor (A PROPÓSITO DAS CARTAS..., 1951).

Em 27 de fevereiro de 1955, o jornal *Tribuna da Imprensa* fez uma matéria dedicada a Mário de Andrade com o subtítulo: “Mário de Andrade: homem plural”. Os assuntos tratados na página 4 desse jornal falavam sobre o folclore, vocabulário de algumas cartas, passeio desprezioso em meia dúzia de cartas a Manuel Bandeira, “o elogio do Aleijadinho”, “probidade profissional” e “conceito do poeta Ascenso Ferreira” (MÁRIO DE ANDRADE..., 1955). A edição também comentou que as cartas que Andrade trocou com Bandeira durante um razoável espaço de tempo exigiam uma análise minuciosa e honesta, acima de tudo, dada a franqueza usada pelo autor de *Amar, verbo intransitivo* (1927). O jornal fez um ligeiro retrospecto de seis cartas para discussão, comentando-as.

Em 14 de julho de 1957, Rubem Braga escreveu para o jornal *Diário de Notícias* (RJ):

[...]. Ainda há de aparecer um editor com peito para lançar uma das mais volumosas e interessantes obras da literatura brasileira, as cartas de Mário de Andrade. São muitos milhares. E incrível o número de pessoas com quem Mário se correspondia, e a frequência com que o fazia [...]. Quando forem publicadas as cartas de Mário estou certo de que em algumas delas, entre 35 e 45, aparecerei muito mal. Mário me detestava (BRAGA, 1957).

Rubem Braga conta que sempre admirou o escritor Mário de Andrade, mas nos primeiros contatos ele sentiu, por parte do escritor, certa hostilidade ou desprezo, pois, conforme relatou Braga, em 1933 Mário ainda estava com ressentimento muito vivo pela derrota da revolução paulista.

Braga chegou a São Paulo nesse contexto, não conhecia ninguém e sentou-se numa redação à mesa ao lado daquela em que Andrade vinha à noite escrever sua crítica de música. Tentou inúmeras vezes se aproximar do escritor paulista, mas este dava uma excessiva importância ao que os novos faziam e escreviam.

[...] Enfim – quando aparecerem as cartas de Mário eu ficarei bastante “sujo” com a posteridade... Mas isso será um detalhe mínimo sem qualquer importância na prodigiosa riqueza desses testemunhos de um dos espíritos mais poderosos e estranhos que já viveram no Brasil (BRAGA, 1957).

Manuel Bandeira respondeu no *Jornal do Brasil*, em 1957, à nota escrita por Rubem Braga:

[...] Quando Jorge Lacerda dirigia o suplemento Artes e Letras da Manhã, fui solicitado por ele a publicar naquela seção literária as cartas de meu amigo. Fi-lo omitindo apenas alguns trechos que envolviam juízos morais sobre alguns contemporâneos. Essas cartas de Mário são do maior interesse para a compreensão de sua obra... [...] Depois de terminada a publicação, mais de uma vez fui instado pelo dinâmico Simões editor a confiar-lhe a tarefa de lançar em livro aquelas cartas. Acabei topando o oferecimento e entregando-lhe o material em boa forma. Fiquei esperando as provas. Jacaré recebeu as provas? Nem eu! Os anos foram passando... [...] Já estilei duas ou três vezes, uma delas procurando o editor com um advogado, pois estava decidido a arrancar os originais das mãos de Simões. Mas Simões é o contrario de Braga: a simpatia chegou ali e parou. O homem me contou tanta história comovente a respeito da demora (“Alteraram a ortografia do Mário, imagine! Mandei compor tudo de novo, tive um prejuízo enorme, etc. etc.”) que eu sai da editora me considerando um péssimo caráter (BANDEIRA, 1957).

O livro com as cartas chegou a ser divulgado um ano depois. Em 21 de setembro de 1958, o *Jornal do Brasil* (RJ) publicou uma nota com os seguintes dizeres:

[...] CAPA – A organização Simões está executando um plano elaborado nos princípios deste ano de publicar a correspondência de Mário de Andrade para um melhor conhecimento da personalidade literária do autor de Macunaíma. Acima publicamos a original capa do volume a aparecer nos próximos dias, reunindo a correspondência trocada entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Simões dos Reis, Diretor daquela editora, está fazendo um apelo no sentido de que lhe mandem os leitores e escritores todas as cartas que porventura tenham, por empréstimo, para que o plano possa ser levado a bom termo (CAPA, 1958).

Em seguida, o mesmo jornal abriu um espaço para trazer aspectos do livro. O texto segue com o título “A véspera do livro – Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira” e há o prefácio escrito por Manuel Bandeira para o livro e trechos de algumas cartas de Mário de Andrade.

O jornal *Correio da Manhã*, no dia 19 de outubro de 1958, coluna “Livros da Semana”, também publicou uma nota – “Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira” – anunciando a chegada do livro.

[...] Aguardadas, com grande interesse há muito tempo, aparecem finalmente as “Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira” num volume editado pela Organização Simões. A tendência do autor de “Macunaíma” para a epistolografia constitui um caso raro na literatura brasileira. Pois o brasileiro, de maneira geral, não gosta de escrever cartas e principalmente respondê-las... (CARTAS..., 1958)

Bandeira superou o impedimento em função do valor e do interesse público, reconhecendo em Mário de Andrade um grande nome e, nas cartas, material importante para a compreensão da obra e do pensamento do amigo (MORAES, 2000).

A primeira edição dessa correspondência ativa foi publicada no Rio de Janeiro em 1958, pela editora Simões. Como define Moraes (2000, p. 29), traz na capa, sob o nome “Mário de Andrade”, o título “Cartas”, que, juntamente com a ilustração de um envelope sobescrito “A/Manuel Bandeira/Rio de Janeiro”, determina o conteúdo e complementa o título. Na página de anterosto se lê: “CARTAS/de/MÁRIO DE ANDRADE/a/MANUEL BANDEIRA”. A página de rosto reitera, em corpo menor, cor vermelha, o título da página de anterosto, ao qual se acrescentam as informações editoriais: “Prefácio e notas de MANUEL BANDEIRA”. Na parte inferior, o logotipo da editora em vermelho e, sob ele, em caixa-alta, “ORGANIZAÇÃO SIMÕES EDITORA/RIO 1958” (MORAES, 2000, p. 29).

Nessa edição, Bandeira omitiu cartas, censurou detalhes e nomes e parou na correspondência do ano 1935. Ao que tudo indica, os motivos que justificaram as supressões foram, na maior parte, de ordem moral. Por exemplo, Bandeira apagou os nomes próprios e os substituiu por “X” e “Y”, etc. A questão moral foi determinante nesses cortes, pois, na época da publicação, grande parte das personalidades citadas ainda vivia, como era o caso de Rubem Braga, conforme citado anteriormente.

Outra questão, que também analisamos pelos jornais da época e foi ressaltada por Moraes (2000), são os erros de transcrição e a modificação de aspectos peculiares da escrita “mariodeandradiana”. No prefácio, Manuel Bandeira, ao aludir à linguagem “indiscretamente pessoal” e “anárquica” do amigo, refere-se à ortografia dele, desculpando-se por não ter mantido a “perfeita fidelidade”. Segundo Moraes (2000), a própria estrutura da carta, algumas vezes, sofreu alterações com a criação inexistente no manuscrito.

No *Jornal do Brasil* (RJ) do dia 12 de outubro de 1958, Fernando Sabino faz a seguinte consideração:

[...] Então vou buscar companhia mais amena e instrutiva, e mergulho fundo nas cartas de Mário de Andrade ao poeta Bandeira. Pena que os erros de revisão façam um tanto confusa a ortografia e mesmo a saborosa linguagem que Mário costumava usar. E a nota dos editores na orelha do livro, pretenciosa, incongruente e eivada de disparates que fariam Mário de Andrade corar de vergonha, tem até mesmo um “a fim de que possamos reconstituirmos” difícil de engolir. Muito embora as imperfeições da edição, porém, é irresistível a sedução que as palavras do grande morto exercem sobre nós pobres vivos, que em meio a essa balbúrdia política tentamos fazer do ofício de escrever uma experiência digna de ser vivida (SABINO, 1958, p. 7).

Enfim, as “imperfeições da edição” não diminuem o valor intrínseco do livro, como relata Afrânio Coutinho na coluna “Correntes Cruzadas”, do jornal *Diário de Notícias* (RJ):

[...] é um empreendimento que honra o editor Simões êsse da publicação das cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Pena que não estejam disponíveis as de Bandeira. De qualquer modo, o volume, gráfica e editorialmente tão bem cuidado, é um documentário dos mais importantes para o conhecimento das nossas letras modernas, nas suas intenções e ideias literárias dirigentes [...]. Será tarefa para glorificar um editor a publicação integral da correspondência de Mário, documentos fundamentais para o esclarecimento do modernismo... (COUTINHO, 1959)

Coutinho manifesta que as cartas são notas críticas, e ressalta nelas a profunda consciência literária. Uma consciência ativa e vigilante presente em todos os casos e momentos.

Depois dessa primeira edição, ocorreram outras, posteriores ao livro, em formato de bolso, também organizado por Bandeira sob a chancela da Edição de Ouro, Rio de Janeiro, coleção “Clássicos Brasileiros”. Em 1966, segundo Moraes (2000), torna-se definitiva a designação bibliográfica “Cartas a Manuel Bandeira”. Poucas diferenças são notadas entre a primeira e a segunda edição. Em 2000, em parceria com a Editora da Universidade de São Paulo (Edusp) e o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), o pesquisador doutor Marcos Antônio de Moraes organiza a correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, com base na primeira edição organizada por Bandeira.

2.3 O LIVRO COMO VETOR DE MEMÓRIA E DIÁLOGOS PATRIMONIAIS

O livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) carrega uma memória; e, ao ser narrada, cria-se uma particularização e conseqüentemente uma identidade, deixando de ser um objeto. Para abrir esta reflexão, apresento os pensamentos da socióloga francesa Nathalie Heinich:

[...] Abril de 1993, sala Garance, no Beaubourg: durante a inauguração de um ciclo de filmes sobre Matisse, pede-se ao cineasta Marcel Ophuls para apresentar a noite. Ele conta uma anedota: durante a filmagem do longa-metragem, que realizou sobre o pintor, a sua viúva propôs que ele levasse para casa o autorretrato que a equipe não conseguira terminar de filmar (risos excitados da plateia). Tendo então transportado o quadro em seu conversível, ele o colocou, ao chegar em casa, ao lado da televisão (franca hilaridade da plateia). Assim, chega à conclusão de que as reproduções nada tem a ver com uma pintura original: todo apartamento impregnou-se daquela presença, foi como que transfigurado pelo quadro... Foi... (ele procura a palavra) – foi mágico...! (aprovação muda, mas fervorosa, da plateia) (HEINICH, 2009, p. 159).

Heinich (2009) evidencia o objeto contado na anedota em quatro regimes: primeiro, uma obra de arte, que olhamos, que admiramos; este é seu estatuto normal. No segundo regime, ela se torna uma coisa considerada incômoda, a qual precisa manipular, transportar, colocar, tudo isso sem danificá-la; trata-se de um objeto comum, que não necessita de proteções particulares. O terceiro regime, não mais o da obra de arte nem o da coisa, mas o da relíquia; objeto tornado único pela sua ligação com uma “grandeza particular”. No quarto e último regime, a obra de arte transformada em coisa e, em seguida, revelada como relíquia, manifestar-se-á como fetiche, revelará da melhor forma possível os seus poderes, a sua capacidade de fazer advir, misteriosamente, aquilo que sem ela não existiria.

Coisa, obra de arte, relíquia ou fetiche, considera Heinich (2009), o objeto não é perpassado pelos quatros regimes, mas por dois principais, os quais se subdividem em três. O primeiro dos dois grandes regimes é o das coisas. Assim, continua a autora, caso tratemos o quadro como se fosse uma coisa, passa a compartilhar o mesmo *status* de todos os outros objetos utilitários, cuja principal característica é ser substituído por outro qualquer. Quanto ao segundo grande regime, compartilhado pelas obras de arte, pelas relíquias e pelos fetiches, é comum a várias categorias de seres (humanos, animais ou objetos) a partir do momento em que são tratados como pessoas.

Regime das coisas, regime das pessoas: são os dois grandes polos entre os quais oscilam os objetos, de acordo com o tratamento que lhes é atribuído (HEINICH, 2009). A autora questiona: “Os objetos poderiam, portanto, não ser coisas, mas pessoas?” (HEINICH, 2009, p. 160). Para Heinich (2009), existem três maneiras de um objeto possuir as propriedades de uma pessoa: em primeiro lugar, se age como uma pessoa, como é o caso dos fetiches; em segundo lugar, se pertenceu a uma pessoa, como é o caso das relíquias; e em terceiro, se é tratado como uma pessoa, como é o caso da obra de arte.

Um fetiche só é considerado eficaz se estiver vinculado a um portador específico, que lhe atribui o seu poder. A esse portador específico, pode-se acrescentar um doador específico, que terá conferido ao fetiche a sua força, ou ainda um significado específico que lhe confere o seu poder de atração. Essa especificidade ou, mais precisamente, essa insubstituibilidade é uma característica comum àquele que faz uso do fetiche e àquele que o fetiche substitui ou de quem ele tira o seu poder (HEINICH, 2009).

A segunda categoria de objetos-pessoas é constituída pelas relíquias. A particularidade dessa categoria não é tanto a de agir como uma pessoa, mas, sobretudo, a de ter pertencido a uma pessoa, da qual o objeto em questão carrega a marca, ou ter entrado em contato com ela.

O essencial é que tenha tido contato com uma pessoa, com um ser como nenhum outro, um ser insubstituível (HEINICH, 2009).

A terceira categoria trazida pela autora é a de objetos-pessoas cuja característica não é agir como uma pessoa, como os fetiches, nem ter pertencido a uma pessoa, como as relíquias, mas, muito simplesmente, ser tratado como pessoa. E a condição mínima de tal tratamento é o trabalho de particularização suscetível de tornar-se um ser insubstituível, não equivalente a qualquer outro.

Analisamos o caso das cartas de Mário de Andrade organizadas em livro por Manuel Bandeira em 1958. As cartas, na época da publicação, estavam sendo esperadas como um marco na história do Modernismo, conforme mostram os jornais da época. O primeiro volume das cartas organizadas em forma de livro recebe então uma particularidade, pelo momento histórico a ser publicado, o conteúdo das cartas e os protagonistas do livro. O livro deixa de ser uma coisa como outra qualquer para se tornar algo insubstituível. Transforma-se de um simples objeto para pessoa, pois há memórias, e, se há memórias, há pessoa, há uma identidade.

Candau (2011), ao refletir sobre a perda da memória, considera que também é uma perda de identidade. A relação de si para si mesmo, o trabalho de si sobre si mesmo, a preocupação, a formação e expressão de si supõem um trabalho da memória que se realiza em três direções diferentes: a memória do passado (aquela dos balanços, das avaliações, dos lamentos, das recordações); a memória da ação (o presente sempre evanescente); e a memória da espera (dos projetos, das resoluções, das promessas, das esperanças e dos engajamentos em direção ao futuro). A ação conjugada e unificada dessas diferentes memórias faz do sujeito sua inscrição em um tempo, construindo uma identidade. A função da memória afeta as grandes categorias psicológicas, tais como o “Tempo” e “Eu” (CANDAU, 2011).

Através da memória, o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo, manifesta suas intenções a esse respeito, estrutura-o e coloca-o em ordem (tanto no tempo quanto no espaço), conferindo-lhe sentido.

Como dar um sentido aos acontecimentos de uma vida, a uma série de ações desarticuladas, fragmentadas, à descontinuidade do real, miríade de acontecimentos pessoais? Como fazer surgir a ordem da confusão e do acaso, a harmonia e a concordância do que é fragmentado, discordante e díspar, o inteligível do acidental, o necessário ou provável do episódio? (CANDAU, 2011, p. 70)

Segundo Candau (2011), essas perguntas rememoram sua própria vida e fazem a identidade de uma pessoa. Devemos contá-la, fazer uma “narrativa de identidade”, um discurso de apresentação de si que terá uma forma de totalidade significativa.

O livro, então, ganha um outro significado ao pensarmos nas cartas expostas dessa maneira e nesse tempo. Ele passa a ser memórias contadas por Andrade e Bandeira, deixa de ser uma coisa e passa a ser uma pessoa, pois, ao contá-las, faz-se uma “narrativa de identidade”, gerando uma particularização. Essa narração, defende o autor, está no princípio da totalização existencial, é de fato uma reconstrução, tornando-se possível pela aptidão de colocar o passado a distância (CANDAUI, 2011).

Contar uma história não é apenas uma simples repetição, mas um real ato de criação. É o processo de criação da história que cria a estrutura mnemônica que conterá a essência dessa história para o resto de nossas vidas. Falar é recordar.

O narrador parece colocar em ordem e tornar coerentes os acontecimentos de sua vida que julga significantes no momento mesmo da narrativa: restituição, ajustes, invenções, modificações, simplificações, esquematizações, esquecimentos, censuras, resistências, não ditos, recusas, vida sonhada, ancoragens, interpretações e reinterpretções constituem a trama desse ato de memória que é sempre uma excelente ilustração das estratégias identitárias que operam em toda narrativa (CANDAUI, 2011).

A lembrança, tal como ela se dispõe na totalização existencial, faz-nos ver que a memória é também uma arte da narração que envolve a identidade do sujeito. Para o historiador, essa tentativa de acesso a si mesmo obedece sempre a uma teologia linear, transforma um passado feito de rupturas e descontinuidade em um traçado que religa o que estava separado. Segundo o autor, aquele que volta a redimensionar sua vida a partir desses traços dispersos de seu passado os dispõe sobre um eixo temporal contínuo que supõe poder recapitular sua vida inteira. Impõe-se toda uma sequência autobiográfica, podendo ser narrativas de vida e também as múltiplas práticas autobiográficas que objetivam inscrever “a singularidade do eu” com: diários, trocas epistolares, arquivos pessoais de toda natureza. O fato de dotar de coerência sua trajetória de vida permite ao narrador transformar a seus próprios olhos a narrativa de si próprio em uma “bela história”, uma vida completa, rica de experiências de toda natureza (CANDAUI, 2011).

Le Goff (2003, p. 423) entende que a memória “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. O estudo da memória abarca desde a psicologia até a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia, etc. Nas ciências

humanas e sociais, o estudo da memória caracteriza-se pela sua função social, pelo comportamento narrativo. Le Goff (2003) utiliza as palavras de Henri Atlan para compreender essa aproximação das linguagens com a memória:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória. (ATLAN, 1972, p. 461 *apud* LE GOF, 2003, p. 425)

A essa aproximação das linguagens com a memória, Westphal (2012) vai relacionar o conceito de patrimônio imaterial. Para o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan), o conceito de patrimônio imaterial está atrelado à razão instrumental e técnica, não conhece suficientemente a existência humana e o mundo da vida e das inter-relações. Westphal (2012) constatou que os documentos da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e do Iphan, com base no Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, mencionam memória como imaterialidade de um patrimônio, sem aprofundar o que é imaterialidade, ficando clara, na documentação, a dificuldade também em conceituar os aspectos materiais, tangíveis, para aquilo que se entende por memória em um sentido mais amplo. Westphal (2012) defende que, para o Iphan, memória é o mesmo que proteger a materialidade da memória. Assim, a construção do patrimônio cultural é possível pela linguagem dos sujeitos com a construção da cultura no interior das dinâmicas sociais. A linguagem é a mediação para que um sujeito tenha acesso ao outro e se crie o mundo simbólico que aponta para os significados comuns reconhecidos por uma coletividade. Os documentos oficiais não estão pensando nesse mundo simbólico quando falam da imaterialidade do patrimônio, estão pensando no patrimônio construído.

O imaterial é um conjunto de processos que partem de sistema de pensamentos. Ideias geram novas representações no mundo. A materialidade dos significados é o texto que escrevemos sobre a nossa experiência vivida, pensada, sentida e imaginada. Entretanto, Westphal (2012), a partir dos pensamentos de Clifford Geertz quando manifesta a materialidade textual, aponta que não é a realidade em si, e sim expressa a substância, o pensamento, o conteúdo formado pelas teias de significado. Logo, conclui-se que não há como ter acesso ao patrimônio cultural material sem conhecer as teias metafísicas das construções simbólicas. Assim, as linguagens que expressam os pensamentos metafísicos, sendo essa a espiritualidade da memória e da cultura.

Os ensaios de Mário Andrade a Manuel Bandeira, ao serem organizados em livro em 1958, deixam de ser um simples objeto, pois, como já dito, o livro carrega uma memória, e, ao ser narrada, cria-se uma particularização e conseqüentemente uma identidade. Percebemos também que o livro é uma medição, ou seja, uma linguagem escrita que expressa as memórias, as quais podem sair do limite físico do corpo para estar interpostas nos outros. Essa linguagem escrita materializa o imaterial, constrói o patrimônio cultural. O livro tornou-se, para a sociedade da época, um objeto de memória com uma riquíssima fonte de uma metodologia de registro do patrimônio cultural expreso, tanto em sua forma material como imaterial.

2.4 O LIVRO – UM OLHAR PELO PATRIMÔNIO IMATERIAL – GUARDADO NA GAVETA

Durante o ano de 1967, desenvolveram-se entendimentos entre o IEB e a família de Mário de Andrade, e, segundo Batista e Lima (1998), após o inventário e avaliação (Processo 107/67 da Reitoria da USP), o acervo preservado foi adquirido pela USP por NCr\$511.832,00 (quinhentos e onze mil, oitocentos e trinta e dois cruzeiros novos). Em abril de 1968, estava definitivamente incorporado ao patrimônio do IEB (BATISTA; LIMA, 1998, p. XXI).

Em 10 de outubro de 1982, no jornal *Suplemento Literário* (SP), Maria Zélia Galvão de Almeida escreveu sobre a documentação de grande interesse para a história do Modernismo que está contida na vasta correspondência recebida por Mário de Andrade. Relata que a correspondência passiva do escritor, em seu arquivo no IEB, é constituída, muito possivelmente, de cartas pessoais. Foi lacrada logo após a morte dele, cumprindo disposição testamentária que proibia sua leitura durante cinquenta anos.

Entretanto, um pequeno número de cartas não foi incluído por Andrade nas pastas em que organizou os documentos, fechados até 1995. Conforme descreve Almeida (1982), essas cartas avulsas, originalmente guardadas, algumas em caixa sem especificação e outras encontradas dentro de livros da biblioteca de Andrade, formam, ao lado de outras mensagens de ordem particular (cartões-postais e telegramas) e de correspondência burocrática (cartas e mensagens oficiais), a correspondência passiva não lacrada do autor de *Macunaima*. Sua organização para consulta no IEB recebeu a anuência da família de Mário de Andrade em 1968, pois as cartas encontradas não ameaçam a reputação de pessoas vivas, não veiculando comentários ou informações desairosas, indiscrições que o destinatário quis evitar (ALMEIDA, 1982).

A série de correspondências passivas não lacradas é de capital importância, uma vez que oferece dados esclarecedores para a história do Modernismo, para o estudo da vida literária e cultural durante quase trinta anos e para a biografia de Mário de Andrade.

Em 1995, o acervo (biblioteca, arquivo e coleções de artes visuais) foi tombado pelo Iphan. No arquivo, narra Moraes (2000), está incluída a correspondência lacrada, cartas fora do lacre e cartões-postais. A correspondência lacrada reúne cartas passivas do escritor; os documentos fora do lacre incluem correspondências ativa, passiva e de terceiros.

O IEB, através de projetos de pesquisa, realizou o trabalho de organizar o arquivo de Mário de Andrade e preparar as várias séries para consulta. Entre as séries, é possível ter acesso à correspondência não lacrada, que aos poucos cresceu com a doação, por parte de correspondentes de Andrade, de originais ou de fotocópias de cartas recebidas, constituindo, assim, uma parcela de correspondência resgatada.

A correspondência lacrada permaneceu intocada no IEB até a data estabelecida pelo escritor. Após a data estipulada, o Instituto compôs uma comissão curadora para deliberar sobre o uso e destino dela. Em julho de 1997, ficou pronto o catálogo, organizado pela Equipe Mário de Andrade, sob a coordenação da professora Telê Ancona Lopez, e a série foi aberta à consulta, obedecendo a legislação brasileira dos direitos autorais.

Segundo Moraes (2000), a correspondência passiva recolhe diálogos de grande fôlego, como os que se ligam a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade ou Sergio Milliet, espelha a recepção das ideias e a análise voltada para os jovens escritores, para os artistas plásticos e os músicos. Na correspondência ativa, composta em sua maioria de cópias de cartas, nota-se o desejo de Mário em documentar determinadas situações de “fazer a história”.

As cartas de Manuel Bandeira a Mário de Andrade foram conservadas em conjunto. Verificou-se que Bandeira representa o maior volume de documentos da subsérie “Correspondência passiva lacrada”, perfazendo o total de 281 documentos que cobrem o período que vai de 22 de maio de 1922 a 30 de outubro de 1944 (MORAES, 2000).

Assim, entende-se a significação, para a construção do Patrimônio Cultural Brasileiro, da abertura do arquivo de Mário de Andrade logo após a sua morte, pois hoje se sabe que a documentação salvaguardada no arquivo traz para o Brasil o entendimento do patrimônio cultural que Mário de Andrade se esforçou em buscar e registrar. O livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) ganha, então, mais esse valor. Ele é fonte de diálogos e registros patrimoniais, e Bandeira o publica em um período em que as discussões sobre o patrimônio imaterial estavam apenas começando. Observando a trajetória dos marcos legais do patrimônio imaterial, o olhar por esse patrimônio iniciou de fato em 1972, e sua

salvaguarda em 2000. Antes desse período, em 1937 ocorre a Criação do Sphan, no Decreto-Lei n. 27, em que Mário de Andrade faz parte da criação e realiza o anteprojeto buscando documentar o patrimônio material e imaterial. Porém, o Sphan é marcado, nessa época, por ser uma gestão de tombamento, “pedra e cal”.

Em 1945 (morte do poeta Mário de Andrade) e 1946, o Brasil tinha uma comissão Nacional do Folclore; e em 1958, data da publicação do livro organizado por Manuel Bandeira, foi publicado o Decreto-Lei n. 43.178 em defesa do folclore brasileiro. Contudo, foi na Convenção de Estocolmo (1972 e 1973) que ocorreu o interesse da Unesco pelo patrimônio imaterial; e somente em 1988, com a promulgação da Constituição Federal Brasileira, nos seus artigos 215 e 216, a proteção do Estado para o patrimônio imaterial.

Em 1991, ocorre a instituição do Programa Nacional de Cultura (Pronac), pela Lei n. 8.313; e seis anos depois, a realização do Seminário Internacional do Patrimônio Imaterial, quando foram discutidas estratégias e formas de proteção, que resultaram na Carta de Fortaleza. No ano 2000, o Decreto-Lei n. 3.551 cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Em 2003, a aprovação, na Unesco, da Convenção de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; e em 2004, a criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) no Iphan, pelo Decreto n. 5.040 (CASTRO, 2008).

Bandeira, tendo conhecimento dos acontecimentos da nação e do mundo, afirmou em prólogo: “Porque a sua obra é imperecível, e por dois motivos: pelo seu valor intrínseco e pelo que há nela de interesse social. Mário foi o brasileiro que mais se esforçou na tarefa de ‘patriarizar’ a nossa terra. Tal esforço está sempre presente nas cartas que dele recebi.” (BANDEIRA, 1958, p. 7). Saberíamos, o poeta Bandeira, da importância delas para a construção do Patrimônio Cultural Imaterial? Ao analisar os jornais da década de 1950, havia um interesse social e um reconhecimento do valor das cartas, mas por qual motivo, após sua publicação, os estudos dos manuscritos foram esquecidos? Apresento uma suposição partindo dos estudos do professor doutor Gilmar Rocha (2009).

Segundo Rocha (2009), desde fins do século XIX, Sílvio Romero e Couto de Magalhães iniciam os estudos folclóricos no Brasil. A partir dos anos 1920, momento em que o folclore se torna “objeto” de interesse dos intelectuais brasileiros, Mário de Andrade aparece como principal nome de pesquisador nos estudos folclóricos. O escritor, à frente da Secretaria da Cultura de São Paulo, concebe dois grandes projetos de relevância sociológica: A Sociedade de Etnografia e Folclore, que funcionou entre os anos 1936-1939, e a elaboração do anteprojeto que deu origem ao Iphan. A esses projetos, somam-se incontáveis estudos

folclóricos do escritor no campo das artes visuais, música e danças dramáticas do Brasil (ROCHA, 2009).

Durante os anos 1940 e 1950, o tema folclore era muito considerado, tanto que se tornou movimento organizado, produtivo e influente no cenário cultural brasileiro. Entre os anos 1947 e 1964, a atuação da Comissão Nacional de Folclore (CNFL) e a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro não deixam dúvida quanto à importância política desse tema no cenário nacional e na produção cultural brasileira.

No entanto, afirma Rocha (2009), não demorou muito para os folcloristas receberem inúmeras e severas críticas. O quadro que se instala no Brasil é um confronto entre a Escola Paulista de Sociologia e os folcloristas da CNFL, revelando um debate entre dois modelos distintos da ciência. Passamos a compreender melhor esse confronto a partir do governo de Juscelino Kubitschek. O papel da sociologia no processo de construção da moderna sociedade brasileira nos anos 1940 e 1950 estava marcado pela ideologia do desenvolvimentismo do então governo. Nesse contexto, a associação do folclore à tradição transformou-o no porta-voz de um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção da nação moderna, de progresso (ROCHA, 2009).

Inicia-se uma distinção, nos anos 1950, entre folclore e cultura popular. Folclore passa a ser tradição; e a cultura popular, transformação. Antes, o folclore era visto como um processo de construção da nação; a partir desse governo, adquire um sentido negativo, passa a ser visto como uma expressão de atraso cultural. Nos anos 1960, o conceito de cultura popular torna-se autônomo em relação ao folclore, cultura popular passa a ser um discurso ideológico/político.

Somente na década de 1970, há uma ressignificação do conceito de cultura popular. A criação dos programas de pós-graduação *stricto sensu* em Antropologia coincide com esse processo de ressignificação, os antropólogos retomam a proposta “malinowskiana” de se aprender o “ponto de vista nativo”, procura-se então resgatar, do ponto de vista fenomenológico, o significado da cultura inscrito no fluxo do discurso social nativo (ROCHA, 2009).

Nessa mesma década, as discussões acerca do patrimônio imaterial coincidem com as discussões do significado antropológico de cultura no mundo contemporâneo, observável no interesse da Unesco pelo patrimônio imaterial e em 1968, momento em que o arquivo Mário de Andrade começa a ser explorado.

A partir de 1988, com a Constituição Federal e seus artigos 215 e 216, e em 2000, com o Decreto-Lei n. 3.551, ocorrem os movimentos e processos de construção de identidades e a

revitalização de expressões culturais, ou seja, ações que apontam para um conjunto de representações que caracterizam um momento de resgate das tradições culturais.

Por esse motivo, pode-se dizer que as cartas de Mário de Andrade publicadas pelo seu amigo Bandeira, na década de 1950, deixam de ter sentido para aquele contexto social que buscava o progresso, passam a ser consideradas talvez um atraso para a modernidade. O folclore vem a ser compreendido como cultura popular e um patrimônio imaterial a partir da década de 1970/1980, com a educação patrimonial, novos programas de pós-graduação *stricto sensu*, as fontes metodológicas, como o arquivo Mário de Andrade, e o novo panorama social/político.

3 AS VIAGENS – EM BUSCA DO PATRIMÔNIO

A “Viagem da descoberta do Brasil”, em 1924, percorre o interior mineiro, com a caravana paulista composta por Blaise Cendrars (poeta francês), Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, por Dona Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, René Thiollier e Godofredo da Silva. A viagem proporcionou aos modernistas um contato direto com a cultura brasileira, pois naquele ano os modernistas estavam filtrando dialeticamente as vanguardas europeias, explorando o primitivismo a partir das descobertas vividas no Brasil. Mário de Andrade já esboçava a cultura brasileira em *Paulicéia desvairada* (1922), recolhendo por volta de 1921 documentos populares, como parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda, criando sua poesia com a presença de elementos populares.

Em 1927, o poeta modernista resolve partir novamente, desta vez rumo à Amazônia. Em viagem, Mário de Andrade entenderá o espaço como ricos repositores de tradição e cultura popular, realizando assim seu “trabalho etnográfico”, ou seja, coleta de documentação. A viagem à Amazônia, nessa época, tem em fase de criação, pelo poeta, o livro *Macunaíma*.

Andrade fala sobre a viagem para o amigo Manuel Bandeira:

Estava planejando dar um pulo até Pouso Alegre ver você, porém de sopetão de domingo para cá minha vida deu um salto-mortal danado. Creio que vou embora pro norte mês que vem, numa bonitíssima duma viagem. Dona Olívia faz tempo que vinha planejando uma viagem pelo Amazonas a dentro. E insistia sempre comigo para que fosse no grupo. Eu ia resistindo, resistindo e amolecendo também. Afinal, quando tudo quase pronto, resolvi ceder mandando á merda esta vida de merda. Vou também. Isto é, inda não sei bem se vou, só falta saber o preço da viagem. Si ficar aí por uns quatro contos, vou, se ficar pra cima de cinco não vou. Tenho que emprestar dinheiro pra ir e isso vai me deixar a vida bem difícil depois e os projetos no tinteiro. (BANDEIRA, 1958, p. 161).

A viagem acontece conforme Mário de Andrade planeja, porém com algumas modificações. A “comitiva” se reduziu a Dona Olívia Penteado e suas duas sobrinhas, Andrade passa então a ser o cavalheiro único. A época escolhida para a viagem é importante para o poeta, pois as danças dramáticas do Norte realizam-se na metade do ano, na ocasião das chuvas – Andrade poderia, assim, assistir aos ensaios e às apresentações. Ao longo da viagem, que durou três meses exatos, Mário de Andrade registrará suas impressões em um diário com a intenção de transformá-lo num futuro “livro de viagem”, o qual chamará de *O turista aprendiz* (1976).

O poeta procurou entender uma particularidade do Brasil através das observações da vida do povo. Quando volta de viagem, em São Paulo, começa a trabalhar como crítico no

Diário Nacional, órgão do Partido Democrata, e é ali que explora em primeiro lugar o material resultante da viagem ao Norte.

Entre 1928 e 1929, Andrade, desta vez sozinho, livre de protocolos e dono de seu tempo, visitará Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. Trabalhará arduamente recolhendo documentos musicais de intérpretes, assistindo a ensaios e representações de danças dramáticas. Estudará a religiosidade popular, o catimbó, a música de feitiçaria e passará o carnaval no Recife. Na Paraíba, encontra o cantador Chico Antônio, acompanhado de seus instrumentos, o ganzá, ficando impressionado com sua capacidade criadora de intérprete. O poeta também escreve em seu diário, além da pesquisa musical, sobre a arquitetura e sua preocupação com as condições de vida e de trabalho do povo (ANDRADE, 1976).

Na viagem ao Nordeste, Mário coletou variado material de pesquisa sobre danças dramáticas, sobre melodias do boi, músicas de feitiçaria, religiosidade popular, crenças, superstições e poesia popular. O poeta aproveitará muitos elementos dessas pesquisas em artigos, ensaios e conferências. Grande parte dessa documentação permanecerá inédita durante muito tempo, pois o escritor pretendia divulgá-la em uma única obra que receberia o nome *Na pancada do ganzá*, porém a vida não lhe permitiu concluir.

As viagens etnográficas também foram registradas por meio da documentação fotográfica. Na viagem de 1927, fotografou e registrou não apenas seu dia a dia junto de seus companheiros, mas procurou fixar aspectos da paisagem, tipo humano, formas de trabalho, meios de transporte, arquitetura. Em cada registro fotográfico, Mário de Andrade fez questão de escrever legendas (ANDRADE, 1976).

Paralelamente a todo esse contexto vivido por Mário de Andrade, os diálogos em manuscritos com seu amigo Manuel Bandeira passaram a ocorrer de forma diária e intensa. Este capítulo abordará o diálogo epistolar entre os poetas, apresentando a visão deles em relação ao Patrimônio Cultural Brasileiro, trazendo, em seguida, uma reflexão sobre o inventário que fizeram desse patrimônio.

3.1 PATRIMÔNIO – NA VISÃO DO POETA MÁRIO DE ANDRADE

Em 1937, houve a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Sphan, trabalho destinado a fazer o tombamento. No ano seguinte, até o mês de dezembro, apesar dos limites ainda pouco claros de sua criação, haviam 215 bens inscritos em livro de

tombamento (RUBINO, 1996). O próprio Sphan definia como Patrimônio Histórico Artístico Nacional, no Decreto-Lei n. 25, artigo 1.º:

O conjunto de bens móveis e imóveis existentes no 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 arquivístico (BRASIL, 1937).

Os fatos memoráveis que há na definição sobre o patrimônio nacional remetem a eventos e personagens ilustres. Em 1938, tombam-se as casas onde nasceram José Bonifácio, Gregório de Matos, etc. Tombam-se as obras dos primeiros artistas, como Aleijadinho e Mestre Valentim. Nos episódios históricos, elegem a Inconfidência Mineira, a ocupações dos jesuítas nas missões gaúchas, etc. (RUBINO, 1996)

Rodrigo de Melo Franco de Andrade, então diretor do Sphan, cargo que exerceu por trinta anos, chegou a manifestar que esses patrimônios eram documentos de identidade e revelavam um país passado, com quatro séculos de história. E desse passado, Rubino (1996) apresenta uma tabela que mostra os tipos de bens tombados de 1938 a 1967, constatando que predominam os imóveis religiosos e os ligados ao Estado, como: casas de câmara e cadeias, palácios de governo, prefeituras, igrejas e conventos. As arquiteturas urbanas ganham ênfase, já o rural e o natural estão mal representados. O Sphan opta pela criação de símbolos nacionais com o propósito de caracterizar a formação da sociedade brasileira.

Esses símbolos estão na Bahia, que foi a primeira capital do Brasil, com tombamentos ligados às construções do estado e às construções religiosas do século XVI em diante; e em São Paulo, onde o Sphan registra as casas de bandeiristas e as capelas jesuítas.

A profundidade histórica pretendida pelo grupo que gerenciava o Sphan da época era do século XVIII para trás (RUBINO, 1996); contudo, em 1936, Rodrigo declarava que o Brasil possuía valores artísticos de grande interesse se não fossem medidos apenas por um modelo clássico, sendo estes o folclore e a arte etnográfica. Um inventário que abrangesse tanto a arte primitiva como a de influência europeia terminaria por romper os limites cronológicos da história de um país novo.

Nossa história se alonga para antes de 1500. Se o Sphan tivesse cumprido essa disposição mais etnográfica, a preservação que marcou a história do barroco no Brasil poderia ter trazido esses itens mais exóticos, e certamente no Amazonas teríamos mais do que o teatro do ciclo da borracha (RUBINO, 1996).

O Patrimônio Etnográfico e Arqueológico estava previsto no Decreto-Lei n. 25 e foi explicitado com exatidão no anteprojeto de Mário de Andrade. Recordando que, em 1936, o recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública, sob o comando de Gustavo Capanema, solicita a Mário de Andrade, por indicação de Carlos Drummond de Andrade, um anteprojeto de lei que propunha a criação do Sphan, com o objetivo de “determinar, organizar, conservar, defender, e propagar o Patrimônio Artístico Nacional” (DULTRA; VIEIRA, 2014).

Mário de Andrade propôs um anteprojeto visionário, bastante extenso, tentando proteger a totalidade dos nossos bens culturais, incluindo hábitos, credences, cantos, lendas e superstições populares. Seu projeto buscava equilíbrio entre o popular e o erudito, além de dar ênfase aos aspectos imateriais da cultura. Pensando no folclore, era defensor de sua proposta, que incluía registros de músicas, usos e costumes, assim como “saber” e o “saber fazer” (DULTRA; VIEIRA, 2014). Mas o anteprojeto sofreu modificações, pois suas ideias democráticas de cultura iam contra o discurso oficial do Estado Novo. O conceito de Cultura Imaterial não foi contemplado, não houve representação de culturas, sendo essas marginalizadas pelo novo projeto nacionalista. O Sphan, então, elegeu uma história vinculada a períodos precisos, lugares e personagens. Nesse processo seletivo, o Sphan “esquece” outros patrimônios. No entanto, com base nas cartas, os poetas abordam todo o Patrimônio Cultural Brasileiro.

[...] Mário,

Mário estou apaixonadíssimo pela Bahia! É uma terra estupenda A CIDADE BRASILEIRA. Centenas, centenas e centenas de baitas sobradões de 04 andares e sotéia. Se eu pudesse levava um pra mim outro pra você. Solares de forte e sóbria linha senhoril com portas de pedra lavrada e brasonadas, batentes de madeira de lei com almofadões – onde moram pretinhas meretrizes e a gente pobre mais pobre deste mundo! Você espia por um óculo de porão onde imagina que só vive rato e vê um oratorozinho com a lamparina de azeite queimado.

O Largo do Pelourinho é a vista urbana que um brasileiro pode mostrar a um francês sem ter nenhuma dor de corno pelas perspectivas dos Campos Elíseos ou da Avenida da Ópera. Quanta casa velha bonita! Estes oitões imensos dos sobrados de duas águas. A gente não se farta de olhar. Há três dias que ando com um rapaz encantador, Godofredo Filho, fazendo a corte a todas as casas velhas da Bahia.

Esse Godofredo tem 23 anos e é um poetão. Hoje vou com ele ver a Sé, a Catedral e os conventos do Carmo e de S. Francisco. Neste último estive de relance – uma maravilha. Ah Mário você não pode demorar mais a sua viagem ao Norte. Você precisa urgentemente ver a Bahia. Como tenho me lembrado de você, se você pudesse estar aqui andando comigo por estes becos vendo estas pedras, estes azulejos, esta casa do Saldanha, fidalgo português que veio do reino pra se casar com uma mulata, filha natural de outro fidalgo, senhor de engenho... Quanta história baiana pra contar! A cadeira que D. João VI fazia transportar todas as tardes ao Carmo e que ele partindo pra Rio deu de presente aos frades pra que em um ano da graça de 1926 Renato Almeida se sentasse e escrevesse uma carta ao Ronald!

Já fiz aqui o meu dever. Parto no dia 10 pra Recife. Um grande abraço feliz Manu (MORAES, 2000, p. 332).

A carta – assinada “Manu”, datada “Baía, 18 janeiro de 1927” – encaminhada a Mário de Andrade nos remete a um passeio por uma cidade símbolo de patrimônio histórico. Manuel Bandeira nos faz sentir a diversidade e a pluralidade de etnias, crenças, manifestações artísticas e culturais do Brasil ao descrever a Bahia. As memórias de Bandeira registradas em carta nos levam até a capital baiana, Salvador, onde há edifícios construídos nos séculos XVIII, XIX e XX e que, segundo o Iphan (2017), concentra mais da metade dos bens tombados individualmente em todo o estado. Para o Iphan (2017), o conjunto urbanístico e arquitetônico contido no centro histórico de Salvador – declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, em 1985 – é um dos mais importantes exemplares do urbanismo ultramarino português. Bandeira narra os ricos conjuntos urbanos, conta de uma maneira bem sutil sobre o desenvolvimento econômico, cultural e político da colônia e a passagem dos africanos e asiáticos.

Em seguida, o poeta modernista continua sua narrativa comparando o Largo do Pelourinho a uma das mais famosas ruas da França, em Paris, a *Avenue des Champs-Élysées*, e à Avenida da Ópera. Segundo o Iphan (2017), o centro histórico da cidade de Salvador apresenta grupos de construções e espaços que permitem a leitura do modelo das cidades fundadas pelos portugueses. Advinda da riqueza gerada pela lavoura açucareira, em meados do século XVII, iniciou-se a chamada fase monumental da arquitetura baiana, apoiada na transição do estilo renascentista para o barroco.

Bandeira traz em sua memória o poeta Godofredo, que, segundo Moraes (2000), foi considerado o introdutor do Modernismo na Bahia, destacando-se em trabalhos como conservador do Patrimônio Histórico Artístico do Ministério da Educação e Cultura (MEC). Na crônica “Bahia”, Manuel Bandeira recorda-se dele:

Foram dias de tocante contemplação esses em que andei pela praça, ruas e becos da Bahia na companhia do guia mais inteligente e mais solícito que se me podia deparar: Godofredo Filho. Foi graças a Godofredo Filho que pude conhecer muita curiosidade escondida da boa terra. [...] Levou-me com mistério à cozinha modesta onde a gorda preparava, com a simplicidade do trivial mais fácil, as mais estupendas misturas de dendês e pimentas queimadas que já provei na minha vida. [...] Levou-me a quase todas as velhas igrejas da Bahia, bisbilhotando nas sacristias e desvãos para descobrir peças interessantes [...] (MORAES, 2000, p. 332).

Entre 1938 e 1945, vários monumentos do Centro Histórico de Salvador foram tombados pelo Iphan, para garantir a preservação do Largo do Pelourinho e do seu entorno imediato. Manuel Bandeira, em 1927, já registrava em carta os monumentos que construíam sua visão patrimonial e que mais tarde foram tombados pelo Sphan. O patrimônio edificado

ou monumentos têm a função, segundo Choay (2012), de contar a história de uma colonização e fazer com que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória (CHOAY, 2012).

De acordo com a autora, esse monumento sobre a atuação da memória mobiliza o passado, fazendo-o vibrar como se fosse o presente, mas esse passado é selecionado para fins vitais, contribui para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.

Quando Manuel Bandeira, por meio de seus escritos, rememora “acontecimentos, sacrifícios, ritos e crenças” através das edificações, está também contribuindo para a importância da valorização do patrimônio edificado, dessa história de personagens, lugares e períodos que não podem ser apagados da memória.

Mário de Andrade, em carta datada “São Paulo, 31 de março de 1928”, também narra as edificações dessa história, enfatizando o artista Aleijadinho e o Mestre Valentim:

Manu,
 Andei esperando até agora a carta comprida que você me deve em resposta da minha e contando as coisas de Minas como que viu e sentiu. Como achou o Aleijadinho. Eu por mim tenho cada vez mais admiração por êle. Acho mesmo que é um verdadeiro gênio. Você reflita no tempo nas condições dele e dentro da paisagem mineira, a solução de igreja que Aleijadinho inventou e me diga! É extraordinário. Não sei se você foi até São João del Rei ver o São Francisco que é o melhor como equilíbrio e totalidade exterior, porém mesmo no Ouro Preto com a São Francisco e o Carmo, viu bastante e do bom. Então a fonte da sacristia em São Francisco! Aquilo é mesmo a maior das maravilhas das esculturas brasileira e se fosse na Europa, não vê que o Aleijadinho havia de estar assim sem já um dilúvio de monografias sôbre! Ainda faz pouco comprei um livro sôbre os imaginários portugas até o século XVI. Sem patriotismo: não tem nada de comparável nem com certas figuras dos Passos e Profetas, nem com essa fonte e o portal do Carmo de Ouro Preto. O tal de João de Ruão e o Chanterenne, idos de França, são aquele adocicado songa-monga do homem do Passeio Público, mestre Valentim. Querido mestre Valentim! Às vezes não gosto dessa minha expressão no Carnaval, só porque me parece sentimentalismo patriótico. É verdade que o portal do Passeio Público apesar de manguari o que o enfraquece, é bem bom. Mas as figuras faça-me o favor! (BANDEIRA, 1958, p. 191-192)

A valorização dos patrimônios edificados com estilo barroco, para Andrade, era uma questão mais estética do que conceitual. As obras de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), artista mineiro do período colonial, traz o Modernismo encontrando a “raça brasileira”. Os principais elementos por meio dos quais Mário de Andrade definiu a arte Brasileira foram analisados através da obra do Aleijadinho, elementos como: religiosidade, superstição, realismo exacerbado, fugindo da captação fiel do real e se aproximando da deformação expressionista.

Aleijadinho, por mais que criasse suas obras partindo da imitação do modelo “adulto” da Metrópole, não se impediu de acrescentar na arquitetura algo pessoal, ou melhor dizendo, brasileiro. Essa solução dada por Aleijadinho à criação em cima de um modelo já instalado fez dele, para Andrade, um “gênio”. Segundo Chiarelli (2007), foi nesse sentido que Aleijadinho deu início a uma arte nacional, pois manifestava sua raça na deformação inconsciente dos modelos arquitetônicos portugueses, fazendo emanar a sua psicologia, a do mulato, mestiço e do brasileiro.

Andrade analisa as obras de Aleijadinho, segundo Chiarelli (2007), em duas fases. A primeira é o escultor realista que deforma a realidade, entretanto obedece sempre aos valores plásticos. A segunda é o artista transformando seu realismo “renascente” num realismo de caráter expressionista.

A relação de Mário de Andrade com o expressionismo iniciou desde seu contato com a obra de Anita Mafaloti, em fins de 1917, e de seus estudos da cultura e língua alemã – estudos de história da arte e em particular das artes alemãs, que o habilitaram a compreender em profundidade o sentido do expressionismo. Andrade, segundo Avancini (1998), localizava na prática expressionista as principais características que reputava de primeira importância em seu trabalho de interpretação, as quais foram: a deformação sistemática, o abandono da expressão do objeto em favor da expressão subjetiva, e, conseqüentemente, a criação de uma linguagem pictórica intrinsecamente simbólica.

Em 1934, Mário de Andrade, a pedido do amigo Manuel Bandeira, escreve a seguinte carta:

Manú,

Deus lhe pague muito pelo seu trabalho. Creio que conseguiremos alguma coisa. E si não conseguiremos fica êste prazerzinho de agir com amor sem tempêro e confiança no alheio. Bem. Você me pede coisa impossível, definir tendências de arte “dicionariamente”. Ando matutando e rebuscando, mas sempre dando de encontro num muro intransponível. Se lembre de que tendência de arte, escolas, etc. não são conceitos, são (quando são...) concepções. E como definir dicionariamente uma concepção, impossível, me'irmão. Sabe o que lhe aconselho? Fugir da definição, como os outros têm feito. Pego no Dictionary of Modern Music and Musicians, e encontro o Expressionismo definido justamente por um alemão: “A term given to new form to pictorial or musical art, the chief exponent in painting being Kandinsky, the Munich painter and, in music, Schoenberg, the Viennese composer”. E moita, mas não dá, mandando consultar livros. Não seria esta a melhor solução? Imaginei definir assim: “Tendências artísticas de origem alemã, que submete os dados da realidade e as normas da técnica á visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo”. Isto me saiu depois de bem pensar e corrigir. Sei que esta certo. Mas sei porquê preliminarmente já conheço o expressionismo! Mas o diabo é que os próprios gregos, Fidias, Santa Maria! Estão ai dentro. Que os chins, indianos, góticos estivessem, não fazia muito mal não. Mas si Fidias vier me puxar a perna de noite? E o pior é que os Impressionistas (que jamais não tiveram culpa deste nome “impressionistas” que lhe foi dado), contra os quais o Expressionismo reagiu,

também se podem gabar da minha definição. Pelo menos Renoir que é justamente o maior. Definição é o diabo! Quem sabe se mais energicamente se poderia dizer: “Tendência artística moderna que tudo submete a expressão”? Mas não é bem a expressão que o expressionismo submete tudo. Agora creio que sai melhor: “Tendência artística moderna (de origem alemã), que procura submeter á visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo outros quaisquer elemento da arte” (BANDEIRA, 1958, p. 339-340).

Andrade conceitua a tendência artística como a “arte que submete aos dados da realidade e as normas da técnica á uma visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo”, e em seguida exclama: “Sei que está certo. Mas sei por que preliminarmente já conheço o expressionismo!”. Ele estabelece o expressionismo como uma primeira etapa da arte contemporânea dialogando com a identidade nacional. O poeta salienta o estranho absurdo das artes, que, recheadas de tese e intelectualismo, se tornaram mais propriamente fatos de inteligência que fenômenos sensoriais. Defende, assim, as pinturas e esculturas expressionistas que incorporam os elementos sociais da humanidade sem critérios de exclusão na arte.

Para Chiarelli (2007), Mário de Andrade buscava uma raiz nacional para a arte moderna no país, discursava a necessidade de o artista manter um vínculo com o real, questionava, por exemplo, as tendências vindas da Europa como o cubismo, ensinamentos de equilíbrio, construção e sobriedade, mas criando temas e assuntos nas obras, assim foi com o Barroco. A arte, para Andrade, não deveria servir apenas à busca de suas especificidades, ela possuía uma missão maior, de unir os homens através da fixação do nacional. Portanto, para o poeta, as obras de artes brasileiras não deveriam romper com a tradição clássica e ao mesmo tempo manter os índices de brasilidade. Há uma preferência por uma arte pautada no real, mas com um grau de abstração que rompe com a mimese, alcançando uma proximidade com a arte clássica.

Mário de Andrade demonstrou uma maior predileção por um realismo distanciado da imitação, porém não questionava os artistas realistas impregnados de uma aderência maior à realidade do entorno, desde que respeitassem a supremacia dos valores plásticos.

O poeta, então, buscou no Brasil essa definição de modernismo que adotava a representação do real com técnica e essência brasileira. A cultura alemã mostrou ao nosso poeta sua profunda ligação com o ambiente nacional, o expressionismo serviu de modelo e fonte de inspiração, bem como recursos técnicos e temáticos. O casamento entre o nacionalismo e o expressionismo favoreceu o surgimento de uma modalidade de sentimento de brasilidade.

Mário de Andrade atenta para uma saída para a arte brasileira: não se limitar a um “fazer artístico”. O artista tem a função de encontrar o problema e trabalhar nele, isso gera o modernismo.

Porém repare numa coisa: as músicas francesas, italianas, e alemã não têm nenhuma rítmica particular, nem harmonização nem orquestração, nem nada. No entanto se distinguem. Por onde? Primeiro pelo caráter psicológico, que é a coisa mais importante e é justamente o ponto por onde se discute a brasilidade de muita coisa que a gente exclui levemente do patrimônio nacional (BANDEIRA, 1958, p. 143).

Nas cartas de 1926, Mário de Andrade ressalta que o problema estava em “abrasileirar” o Brasil e ter a arte como uma função no universo. Sua preocupação com o nacionalismo, segundo Chiarelli (2007), estava atrelada à consciência do potencial do Brasil como nação capaz de contribuir com a originalidade para o conjunto da cultura universal e à certeza de que o país só poderia ser capaz de dar conta desse propósito caso se voltasse para si mesmo à procura de seus valores. A busca desses valores começava por não negar o regionalismo e os aspectos relativos à vida, ao homem, à terra. Negar o regionalismo era negar todas as tentativas de “abrasileirar o Brasil” (CHIARELLI, 2007).

Assim, compreendemos seu empenho na valorização da arte barroca, ao ressaltar as especificidades da produção do Aleijadinho e determinados patrimônios edificados e artísticos.

Além dos edifícios, monumentos e esculturas, percebe-se na leitura das correspondências o registro do patrimônio imaterial.

Bandeira narra, em sua crônica “Bahia”⁸, sobre a cozinha modesta da preta Eva e das misturas de dendês e pimentas queimadas. Na carta de 31 de março de 1928, Mário de Andrade continua seu diálogo narrando:

[...] tenho trabalhado em folclore musical que você não imagina... Peguei no trabalho, em toda a coleção de cantos que eu tinha juntado, e fiz uma exposição de “Elementos Melódicos Brasileiros”. Uns oitenta e tantos documentos [...], pensei também num livrinho, opúsculo de há muito maquinado. “As melodias do Boi”. Possuo um número regular de melodias do Boi, mas sempre continuava o caráter de exposição de documentos e isso ficará perdido lá nas bibliotecas (BANDEIRA, 1958, p. 191-193).

⁸Conforme citado à página 46 da referida pesquisa.

Retomamos Delphim (2009), ao afirmar que o Patrimônio Cultural está em duas dimensões, a material e a imaterial, sendo que a dimensão imaterial trabalha as formas de utilização de recursos, formas de expressão, modos de criar, fazer e viver que diferem cada grupo social e que também constituem a singularidade da paisagem cultural. Questões humanas peculiares determinam ou condicionam a paisagem, gerando uma unidade singular e infinitamente mais rica, sendo tão digna de registro e proteção quanto a flora, a fauna ou o patrimônio edificado.

Segundo Delphim (2009), o conceito de paisagem é um conceito sintético, resulta de uma somatória de diferentes elementos, das formas como se inter-relacionam, de informações complexas, de inúmeras formas de percepção isoladas, de visões analíticas que resultam em uma configuração maior, a paisagem. Na paisagem cultural, o constante processo de envolvimento do meio físico e biológico com o homem torna o conceito ainda mais complexo do que em uma paisagem em estágio primitivo. Bandeira, ao escrever a carta de 18 de janeiro de 1927, mostra um exemplo de paisagem cultural, assim como Andrade ao iniciar seus estudos do folclore na década de 1920.

A noção de paisagem no Ocidente surgiu associada ao desenvolvimento da arte e da pintura. Segundo Alves (2001), a origem da palavra “paisagem” é atribuída ao poeta Jean Molinet, que, em 1493 a utilizou com o sentido de quadro representando uma região. Em 1549, o termo “paisagem” designava uma pintura sobre tela. Em 1552, passou a significar a representação pictórica de uma vista, e somente em 1690, conta Alves (2001), o dicionário de *Furetière* descreveu a paisagem como aspecto de uma região, o território que se estende até onde a vista pode alcançar – definição muito próxima da utilizada hoje no *Petit Larousse* (1994).

A autora relata que os pintores italianos desenvolveram, no século XIII, uma corrente de pintura em que estava implícita a utilização de elementos do naturalismo, porém as mudanças na percepção e representação da paisagem ocorreram nos quadros impressionistas, como os Claude Monet, representações abstratas e coloridas, de InnerWords, dos surrealistas, assim como Magritte, Dalí ou Miró. A paisagem evoluiu da representação de um espaço geográfico, primeiramente naturalista e depois abstrata, para a metáfora da representação dos mundos da mente, da imaginação, dos ideais.

O termo “paisagem”, durante quase dois séculos, não foi utilizado para designar um fato geográfico, mas o produto da arte de representar numa tela um dado acontecimento enquadrado por uma determinada realidade geográfica (ALVES, 2001), mas, para Alves (2001), as paisagens são criadas pelas pessoas a partir da sua experiência e envolvimento com

o mundo que as rodeia. Um exemplo disso é a carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira em junho de 1927:

[...] Amanhã se chega em Manaus e não sei que mais coisas bonitas enxergarei por este mundo de águas. Porém me conquistar mesmo a ponto de ficar doendo no desejo, só Belém me conquistou assim. Meu único ideal de agora em diante é passar uns meses morando no Grande Hotel de Belém. O direito de sentar naquela terrasse em frente das mangueiras tapando o Teatro da Paz, sentar sem mais nada, chupitando um sorvete de cupuassú, de assaí, você que conhece mundo, conhece coisa melhor do que isso, Manu? Me parece impossível. Olha que tenho visto bem coisas estupendas. Vi o Rio em todas as horas e lugares, vi a Tijuca e a Sta. Teresa de você, vi a queda da Serra pra Santos, vi a tarde de sinos em Ouro Preto e vejo agorinha mesmo a manhã mais linda do Amazonas. Nada disso que lembro com saudades e que me extasia sempre ver, nada desejo rever com uma precisão absoluta fatalizada do meu organismo inteirinho. Porém Belém eu desejo com dor, desejo como se deseja sexualmente, palavra. Não tenho medo de parecer anormal para você, por isso que conto esta confissão esquisita, mas verdadeira que faço de vida sexual e vida em Belém. Quero Belém como se quer um amor. É inconcebível o amor que Belém despertou em mim. [...] Quanto a este mundo de águas é o que não se imagina. A gente pode ler toda a literatura provocada por ele e ver todas as fotografias que ele revelou, se não viu, não pode perceber o que é. [...] Assim esta do Amazonas. Tem uma variedade prodigiosa si a gente põe reparo nela. E si não põe e se deixa prender por ela então é uma gostosura nilisante como não se pode imaginar outra, é sublime (BANDEIRA, 1958, p. 164-166).

Esse momento narrado por Andrade nos faz recordar Besse (2013), quando aborda a interação do homem com o patrimônio. Afirma que o corpo ocupa um lugar central nos ambientes e nas experiências paisagísticas. O corpo sensível como o centro e a condição de possibilidade das experiências da paisagem, e não o corpo das ciências físicas, o corpo considerado como um objeto físico neutro e exterior, mas o corpo vivo, sentido, vivido, experiente de interior. É este corpo sensível que deve viver a experiência do caminhar no espaço (BESSE, 2013).

Para a autor, o caminhar é uma maneira de habitar o mundo, de fazer paisagem, de se juntar à paisagem, o caminhar como certo modo de estar no espaço. Nesse sentido, Besse (2013) propõe duas formas de caminhar: a viagem e o transporte. Existem duas maneiras de estar no espaço: a linha que parte em passeio/viagem e a linha que se desloca para negócios/transporte. O que caracteriza a linha que se desloca em negócio é que suas passagens são sucessivas e programadas entre um ponto e outro, o destino está fixado à partida. Já a linha que se passeia ou parte em viagem é um movimento sem começo nem fim. Quando se viaja, o caminhar é um processo de formação, um crescimento de qualquer coisa, uma história que se desenrola.

Assim, compreendemos quando Mário de Andrade relata em carta o “amor que Belém despertou”. Esse caminhar em viagem com o “corpo sensível” é o que gera a interação com a

paisagem, o espaço ganha um sentido e significado, fazendo com que o sujeito se identifique com o Patrimônio.

Em seguida, Mário de Andrade escreve sobre a paisagem sublime que é a Amazônia: “A gente pode ler toda a literatura provocada por êle e ver todas as fotografias que ele revelou, se não viu, não pode perceber o que é.” Novamente a importância de estar presente no espaço com esse corpo sensível.

Percebe-se, nas palavras de Andrade, que a identificação com o patrimônio ocorre quando corpo e alma estão presentes nesse espaço. Há uma espécie de memória interna que se reatualiza no caminhar com o corpo sensível e que vem re-efetuar o espaço. O mapa desse espaço não é uma imagem posta perante os olhos, mas um ritmo dentro da memória e do ouvido, ou seja, habitar é ao mesmo tempo desenvolver uma descrição e reanimar o espaço (BESSE, 2013).

Mário de Andrade pensava o patrimônio colhendo impressões, possibilitando novas leituras, sendo um observador sempre atento; por meio de comparações sintéticas, breves, mas nunca descompromissadas, tentava ler a “essência” do espaço. O poeta também nos mostra que a identificação com o patrimônio está na percepção e no caminhar com a mente e o corpo consciente e sensível. O espaço ganha um significado quando o sujeito o habita de maneira subjetiva.

Mário de Andrade foi um intelectual modernista ligado à cultura popular, ao folclore e às manifestações indígenas, mas, em diálogo com Manuel Bandeira, ressalta que amava também algumas casas de fazenda e antigas capelas dos colonizadores. A ideia de uma cultura brasileira era assunto de debate, e os poetas intelectuais da época não estavam alheios.

Na década de 1920, como se percebe por meio das cartas publicadas em 1958, havia um olhar para toda a cultura popular. Andrade realizou uma pesquisa intensa em relação ao Patrimônio Cultural Brasileiro. Na década de 1930, devido às mudanças políticas e sociais, pode-se até dizer, devido à “era Vargas” e depois ao Estado Novo, muito do que os poetas estudaram, escreveram e investigaram sobre patrimônio foi “esquecido”. Mário de Andrade nos mostra uma relação com o Patrimônio Cultural mais sensível e humana. Outra questão, os poetas nos deixam de legado o inventário antropológico em suas obras literárias.

3.2 O LIVRO COMO FONTE DE REGISTROS PATRIMONIAIS

Velas encarnadas de pescadores
 velas coloridas de tôdas as côres
 Água barrosas de rios mares
 Mangueiras mangueiras palmares palmares
 E a barbadianinha que ficou por lá
 Ôh alegre porto
 Belem do Pará!

Ôh alegre porto, Belem do Pará
 Vamos no mercado, tem mungunzá
 Vamos na baía, tem barco veleiro
 Vamos nas estradas que tem mangueiras
 Vamos no terraço beber guaraná.

Que alegre porto
 Belem do Pará!

O Sol molengo do pouso ameno
 Calorão batendo que nem um remo
 Que gostosura de dormir de dia
 Que luz que alegria que monotonia
 É a barbadianinha que ficou por lá

Ôh alegre porto
 Belem do Pará!

A barbadianinha que ficou por lá
 Relando no branco dos moços de linho
 Passeando no Sousa, que lindo caminho
 Na sombra de enorme e frondosa mangueira
 Depois que choveu a chuva para-já.

Ôh barbadianinha
 Belem do Pará!

Lá se gosa mais que New York ou Viena
 Só cada gelada de cada pequena
 De tipo mexido ianque-brasileiro
 Alimenta mais que assaizeiro
 Nosso gosto doce de homem com mulher
 No Pará se para, nada mais se quer
 Prova tucupi, prova tacacá

Ôh alegre porto
 Belem do Pará!

(BANDEIRA, 1958, p. 182)

Para materializar as sensações, experiências e registros, os poetas criavam suas obras, ou seja, essa materialização do conceito de patrimônio era vista em forma de registro escrito, como, por exemplo, o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958), os livros de poemas por Bandeira e Andrade, *Macunaíma* e o diário *O turista aprendiz*, estes dois de

autoria de Andrade. Nessas obras, muito comentadas em cartas, podemos encontrar o inventário que os poetas fizeram do Patrimônio Cultural Brasileiro.

Segundo Pontiero (1989), em artigo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, no caderno Cultura, Bandeira, por exemplo, usava seus poemas a fim de enfatizar a importância de pontos históricos como Ouro Preto, com o intuito de proteger costumes regionais e tradições, enaltecendo o padrão único brasileiro no sentido da cor, do credo, da raça.

A produção poética de Bandeira foi constante nos anos 1930 e 1940, momento em que sua poética se caracterizou como modernista. O poeta procurou retratar as autênticas tradições e o folclore brasileiro, a complexidade racial e os ásperos contrastes sociais de uma região para outra. Em versos escritos por Bandeira, são nítidos a cor e o contraste da cena brasileira, temas nacionais oferecem exuberância tropical e a vitalidade sensual própria da raça negra.

Assim como Bandeira, Mário de Andrade preocupou-se em inventariar o patrimônio tanto na forma material quanto na imaterial. Esse era o projeto para o Patrimônio Nacional, um projeto de catalogar todas as manifestações do povo brasileiro. Para Nogueira (2008), Andrade faz um “Inventário dos Sentidos”, registra o Brasil fisicamente, que simbolicamente é estar lá, ver, sentir, cheirar, ouvir, degustar, registrar, catalogar e expor.

Ciente da importância do Barroco, por exemplo, o poeta vai ao encontro do passado arquitetônico colonial e escreve “Arte religiosa do Brasil”, série de crônicas publicadas na *Revista do Brasil* em 1920. Depois, com a caravana de 1924, o passado histórico e estético, edificado pela genialidade de um Aleijadinho ou pelo Mestre Athayde, foi registrado em crônicas e poesias. Nos anos de 1927 a 1929, das viagens ao Norte e Nordeste, nota-se em cartas a Manuel Bandeira o registro de forma sensorial, o corpo como passagem, que autoriza o poeta a significar a nação na experiência estética do mundo viajado.

Em 7 de junho de 1927, Andrade escreve em *O turista aprendiz*:

[...] As vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias régias vivem, calmas, tão calma, cumprindo o seu destino de flor... (ANDRADE, 1976, p. 86)

Em 30 de agosto de 1927, Mário de Andrade encaminhou uma carta ao seu amigo Manuel Bandeira com as seguintes palavras: “Índa agora na viagem, tentando pelo caso maravilhosamente misterioso da vitória-régia quis fazer uma poesia” (BANDEIRA, 1958, p. 167). Diz que levou dois meses para criar a poesia e a encaminha para Bandeira falar sobre.

Após as considerações de Bandeira, Andrade, na carta seguinte (4 de outubro de 1927), aceitou os conselhos do amigo manifestando que transformará o poema em prosa. E diz:

Diante dum tema tão formidavelmente poético pelos simbolos vagos que comporta na sua contradição de coisas sublimes e porcas, diante de tanta coisa lirica em si, só contando mesmo só o que a gente viu, dizer e nada mais. O leitor que leia e tire de si o que tem de misterio profundo, de milagre incompreensível na Vitoria Regia (BANDEIRA, 1958, p. 173).

Em 7 de janeiro de 1930, Mário publica no *Diário Nacional*, o texto “Flor nacional”, que finaliza com as seguintes palavras:

[...] Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo... é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor... (ANDRADE, 1930)

O turista aprendiz, de caráter híbrido (literatura e documento histórico), assim como o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, 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.

As obras são fontes de uma metodologia de registro do Patrimônio Cultural, expresso tanto em sua forma material quanto imaterial (NOGUEIRA, 2008). Muito do que se convencionou, hoje, chamar de patrimônio imaterial encontra-se no repertório por Mário de Andrade, como menciona Nogueira (2008, p. 129):

[...] sorvetes coloridos de Belém, sucos, culinária, tipos brasileiros (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, de morar, de festejar, registra-se, ainda, a exuberância da natureza e dos rios, ao lado de pontes e chafarizes, não esquecendo o casario, as praças e as feiras.

Em janeiro de 1929, Mário de Andrade escreve:

Manú,
Bom dia e boas festas. Ando catimbosando, ouvindo côco, vendo “baiano”, Boi, colhendo Congo, talvez amanhã colherei Fandango também inteirinho apesar das dificuldades já colhi umas 150 melodias. Estou fazendo aliás observações bem interessantes sobre a maneira de cantar da gente de cá. Antonio Bento vai sendo pra mim um companheiro inestimável, se não fôsse ele eu não trabalharia quasi nada, tudo aqui se dispersa em conversa, não se para num assunto 3 minutos. Tou sarapantado com a luminosidade da inteligência nordestina... (BANDEIRA, 1958, p. 213-214)

A segunda viagem de Mário de Andrade com destino a Pernambuco, Alagoas, João Pessoa e Rio Grande do Norte tem caráter “etnográfico”. Logo o escritor dispõe livremente de seu tempo para presenciar as representações folclóricas, as danças dramáticas, as músicas de feitiçaria e usufruir do convívio de cantadores como Chico Antônio e Adilão do Jacaré – até fevereiro de 1929, período de experiência riquíssima e trabalho intenso com apoio dos amigos. Suas observações, sensações e análises encontram-se nas cartas que encaminhava a Bandeira, nas crônicas que remetia aos leitores do *Diário Nacional*, mas ainda na imensa quantidade de documentos musicais que trouxe a São Paulo. Pretendia, ele, redigir o seu livro sobre cultura popular e folclore (MORAES, 2000).

As cartas nos levam a compreender que o inventário estava presente também na obra *Macunaíma*:

Mário

Macunaíma chegou e eu gostei dele. Eu estava de pé atrás com o herói. Você deve ter notado que quando você me falava nele eu não o mostrava lá muito entusiasmo... Me explico: você me dizia que era uma história escrita sobre lendas do Amazonas. Ora quase todas essas lendas me aporrinham, é um defeito meu, eu luto pra me emendar mas qual. Bem entendido não são todas que me aporrinham: são principalmente as que explicam a origem das coisas... Em conjunto achei a história muito gostosa. Como unificação artística do fundo popular brasileiro está estupendo (MORAES, 2000, p. 358).

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, obra central do escritor Mário de Andrade publicada em 1928, trata-se de uma prosa mais bem-acabada da literatura brasileira. Vários aspectos da obra foram construídos a partir das viagens do poeta pelo Norte do país, em suas coletas de lendas e mitos da “mentalidade primitiva”, na tentativa de simbolização da identidade nacional. Bandeira conclui suas observações na carta datada de 31 de outubro de 1927, dizendo que as lendas explicam a origem das coisas, ou seja, nelas encontramos a concepção da cultura nacional, e continua dizendo que há na obra *Macunaíma* uma “unificação artística do fundo popular brasileiro”. Logo, conclui-se que Mário de Andrade percebia a cultura popular como um elemento nacional autêntico, e, partindo do conhecimento dessa concepção de cultura, conduziu sua produção literária com o aproveitamento das fontes populares.

Para Faria (2006), nos prefácios a *Macunaíma* não publicados na primeira edição da obra, Mário de Andrade indicou o sentido que a rapsódia teria para ele. O autor procurava ressaltar o caráter literário de seu livro; *Macunaíma* não deveria ser lido como um tratado sociológico, mas como uma invenção livre de um enredo narrativo, ressaltando que o livro

seria um índice da “entidade nacional dos brasileiros”, uma sùmula, como menciona Faria (2006), de seu caráter psicológico. O poeta adverte, em carta a Bandeira em 7 de novembro de 1927, que a obra não era um símbolo da psique brasileira, e sim um “sintoma” da brasilidade.

Agora voltemos pro simbolo. O simbolo em arte não é Simbolismo não. O simbolo de Maeterlinck carece não confundir com o simbolo que é sintese duma coisa, que nem Dom Quixote, Ulisses, Dom João e Shylock. Não falei que meu Macunaíma é um simbolo de que carece não confundir com simbolo que nem Mallarmé ou Maeterlinck. Isso não é simbolo, é simbolismo. A importância está na coisa em si, ou por outra, a coisa pode viver por si. Porém a quem lê o Quixote e percebe além da coisa em si, tudo o que ela traz de representações ideais, êsse tem um goso muito infinitamente maior. E até mais vital, Manú, porque a vida não é simples objetividade nem simples subjetividade, mas um complexo em que a sábia união traz a mais comovente e intensa e verdadeira vitalidade... E você pondo reparo no racionalismo desbragado de outros, dos autores do século XIX, você compreenderá a causa principal porque êsse século foi o menos “criador” e o mais fatigante dos séculos de arte. Enjoativo...

[...] Macunaíma não é simbolo do brasileiro como Piaimá não é simbolo do italiano. Êles evocam “sem continuidade” valores étnicos ou puramente circunstanciais de raça (BANDEIRA, 1958, p. 177-178).

Portanto, o referido livro se constitui como uma invenção literária resultado de pesquisas etnográficas e como ponto de partida para uma reflexão sobre brasilidade. Para o escritor, *Macunaíma* tinha a intenção de, assim como o exemplo dado da obra “Dom Quixote”, levar o leitor a perceber “além da coisa em si”.

A obra literária apresenta ambiguidades – entre a invenção literária e a pesquisa científica, entre a criação lúdica e a interpretação da suposta realidade nacional. Faria (2006) nos apresenta um exemplo: a rapsódia de Mário de Andrade ter sido inspirada na leitura do relato etnográfico de Koch-Grünberg, antropólogo alemão que esteve entre o monte Roraima e o médio Orinoco entre 1911 e 1913, onde obteve os relatos sobre Makunaima. O rio Uraricoera da obra literária passa, então, a ser um tipo de vestígio do Uraricoera de Roraima. E o mesmo pode ser dito quanto ao próprio Macunaíma, em evidente estado de comunicação com Makunaima apresentado a Koch-Grünberg por dois narradores, Akúli, índio *arekuná*, e Mayuluaípu, índio *taulepangue* (FARIA, 2006).

Assim, percebe-se que *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, mesmo sendo uma invenção literária, é sustentado por uma pesquisa etnográfica e conseqüentemente por referências patrimoniais. Prova disso foi a carta que Mário de Andrade encaminha para Manuel Bandeira perguntando:

Olhe, pergunte como coisa de você, pro Gilberto se êle sabe o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do Nordeste qualquer. Se não fôr de

Pernambuco éle que diga donde ela é. É pro Macunaíma (BANDEIRA, 1958, p. 185).

Mário de Andrade, ao buscar alguma rendeira para a obra *Macunaíma*, nos faz recordar da afirmação de Hafstein (2013) quando diz que a ligação com o patrimônio imaterial não se faz a partir de uma terra ou um território, e sim através das práticas e expressões das comunidades humanas. É uma intervenção nas práticas de uma comunidade que cria o Patrimônio Imaterial e que define a comunidade, ao mesmo tempo em que a delimita. O patrimônio imaterial contribui, de fato, para a formação de coletividades em torno da cultura residual – o artesanato, a lenda, os rituais, as celebrações (HAFSTEIN, 2013).

Outro exemplo trazido por Batista (1997) que mostra as referências patrimoniais na obra *Macunaíma* é a inserção da embolada na narrativa. Embolada, processo da poesia popular, enquadrando-se no chamado “folclore poético-musical”, pois possui características específicas desse gênero: ritmo ligeiro e rimas repetidas, improvisação e refrão, texto cômico, satírico ou descritivo com associação de imagens e ideias feitas, histórias ou críticas de fatos ocorridos; esse processo foi incorporado por Mário de Andrade a *Macunaíma*, tomando como referencial os contatos deste com os cantadores nordestinos e com obras de estudiosos no processo.

Mário de Andrade assimilou formas e técnicas da poesia popular nordestina, utilizou modas, cocos e lundus, e estilizou essas técnicas não só em *Macunaíma*, como em outras obras, com a “desaristocratização” de temas, processos e formas eruditas, por meio de formas e processos populares, procurando o “abrasileiramento” da arte erudita através da arte popular (BATISTA, 1997).

O escritor modernista foi o primeiro a trabalhar o folclore do ponto de vista científico – filosofias, cidades e comidas –, e em suas obras há todo o registro dos bens que nossa cultura concebeu. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* merece um estudo mais profundo nessa perspectiva do Patrimônio Cultural Brasileiro. Sendo o objeto de estudo as cartas a Manuel Bandeira, fica, aquele tema, aberto para uma futura pesquisa.

Constata-se que, nas *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*, existem registros dos bens do Patrimônio Cultural Brasileiro. Assim, por intermédio do diálogo entre os poetas, percebeu-se que os registros desses bens patrimoniais estão contidos nas obras literárias. Ao analisar as cartas, observou-se que o inventário do patrimônio, material ou imaterial, não era demarcado a partir de critérios técnicos, objetivos e pragmáticos, mas sim de modo subjetivo, em que as percepções, sensações e as experiências estéticas eram registradas.

3.3 A NARRATIVA, INSTRUMENTO DE PRÁTICA DE INVENTÁRIO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Em 1995, o Iphan organizou um encontro para tratar dos Inventários de Conhecimento, visando a discutir um novo formato para os inventários de identificação do patrimônio, procurando sistematizar uma metodologia de estudo para cada grupo de objetos inventariados: Bens Imóveis e Conjuntos Urbanos; Bens Móveis e Integrados; Sítios Arqueológicos; e Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial.

Os desafios sinalizados na elaboração de novos instrumentos da política de preservação motivaram a coordenação do Iphan a organizar, em 1997, um Seminário Internacional com o objetivo de pensar “estratégias e formas de proteção do patrimônio imaterial”. O seminário produziu como documento final a “Carta de Fortaleza”, que recomendava um aprofundamento da discussão do conceito sobre patrimônio imaterial, e também levou à criação do livro Registro como modo de preservação. O Inventário Nacional de Referência Cultural é peça fundamental para que se possa instruir o “Registro” do bem de natureza imaterial, seguindo a metodologia proposta pelo Iphan.

Na fase inicial, o Inventário visa a selecionar o maior número de bens culturais possíveis referidos à dinâmica cultural de um determinado território. Os bens são classificados nas seguintes categorias: Celebrações; Ofícios e Modos de Fazer; Formas de Expressão; Lugares. Em seguida, passam por um processo de deslocamento e distanciamento das manifestações de seu contexto original. Por esse motivo, ocorrem as coletas dos depoimentos dos integrantes das manifestações, procurando conhecer os saberes enraizados nas práticas cotidianas, sua visão de mundo, memórias e relações sociais simbólicas (SIMÃO, 2005).

Assim, os procedimentos de inventário se desenvolvem da seguinte forma: levantamento preliminar; identificação; documentação. Quem faz o trabalho técnico são equipes de antropólogos e historiadores e outros profissionais, dependendo da pesquisa. Após a Realização do Inventário, ocorre a solicitação de Registros, que deverá ser feita por instituições do Ministério da Cultura e suas vinculadas, por Secretarias Estaduais, Municipais e do Distrito Federal, pelas sociedades civis e associações civis e pela concordância do grupo a que se refere o bem cultural que se quer registrar. Os estudos para a instrução do processo de Registro podem ser realizados em parceria com instituições públicas e privadas. Segundo o Iphan (2007), até o momento há quatro bens registrados: O Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, no Livro dos Saberes; A Arte Kusiwa, Pintura Corporal e Arte Gráfica do Povo Wajãpi, do Amapá, inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão; O Samba de Roda

no Recôncavo Baiano, no Livro de Registro das Formas de Expressão; O Círio de Nazaré, Celebração Religiosa do Pará, no Livro das Celebrações (FREIRE, 2005).

Para Simão (2005), toda iniciativa de inventário pressupõe cortes, incorporações e um constante processo de “tradução”. O inventário ocorre através de escolhas do pesquisador, das abordagens teórico-metodológicas e da delimitação do objeto.

Freire (2005, p. 14, grifo nosso) faz a seguinte indagação: *seria possível decretar-se o tombamento de uma procissão religiosa ou um desfile carnavalesco? Seria possível exigir que essas celebrações tenham sempre a mesma feição, percorrendo um único trajeto, enfim, permanecendo imutáveis?* E afirma: *Claro que não.*

O Registro significa, então, a identificação e produção de conhecimento sobre o bem cultural. Registrar implica em conhecer, por meios técnicos adequados, o passado e o presente da manifestação cultural e suas diferentes versões. Implica, ainda, em tornar essas informações amplamente acessíveis ao público (FREIRE, 2005, p. 15).

Como afirma Freire (2005), não há possibilidade de tomar uma procissão religiosa ou um desfile carnavalesco. A reflexão que vem a seguir mostra as narrativas realizadas por Mário de Andrade como um instrumento para inventariar esse bem imaterial.

A preocupação com o registro das manifestações de caráter folclórico ou popular decorre da sua perspectiva de pensar a cultura brasileira em sua mais ampla acepção. Para o poeta, o registro é um instrumento de preservação em si mesmo e não apenas uma ferramenta de gestão para bens tombados (SIMÃO, 2005).

O movimento de (re)descoberta do Brasil, a partir de 1924, instigou Mário de Andrade a registrar, preservar, gerir o patrimônio cultural e coletar histórias da memória popular. Como afirma Nogueira (2005), a obra “Seu Senna”, em *Crônicas de Malazarte VIII*, e o “Rola Moça”, em *Noturno de Belo Horizonte*, são exemplos de narrativas que têm fonte popular e evidências que o levaram a planejar as viagens etnográficas ao Norte e Nordeste do Brasil. Essas obras, de forma nítida, configuram-se um inventário (NOGUEIRA, 2005).

Assim Mário de Andrade revelou o Brasil, caracterizando-o fisicamente, estabeleceu suas fronteiras, construiu uma representação da cultura nacional. É o sensorial que opera o discurso de quem tem autoridade de produzir significados sobre a nação porque passou pela evidência do mundo que viajou. Na experiência do mundo viajado, Andrade trouxe o estado lírico expresso tanto em prosa como em verso, em música, em cores, em sons, em cheiros, em movimento, em fotografia, em cinema, etc. A integração do corpo com o espaço reconhecendo diferentes harmonias contempláveis pelos sentidos (NOGUEIRA, 2005).

Para Nogueira (2005), o corpo é mediador do conhecimento, é receptor dos fenômenos externos que se materializam em sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas, gustativas quando entram em contato com o mundo interno e produzem sentidos, por isso Inventário dos Sentidos.

A fotografia é também uma forma de inventário para Mário de Andrade. Com sua câmera Kodak, Andrade vai fotografando o dia a dia, tipos humanos, aspectos das paisagens, formas de trabalho, meios de transporte e arquitetura. Além de fotografar e desenhar, ao escrever crônicas e impressões em cartas e diários, Andrade confere sons, cores e movimentos antropomórficos à natureza. Com um olhar sempre atento, não perde detalhes das surpresas que o homem cosmopolita vê ou inventa a partir das diferenças culturais com o caboclo cercado pela exuberância da natureza ou com o nordestino sulcado pela seca. Com esse olhar atento, faz sua narrativa (NOGUEIRA, 2005).

Segundo Nogueira (2005), usando o pensamento de Walter Benjamin, a narrativa não visa a transmitir o puro em si da coisa narrada, como uma informação ou relatório. A narrativa é uma memória subjetiva que o narrador em cena faz, um diálogo constante com o leitor; as ideias de oralidade e “sabença” situam-se como elementos constituidores da arte de narrar.

Não seria essa a melhor forma de inventariar o patrimônio cultural?

As viagens “etnográficas” são vistas como o momento em que Andrade é despertado para novas descobertas, amadurecidas gradativamente durante os estudos da cultura popular e do folclore. Dessas viagens, têm-se os primeiros registros:

Na minha viagem colhi pouquíssimos martelos, não me lembro si um ou dois. Essa aliás uma das razões decisórias da minha necessidade de voltar pro Nordeste, no fim dêste ano, pra pegar os vazios da Pancada do Ganzá (BANDEIRA, 1958, p. 346).

Mário de Andrade sente a necessidade de colher e registrar, diretamente da fala do povo, os elementos constitutivos da brasilidade procurada.

O movimento de coleta de poesia e cultura popular já ocorria na Europa desde o século XVIII. A partir do século XIX, atravessou o Atlântico, sob o postulado do Romantismo Nacionalista. A pesquisa e o estudo folclórico de cada cultura passaram a ser considerados campos privilegiados de atuação e aproveitamento artístico para intelectuais e compositores. Ir ao encontro do povo, desse popular, é salvar, por meio do folclore, o que estaria para morrer (NOGUEIRA, 2005).

No Brasil, afirma Nogueira (2005), a preocupação com o desaparecimento das práticas culturais populares e a necessidade de documentá-las estiveram presentes, há muito tempo, entre estudiosos da cultura popular, como Silvio Romero e Amadeu Amaral. O popular é o original e o autêntico, o que está associado ao natural, portanto longe da cidade, que desumaniza e ameaça. A ideia de que o progresso ameaça a sensibilidade é uma constatação presente na trajetória intelectual de Mário de Andrade.

Os registros de Mário de Andrade têm também a preocupação de informar aos leitores suas experiências degustativas, uma cartografia da cozinha e dos sabores brasileiros vai se configurando. O interesse pela culinária não se restringe à pura degustação, o poeta coloca a cozinha nacional no âmbito da etnografia popular (NOGUEIRA, 2005).

Nogueira (2005), em seu livro, traz um importante documento em que Mário de Andrade fez seu primeiro registro de uma festa popular. Segundo nota de edição em *O turista aprendiz*, “A ciranda” estava num recorte entre notas avulsas dos originais, publicada na seção Arte do *Diário Nacional* em 8 de dezembro de 1927. Nogueira (2005) também encontrou na introdução de *As danças dramáticas do Brasil*:

A vestimenta é berrante e gostosa de se ver. Chapéus inspirados nos cocares indígenas, cheios de penas de arara, flores de papel e naturais; blusas e calções de cores claras, rosa, en-carnando, amarelo, verde, as mesmas cores cruas com que Tarsila abasileirou tão sabiamente os quadros dela. Quando o cordão chegou na casa dum sírio negociante de caucho, a Ciranda principiou. O reisado não tem muita originalidade dramática não, inspira-se nas danças de roda infantil e no bumba-meu-boi. Os figurantes, em roda, cantam e saracoteiam, esboçando um enredo vago sem continuidade. Uma orquestrinha de violões e cavaquinhos acompanha as cantorias, ritmadas com força pela assistência batendo palmas. Um ou dois cantadores solistas, fazendo mais ou menos o papel do Histórico dos oratórios clássicos, puxam os cantos, enquanto outros figurantes solistas representam dentro da roda o que o “Histórico” vai cantando.

O enredo é uma barafunda, não possui o nexu e a legitimidade do Boi-Bumbá. O padre, que é a figura principal, faz de elemento cômico da dança. Indaga dos amores dos coristas; casa namorados; distribui comunhão numa paródia regional curiosíssima em que se queixa de fome dos comungantes imaginando que a hóstia é um pedaço de pirarucu. Para acabar vem a morte e salvamento dum animal ver no Bumba-meu-Boi. Só que o boi, de pouca frequência no meio daquela gente ictiófaga, é substituído pelo carão. Essa a parte mais viva da festa.

Um caçador persegue o pássaro representado por um rapaz bem enfeitado no meio da roda. O caçador está de fora e forceja para dar um tiro no carão enquanto o coro com idas e vindas em batepé procura impedir o tiro. Afinal o carão morre mas é ressuscitado pelo padre que bota a estola na cabeça do cadáver. E todos fazem festas juntos e a Ciranda acaba... (NOGUEIRA, 2005, p. 130-131)

Ao narrar uma festa popular, fica evidente a busca do pesquisador em aliar a coleta à pesquisa bibliográfica, fugindo das orientações de trabalhos puramente descritivos.

Nesse documento, Mário de Andrade ressalta a coleta direta do povo como prioridade. No registro, há a descrição das indumentárias, a coreografia, os instrumentos musicais e o enredo, comparando as manifestações com oratórios clássicos e cantigas suecas. Andrade indica, ainda, a proximidade da manifestação com os rituais de morte e ressurreição do animal – próprios dos primitivos cultos de vegetação e sacrificiais –, como ocorre com o bumba-meu-boi (NOGUEIRA, 2005).

Lápis, bloco e câmera fotográfica na mão, Andrade captura instantes do patrimônio transubstanciado em narrativas textuais. As imagens capturadas pelo poeta ou sob sua orientação são suportes da memória visual do artista e do próprio movimento modernista. São fotografias em que Mário de Andrade faz anotações como nomes das pessoas, local e data que compõem o conteúdo das fotos e legendas de teor literário.

A farta documentação visual demonstra que o pesquisador tinha pretensão de vê-las como registros etnográficos.

Fotografar as paisagens: natureza, praias, cachoeiras, lagoas, beiras de rios, igarapés, vitórias-régias, árvores, palmeiras, coqueiros, carnaúbas, cajueiros e toda a fauna são “pedaços corriqueiros de Brasil” com aromas, paladares, sons, cores e movimentos que, segundo Nogueira (2005), deixam o poeta em estado de êxtase. O patrimônio arquitetônico é outro foco do filtro cultural do fotógrafo Mário de Andrade: igrejas, catedrais, conventos, cruzeiros, portais de cemitério, pinturas, jazigos, pontes, praças, prédios públicos, hotéis, jardins zoológicos, mercados fortes e tipos de habitações. O registro de tipos humanos: homens, mulheres, crianças, tapuios, vaqueiros de marajoara e os modos de vida aquático. Os tipos de trabalho; tipos de embarcações; aspectos da cultura popular, enfim, tudo isso são temáticas que conduzem a narrativa iconográfica de uma memória histórica que Mário de Andrade descobridor estava construindo e era preciso documentar (NOGUEIRA, 2005).

Nas narrativas de Andrade, também estão presentes os problemas sociais, como a miséria em Recife e a seca na Paraíba, que transformam as sensações do viajante em imagens:

O xique-xique frequenta abundantemente a janelinha do vagão e aumenta a impressão de seca, arrogante brigando com ela. E os marmeleiros. Morros e morros eriçados de arvinhas desfolhadas, desgalhadas, só ramos fininhos espetados, duma cor branca cinzada, quase branca... Caatinga... Um dos maiores prazeres da fadiga rodoviária é mesmo esse estado associativo em que a gente fica (ANDRADE, 1976, p. 227).

Segundo Nogueira (2005), aliado a essa representação da seca que Andrade vai construindo à medida que entra no sertão nordestino, bem como dados caracterizadores do tipo nordestino, descreve os aspectos físicos do homem nordestino e sua linguagem.

Mário de Andrade mostra em suas narrativas (cartas, diários, crônicas) a preocupação em coletar diretamente da fala do povo, respeitando a composição popular em sua linguagem e em sua estrutura.

Dou as frases dos meus consultados na dicção deles. È perceptível o sequestro de brasileirismo oral. Procuravam “falar certo”, o que era uma pena. Por meu lado me guardei de imitá-los a pronunciar como costumavam porque isso os botaria de sobre aviso ainda mais. Só mesmo nas orações cantadas consegui maior franqueza (ANDRADE, 1976, p. 257).

A linguagem é um patrimônio registrado por Mário de Andrade. O pesquisador dava grande importância para o resgate da memória oral e escrita. Nogueira (2005) lembra que a oralidade, para Mário de Andrade, se expressa nos romances e na “literatura popular”; nos “foiêtes” ou, como fala o cantador nordestino, na literatura de cordel, em que Andrade recolheu quase uma centena de folhetos, hoje aos cuidados do IEB-USP.

O registro do patrimônio continuou com pesquisas sobre a musicalidade regional, cocos, congos, cabocolinhos, cheganças, pastoris, fandangos e melodias de boi, na nação em que Andrade entreviu a importância do processo criativo na constituição das manifestações populares, preocupado com as temáticas nacionais e técnicas do cancionário popular.

Mário de Andrade, conforme Nogueira (2005), conceituou o povo brasileiro e a cultura popular em seu modo de vida objetivado na linguagem, costumes, crenças e instituições. É uma reflexão que situa o pensamento do escritor junto das leituras antropológicas de Lévy Brühl, Franzer e Taylor e também se filia às concepções histórica e sociológica de Manuel Bomfim, Oliveira Viana, Euclides da Cunha e Gilberto Freire (NOGUEIRA, 2005).

A música de feitiçaria e o boi são dois temas predominantes no inventário de Natal e redondeza. Mário faz algumas narrativas abordando o catimbó, termo genérico para feitiçaria, o feitiço, o feiticeiro e as sessões. O cronista procura informar aos leitores as características das práticas religiosas africanas e ameríndias. Em outras narrativas, a abordagem discorre sobre a influência do catolicismo no catimbó:

Nas macumbas os santos católicos chegam a tomar nomes de deuses africanos. Já falei nisso, numa nota apensa ao canto de Xangô que dei no meu “Ensaio sobre a Música brasileira”. [...] Xangô é o deus do trovão entre negros e Jorubas e (não

tenho minhas notas à mão) creio que é S. Jorge nas macumbas. No Rio de Janeiro, me informou Pixinguinha, Oxum, uma das três Mães-d'água, é Nossa Senhora da Conceição (ANDRADE, 1976, p. 248).

Para Nogueira (2005), muitas são as passagens do texto em que Mário de Andrade dialoga com o leitor, e, em outros momentos, é explícita a fusão das sensações do pesquisador. As viagens possibilitaram ao pesquisador experiências estéticas: o lírico, o êxtase, as sensações que a natureza do Norte tocou no ser do poeta.

A partir do inventário das festas populares do Brasil que Mário estava desenvolvendo, delineia-se, segundo Nogueira (2005), uma temporalidade do folclore brasileiro em sintonia com as tradições móveis. Mário de Andrade explica:

O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, tem 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 e a dança popular. 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, 1976, p. 254).

Entende-se então, para Mário de Andrade, a importância do registro em forma de narrativas, pois as características de um povo embrionário, forjado no amálgama cultural de portugueses, ameríndios e africanos, ao se misturarem, permitem que particularidades sejam incorporadas ou descartadas em benefício de um e de outro, configurando as transformações não só de canções, mas da cultura como um todo. Assim, nosso poeta exemplifica nas narrativas (literatura, manuscritos, ensaios, contos, crônicas, diários, cartas, fotografias, desenhos, etc.) instrumento de prática de inventário. Nesse processo, falas, sons, melodias, ritmos, cores, aromas, sabores, saberes, superstições e festas são sentidos físicos e simbólicos do Brasil. Dar uma alma para o Brasil é viajar pelo interior em busca de seu sentido. Esse era o movimento modernista.

3.4 AS NARRATIVAS DE MÁRIO DE ANDRADE NA PARTILHA DO SENSÍVEL

Para Rancière (2005, p. 55),

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. Todavia, essa ordenação literária de signos não é, de forma alguma, uma autorreferencialidade da linguagem. É a identificação dos modos de uma leitura dos

signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. [...] A soberania da estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.

Essa abordagem pensada por Rancière (2005) sobre a estética literária pode ser percebida na carta que Mário de Andrade encaminha a Manuel Bandeira em junho de 1927, na qual o poeta narra:

Porém Belém eu desejo com dor, desejo como se deseja sexualmente, palavra. Não tenho medo de parecer anormal para você, por isso que conto esta confissão esquisita, mas verdadeira que faço de vida sexual e vida em Belém. Quero Belém como se quer um amor. É inconcebível o amor que Belém despertou em mim (BANDEIRA, 1958, p. 164-166).

Esse relato desvela a dor, o amor e o desejo que a cidade de Belém desperta no protagonista. Essa comparação da vida sexual com a vida que há em Belém é sentida, corporificada e nos oferece uma interpretação do partilhado. Mário de Andrade busca, para narrar sua memória da cidade de Belém, tudo o que faz parte da experiência humana (a dor, o amor, o desejo e a vida sexual). O narrado constitui-se, então, como uma estratégia de “partilha do sensível”, ou seja, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Esse conceito de “partilha do sensível” é disseminado por Jacques Rancière em seu livro *Políticas da escrita*, em 1995, traduzido e publicado em língua portuguesa em 2005. O conceito constituiu-se a partir de um estudo sobre a estética como forma de experiência em que há visibilidade nas práticas artísticas, “maneiras de fazer” que intervêm nas suas relações com a maneira de ser. “Partilha do sensível é um sistema de evidências sensíveis que revela a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivos” (RANCIÈRE, 2005, p. 15) Partilha é compreendida tanto como o “comum” (a cultura, direitos civis, a liberdade, os sentimentos) quanto como o lugar e os espaços. É nas práticas artísticas, neste caso as narrativas, que percebemos a partilha do sensível.

Além dessa percepção de partilha do sensível nas cartas deixadas por Mário de Andrade, podemos também perceber esse *sistema de evidências sensíveis* na obra *Macunaíma*, pois na cidade os personagens não são nomeados conforme as tradições onomásticas, são personagens mágicos associados às mitologias indígenas. Mário de Andrade, para narrar a cultura popular brasileira, falar dos lugares, das pessoas e suas manifestações, usa a ficção. Segundo Rancière (2005, p. 58), “o real precisa ser ficcionado

para ser pensado”. Em carta a Manuel Bandeira em 12 de dezembro de 1930, Mário de Andrade relata:

Isso talvez o Macunaima ganhe em inglês porque muito secretamente o que me parece é que a sátira alem de dirigível ao brasileiro em geral, de que mostra alguns aspectos característicos, escondendo os aspectos bons sistematicamente, o certo é que sempre me pareceu também uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto-de-vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora (BANDEIRA, 1958, p. 253).

É por meio da construção de diferentes imagens que Mário de Andrade ressignifica as dimensões daquilo que foi vivido e daquilo que é contado pelo personagem, para assim ter o universalismo da narrativa. A literatura mariodeandradina, nessa perspectiva, se apropria e (re)inaugura os regimes da arte propostos por Rancière (2005).

São três grandes regimes: o regime ético das imagens, que trata de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e da coletividade; e essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal. O regime poético ou regime representativo, que a idade clássica chamará de belas-artes, em que há maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas. E o regime estético, no qual não se pensa mais na maneira de fazer, mas sim num modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Logo, a literatura, ao incorporar o novo regime de sensibilidade, o estético das artes, articula o realismo, que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade, e o artificialismo, que monta máquinas de compreensão complexas.

Rancière (2005) busca refletir sobre a literatura nesse regime estético, sobre quanto é concebida enquanto política, pois ela é a palavra, circula sem corpo, da qual qualquer um pode apossar-se, definindo, assim, a sua essência enquanto democracia. Todos podem assumir o controle do assunto envolvido, dos personagens e espaços, seja para se apropriar, para se tornar escritor ou para abrir discussões sobre os assuntos de interesse comum.

Em 1927, Mário de Andrade realiza sua viagem ao Norte e ao Nordeste do Brasil. No retorno a São Paulo, sua bagagem cresceu com anotações e uma primeira versão do diário *O turista aprendiz*, notas para novas versões de *Macunaima*, o esboço da narrativa *Balança, Trombeta e Battleship ou o descobrimento da alma*, além dos resultados de sua experiência de fotógrafo (FIGUEIREDO, 2008).

Em 1928, o poeta viaja como pesquisador e como correspondente do *Diário Nacional* e publica, entre dezembro de 1928 e março de 1929, setenta crônicas que fazem parte do diário do viajante. Nessa segunda viagem etnográfica, Mário de Andrade conhece e se

impressiona com a arte do cantador Chico Antônio e se propõe a escrever um livro que se chamaria *Na pancada do ganzá*. Ainda em 1929, começa a criar em notas, esboços e versões um grande romance, que seria intitulado *Café*, tendo como um dos personagens principais o coqueiro norte-rio-grandense.

Em carta a Manuel Bandeira em 28 de março de 1931, Mário de Andrade escreve:

Mas cacete mesmo está ficando o meu Café. Tenho escrito um bocado dele, mas vai lerdo, aos arrancos, porquê não só as preocupações e trabalhos me estão peiando, como os horríveis sofrimentos diante da vida, da feição que está tomando o Brasil e o mundo me deixam abandonado, sem coragem pra nenhuma empreitada continua e eficaz ás direitas. Mas enfim sempre o romance continua e talvez nestes dois ou tres anos esteja pronto. Mas o que estou gostando nele que você nem imagina é que está ficando um prodigio de caceteação, quasi ilegível. Estou na segunda parte, já escrevi 50 paginas e inda não descrevi a primeira scena da parte que é Chico Antonio na fazenda acalmando os bois irritados com a morte dum novilho. Passei essas 50 paginas do tamanho desta e datilografadas descrevendo uma familia fazendeira, e inda não acabei! Como você vê, isso no Brasil é coisa ilegível. Tanto mais que a não ser algumas análises psicologicas mais fundas, o resto é descrição da realidade tal como é, só pra que a realidade atual fique descrita e se grave. Mais obra nesta passagem pra ficar como documentação que pra divertir. Perdi completamente a noção de arte, graças a Deus (BANDEIRA, 1958, p. 270-271).

Em abril de 1933, Mário volta a falar sobre a obra *Café* e a *Pancada do ganzá*:

Na verdade não estou atualmente trabalhando sinão em dois livros, a Pancada do Ganzá que é técnico, e o Café, que é lirismo. Dêste pretendo acabar êste ano, si Deus quiser, a segunda parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos pra escrever no ano que vem o Pancada, que fica delicioso assim rabicó, Pancada, loucura, tolice, divinização (BANDEIRA, 1958, p. 317).

Não chegando a levar a cabo o projeto, uma década depois seleciona esse material e o transforma nas crônicas de *O turista aprendiz*, em um texto em seis partes denominadas lições, publicadas semanalmente de 19 de agosto a 23 de setembro de 1943, sob o título “Vida do cantador”, no rodapé Mundo Musical da *Folha da Manhã* (FIGUEIREDO, 2008).

Nesse momento, percebe-se novamente a transposição da figura do coqueiro para o universo ficcional. Segundo Figueiredo (2008), a força encantatória do personagem Chico Antônio nos faz lembrar, na terceira lição da *Vida do Cantador*, o flautista de Hamelin da tradição popular. Andrade escreve:

A noite viera sem ocupação e os nordestinos tinham saído dos seus ranchos, com vontade de cantar. [...] De repente o vento contou verdadeiras, três, quatro batidas de ganzá. Em todos os moradores, num raio largo da várzea, a figura de Chico Antônio apareceu.

E todos partiram pra ele, na pancada do ganzá.

Chico Antônio percebeu um vulto chegando no escuro. Boas-noites. Vieram outros, mulheres também, principalmente as virgens, vieram todas as virgens. [...] Chico Antônio hipnotizava (FIGUEIREDO, 2008, p. 5).

Como afirma Rancière (2005, p. 55), “soberania da estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social”. A literatura mariodeandradina forma-se mesclando o discurso ficcional com outro tipo de discurso em que existe a verdade (como o ensaio, a crítica, a autobiografia, o registro); a mistura da ficção com a realidade concebe um exercício de ver e pensar as percepções temporais e espaciais, os visíveis e dizíveis, podendo partilhar “evidências sensíveis”, propondo novas relações consigo mesmo, com o outro e com o espaço.

Compreende-se que, nas narrativas, se consegue realizar o inventário do Patrimônio Cultural Brasileiro, bem como, através da educação, se viabiliza a difusão do bem comum, pois as narrativas registram formas de existência e de efetividade sensível da palavra. A escrita torna-se um movimento democrático capaz de vincular o ser ao pensamento de construção ou (re)conhecimento do Patrimônio Cultural Brasileiro, incluir todos os grupos sociais e culturais e universalizar a cultura por meio da palavra e da imagem.

4 O PATRIMÔNIO CULTURAL NA EDUCAÇÃO

Desde a década de 1930, as ações educativas no campo do patrimônio cultural começaram a ser pensadas em reuniões e eventos nacionais e internacionais com participação de representantes governamentais e profissionais atuantes no campo. A “Carta de Atenas”, de 1931, propaga que a educação é uma via para incutir o respeito e o interesse em relação aos movimentos e obras de arte. Em 1956, já no âmbito da Organização das Nações Unidas (ONU), o conceito de ação educativa amplia-se, assinala-se a preocupação com os bens considerados integrantes do patrimônio cultural, “sítios arqueológicos”.

Em dezembro de 1962, o documento aprovado após a conferência geral da Unesco recomenda a salvaguarda de paisagens e sítios. O documento trata também sobre a educação do público, no qual foi indicado: ações de professores nas escolas, criação de seções especializadas em museus, engajamento da imprensa, de órgãos turísticos e com a produção de materiais de difusão (filmes, programas de rádio, televisão e materiais para exposições). Essas ações educativas teriam como objetivo despertar e desenvolver o respeito do público em relação às paisagens e sítios (GONÇALVES, 2014).

Em 1964, a Unesco entendeu, em outra conferência geral, que a ação educativa, o respeito e o interesse estão além dos monumentos e obras de arte ou genericamente pelo “passado”, mas pelo patrimônio cultural de todas as nações.

Na conferência geral de 1989, o documento aprovado referente à cultura tradicional e popular indicou ações educativas para garantir sua salvaguarda: ressaltou-se a importância de ensino curriculares e extracurriculares que permitissem o estudo da cultura popular de modo a respeitá-la. A produção e a disseminação de materiais educativos também foram indicadas no documento para que se tomasse consciência da cultura popular e de seu valor e da necessidade de conservação.

Ainda, o documento de 2011 afirmou que o patrimônio cultural em todas as suas formas deveria ser “preservado, valorizado e transmitido as gerações futuras como testemunho da experiência e das aspirações humanas, a fim de nutrir a criatividade em toda a sua diversidade e estabelecer um verdadeiro diálogo entre as culturas” (GONÇALVES, 2014, p. 86).

Portanto, nos vários documentos apontados, percebe-se a relevância das ações educativas como transmissoras e estimuladoras de respeito, interesse e estima pelo patrimônio cultural. Tais ações levariam a uma “tomada de consciência” do público alvo para então uma salvaguarda dos bens culturais patrimonializados (GONÇALVES, 2014). Por meio do

patrimônio cultural histórico, torna-se possível conhecer a história das diversas culturas e tudo que envolve costumes, hábitos e valores de um determinado povo. De um lado, essas ações educativas trazem proteção, defesa, respeito e interesse pelos bens, e, de outro lado, tais ações educativas trazem a valorização e o empoderamento de determinados grupos sociais. (GONÇALVES, 2014)

Este capítulo tem por objetivo estudar a importância das obras literárias como instrumento fundamental na educação patrimonial, no conhecimento, no registro de experiências estéticas, na difusão das ideias patrimoniais e no incentivo aos trabalhos de pesquisa. Abre-se uma reflexão sobre o livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958) como vetor de Diálogos Patrimoniais, assim como outras obras mencionadas em cartas a Bandeira – *Macunaíma*, *O turista aprendiz*, crônicas – e como essas obras literárias podem ou não colaborar com a educação patrimonial.

4.1 MÁRIO DE ANDRADE, POR UMA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

A Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura de São Paulo, sob a chefia de Mário de Andrade, abarcava uma série de atividades, como: artes plásticas, música, literatura, teatro e um emergente mercado de bens culturais, fruto das novas linguagens inerentes às tecnologias cinematográficas, fonográficas e radiofônicas. Além dessas atividades do Departamento, havia a Gráfica Municipal, encarregada da publicação da *Revista do Arquivo Municipal* (RAM), responsável pela difusão das pesquisas históricas, sociais e culturais realizadas pelo Departamento, como os estudos científicos e obras de interesse cultural da Sociedade de Etnografia e Folclore.

Porém, como afirma Nogueira (2005), é com a Discoteca Pública Municipal, em 1935, que um laboratório de brasilidade se delineia de forma mais sistemática. Mário, com seus estudos sobre o folclore e leituras mais específicas sobre o tema, perceberá a falta de seriedade na coleta e registro das expressões da cultura popular. Assim, ao longo de suas pesquisas, desenvolverá e aperfeiçoará uma metodologia científica, sinalizando a urgente aproximação entre os estudos do folclore e o campo científico.

Nogueira (2005) fala da proximidade entre Amadeu Amaral e Mário de Andrade e o desenvolvimento de coletas e interpretações das manifestações populares. Ambos criticavam a “mania” de alguns coletores de corrigir posteriormente os textos transcritos. Para eles, deveria haver a fidelidade com as fontes folclóricas, colher diretamente a fala do povo.

Na trajetória de Amaral, está a proposta de mapeamento das tradições populares, ou seja, registrar informações acerca das condições sociais da produção (local de ocorrência, situação da pesquisa, dados dos informantes e das expressões complementares de dada manifestação, como canto, dança, superstições, etc.). Já para Mário de Andrade, a proposta era construir o Inventário dos Sentidos. O compromisso com a tradição é preocupação constante na trilha de ambos.

Mário de Andrade, em companhia de Paulo Duarte, fundou o Departamento de Cultura de São Paulo e criou a Discoteca Pública Municipal como centro de documentação e difusão das manifestações populares, assim como para orientação, sistematização e divulgação dos estudos e pesquisas. O intelectual modernista, em suas pesquisas, levou ao extremo a preocupação com a fidelidade das fontes.

Para os trabalhos da Discoteca, sob orientação do Departamento, os estudos encontraram na Universidade a orientação de um método científico, concentrando-se, segundo Nogueira (2005), no registro mecânico e não mecânico das manifestações culturais populares. Várias atividades, como a criação da Discoteca Pública Municipal (1935), o curso de Etnografia e Folclore, a Fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1936) e a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), tentaram aperfeiçoar o método (Nogueira, 2005).

Em 27 de junho de 1935, a Discoteca Pública Municipal teve licença para o seu funcionamento. Mário de Andrade apresentou uma proposta de orçamento e organização ao prefeito Fábio Prado, e ela funciona até hoje no Centro Cultural São Paulo, agora como Discoteca Oneyda Alvarenga⁹. A discoteca objetivou, em primeira instância, colecionar discos de música nacional erudita, popular, de interesse essencialmente folclórico, músicas estrangeiras também de interesse folclórico. Paralelo a esse acervo, a Discoteca disponibilizava um serviço especial de gravação, que posteriormente se constituiu no Museu da Palavra, uma documentação para estudos de fonética, fixação da voz de homens ilustres do Brasil e um serviço que fixará narrações, cantigas, música de danças, solos e conjuntos instrumentais folclóricos nacionais e composições eruditas paulistas (NOGUEIRA, 2005).

A Discoteca funcionava como laboratório de brasilidade, espaço de preservação do patrimônio não tangível. Todo esse material pesquisado e coletado foi apresentado no I Congresso da Língua Nacional Cantada, organizada pelo Departamento em julho de 1937.

⁹ A folclorista e poetisa Oneyda Paoliello de Alvarenga foi discípula de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se diplomou em 1934. Por indicação de Mário de Andrade, em 1935 foi criadora e primeira diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

Andrade já mostra sua preocupação em estabelecer uma língua brasileira elo de unidade cultural no devir nacional.

O Departamento de Cultura contou, também, com cursos de extensão universitária Etnografia e Folclore (1936), visando a formar pesquisadores e fornecer subsídios para uma metodologia de coleta etnográfica utilizada pela Discoteca.

Segundo Nogueira (2005), o curso era dividido em 21 aulas e se apoiava na Antropologia Física e Cultural. Em todos os módulos, o aparelho fotográfico era essencial na produção de evidências que permitem apreender o “outro”. Nesse processo, a imagem é a linguagem da descoberta e a própria descrição do objeto, o cinema – a imagem fotográfica em movimento – surge como possibilidade de registro do elemento performático, fundamental na materialização do patrimônio não tangível: tradições, gestos, músicas, danças, sons e falas podem ser capturados, vistos e entendidos. O desenho é utilizado em duas situações: quando não é possível fotografar e quando se deseja um esquema. Assim, o pesquisador deve sempre estar munido de sua caderneta e lápis. Investida do método etnográfico, a fotografia é, em muitos casos, o próprio objeto (fragmento, vestígio do real) e sua descrição. Tanto na coleta e classificação da cultura material quanto da cultura não material, atribui-se à fotografia a tarefa de registrar os executantes nas diversas fases da *performance*.

O programa também concentrou alguns módulos na sistematização da coleta musical, conformando como método o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro) e o registro não mecânico (anotação direta). A experiência do registro com base na imagem fotográfica ou cinematográfica e no fonógrafo teve grande repercussão a partir das expedições de Rondon. Foi com os trabalhos sobre os índios nhambiquaras do antropólogo Roquete Pinto, integrante da Comissão de Rondon, que a institucionalização do patrimônio não tangível ganhou apoio do Museu Nacional, mas foi somente em 1937, com a Fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, que a metodologia etnográfica se configurou (NOGUEIRA, 2005).

Nogueira (2005) apresenta um exemplo que retirou da crônica de *O turista aprendiz*, em que Mário de Andrade descreve o método de registro sobre o samba da cidade de Bom Jesus de Pirapora, detalhando o grupo, a coreografia, a letra, melodias, etc.

Reúne-se um grupo de indivíduos, na enorme maioria negros e seus descendentes, pra dançarem samba. Frequentemente esse ajuntamento mantém uma noção de coletividade, quero dizer, forma realmente um grupo, um rancho, um cordão, uma associação, enfim, cuja entidade é definida pela escolha ou imposição dum chefe, “o dono do samba”. Este chefe é quem toma determinações gerais e manda em todos. Manda sem muita força, obedecidos sem muita obrigação [...]. O grupo, formado de indivíduos de ambos os sexos, tem seus instrumentos de percussão em que o bumbo domina visivelmente. A sua colocação sempre central na fila dos instrumentistas

bem como por ser da decisão dele o início de cada dança (além do seu valor financeiro) lhe indicam francamente a primazia entre os instrumentos. Primazia que se estende ao seu tocador. As mulheres nunca tocam. Os homens, pelo contrário, todos tocam, e indiferentemente qualquer dos instrumentos, passando estes de mão em mão. A pinga circula. Eis justamente uma das atribuições do dono-do-samba. Ele é que de garrafa e copinho, vai de um a um dando pinga. Os homens não recusam nunca. As mulheres vi algumas recusarem (NOGUEIRA, 2005, p. 277-278).

Em seguida, Mário de Andrade prossegue a narrativa descrevendo sobre a dança, registro que exemplifica o processo da colheita documental, demonstrando as experiências do pesquisador tanto com o método não mecânico (anotações) quanto com o registro mecânico (fotografia, filmagens, etc.)

A Missão de Pesquisas Folclóricas, segunda ação educativa coordenada por Mário de Andrade, é a última experiência do Departamento, pois, com intervenção política do Estado Novo e a entrada do prefeito Prestes Maia, em 1937, o Departamento passaria por um desfecho triste. A missão deveria, então, ocorrer dentro da investida do órgão garantindo a documentação das práticas populares em viés de extinção. Segundo Nogueira (2005), Mário Andrade afirma:

Ouso ainda esta Chefia lembrar que o trabalho que se esta realizando não escapa do âmbito de cultura do Município. A documentação colhida fica em São Paulo, e será objeto de estudos para Paulistanos precipuamente. E se cuidamos todos na atualidade de abrasilizar o Brasil e torná-lo uma entidade realmente unida, talvez não haja no país região mais afastada da essencialidade nacional que esta região de São Paulo, a mais cruzada de imigrantes de vária procedência. Nada mais justo que buscarmos as fontes das nossas tradições, onde elas ainda sobrevivem (NOGUEIRA, 2005, p. 285).

O Norte do país traz a tradição e a pluralidade cultural; já na cidade, nas metrópoles, é o oposto. A Missão de Pesquisas Folclóricas tinha o objetivo de consolidar o acervo de brasilidade da Discoteca, colocando o ideário nacionalista em ação.

O documento produzido pela Missão de Pesquisas Folclóricas tinha a orientação metodológica desenvolvida por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. A metodologia era dirigida para uma coleta cientificamente rigorosa de dados visando a contribuir para as investigações sobre a herança musical e para a cartografia das festas populares. As primeiras investigações foram dirigidas para levantamentos na Bahia, a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, que deveria conter descrições detalhadas da manifestação, instrumentos acompanhantes, danças, cantos, etc. e suas temáticas, que, como observamos nesta dissertação, estiveram registradas no diário de *O turista aprendiz*, cartas ao Manuel Bandeira e outras obras, como *Na pancada do ganzá*.

A Missão de Pesquisas Folclóricas era dirigida por instruções precisas sobre onde, como e o que pesquisar, e aos pesquisadores, Mário de Andrade disponibilizou textos teóricos de pesquisa etnográficas de autores estrangeiros. Oneyda Alvarenga contribuiu para a sistematização dos documentos colhidos, propondo a metodologia do inventário a partir de três modelos de fichas de catalogação: ficha de campanha, para registro dos dados necessários; fichas de local; e fichas de repertório, com o objetivo informar todos os dados relativos aos fonogramas e aos seus informantes.

A Missão de Pesquisas Folclóricas partiu do porto de Santos em 6 de fevereiro de 1938, com destino a Recife (PE), com os seguintes integrantes: Martin Braunwieser, Luís Saia, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira. As escolhas dos componentes da Missão levaram em conta a garantia de aplicabilidade da metodologia e o sucesso do empreendimento diante da ausência de seu mentor, Mário de Andrade, que, por circunstâncias políticas, administrativas e pessoais, não pôde estar presente fisicamente. Os pesquisadores da Missão carregavam na bagagem gravadores, amplificadores, microfones com cabos e tripés, válvulas, 237 discos, gerador, blocos de papel, 118 filmes fotográficos, 21 filmes cinematográficos, câmera fotográfica Rolleiflex com filtros, lentes e pastas de couro para guardar os discos. É o saber científico o único capaz de autenticar o patrimônio não tangível (NOGUEIRA, 2005).

Os resultados de coleta da Missão foram gravações de toadas de bumba-meu-boi, filmagens de cabocolinhos e de maracatus, produções de grafias manuais das linhas de xangô, entrevistas orais com informantes, filmagens de “praiá” e “toré” dos índios pancarus. Registrou cocos (embolada, martelo e roda), cantigas de roda, sertanejas, filmou e fotografou casa de farinha e canto de trabalho. Também se fez registro de viola e de inscrições rupestres, filmes e fotografias de aspectos da vaquejada, reis de congo, canto de pedintes, gravaram cantigas infantis, sambas, cantos de carregadores de pedras, reisados, modas, desafios, repentes, lundus, cabaçal, nau catarinete, catimbó e registraram a poética e a arquitetura popular, manufatura de violas.

Segundo Nogueira (2005), quando os primeiros documentos começavam a chegar em São Paulo, Mário de Andrade e Oneyda estudam as dificuldades percebidas no uso do registro mecânico e colocam sugestões para aperfeiçoar o processo metodológico utilizado na pesquisa etnográfica. Os registros etnográficos, o patrimônio não tangível chegou à Discoteca Pública Municipal de São Paulo, constituindo um acervo de brasilidade, um lugar de memória nacional. Nogueira (2005, p. 319) afirma:

São pedaços do Brasil: lugares, festas, sons, danças, falas, costumes, religiosidades, gestos, saberes, saber-fazer, manifestações de vida, descobertas e materializadas em 1.066 fotos, nove rolos de filme, 168 discos 78 RPM, 770 objetos e vinte cadernetas de campo (NOGUEIRA, 2005, p. 319).

O material coletado pela Missão foi posteriormente sistematizado por Oneyda Alvarenga. Ele incluía: as cadernetas que continham as pesquisas orais com dados dos informantes e das manifestações; os desenhos e as descrições das coreografias; as indumentárias e instrumentos musicais; fotos capturando todos os estágios e elementos das manifestações; a filmagem produzida sob a direção de Saia que materializam gestos e movimentos e registram aspectos das danças dramáticas, cultos religiosos, possibilitando ver e entender as condições sociais de produção cultural.

A intenção de disponibilizar esse acervo para consulta, como queria Mário, teve de esperar a boa vontade da nova administração municipal. Se Prestes Maia, o prefeito da cidade racional e suas grandes avenidas, pouca importância deu ao acervo da Missão, seus sucessores compartilharam do mesmo descaso e, até hoje, o único registro da cultura popular do Norte e Nordeste, no período de 1930, não recebeu a devida atenção, nem teve reconhecida sua importância (NOGUEIRA, 2005, p. 321-322).

Assim, Nogueira (2005) sintetiza criticamente que o intelectual Mário de Andrade, a partir de suas viagens pelo interior do país, realizou um estudo sistemático e de registro multimídia da cultura brasileira, notoriamente do saber, saber-fazer, dos cantos, das danças, das lendas e da religiosidade popular. O desinteresse de Prestes Maia pelo acervo da Missão significou o desmantelamento do projeto. O acervo de brasilidade alcançado pelo modernista Mário de Andrade ampliou o domínio da herança cultural brasileira, até então reduzido a igrejas barrocas, fortes, casas de câmara e cadeia, palácios, chafarizes e casario da elite. Bens patrimoniais com singular capacidade evocativa de uma memória sacralizada em pedra e cal (NOGUEIRA, 2005).

Na trajetória de Mário de Andrade, os trabalhos no Departamento de Cultura coincidem com o projeto do Sphan. Realizados por ele e Rodrigo Melo Franco de Andrade sob encomenda do Ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, contribuíram em grande parte para que Andrade conferisse “funcionalidade prática” à sua arte. Andrade entrou no mundo da política aceitando um cargo público e fez dos primeiros anos de existência do Departamento de Cultura o tempo em que a prefeitura de São Paulo pôde realizar um extenso e complexo programa de ação cultural. Mário de Andrade tinha como preocupação se tornar um artista mais útil socialmente.

Os parques infantis do Departamento de Cultura constituíram um dos programas da prefeitura de São Paulo em que a presença de Mário de Andrade foi marcante. Eram destinados à recreação dos filhos de operários. O primeiro a ser instalado foi o Parque Infantil Pedro II, em seguida o Parque Infantil da Lapa e do Ipiranga, e por último o Parque Infantil de Santo Amaro. Até 1938, ano da saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura, foram os únicos em funcionamento na cidade. Muitos outros estavam projetados (ABDANUR, 1994).

Ali, brincavam, faziam ginástica, participavam de jogos e torneios, desenhavam, liam e aprendiam vários tipos de artesanato. As crianças encontravam nos parques, diferente do cotidiano escolar, uma estrutura menos rígida, onde elas próprias organizavam suas atividades.

Em cada parque existe uma biblioteca com cerca de 300 volumes, onde os bibliotecários são sempre crianças eleitas pelos companheiros [...]. Cada parque possui também um jornalzinho, dirigido, redigido e ilustrado exclusivamente pelas crianças, e onde são publicados composições, contos, versos, cartas enigmáticas e desenhos [...] (ABDANUR, 1994, p. 7).

Mário de Andrade guardou com ele centenas de desenhos feitos pelas crianças dos parques infantis devido ao concurso promovido pela Biblioteca Infantil do Departamento de Cultura. O interesse de Mário por esses desenhos deve-se à vontade do poeta em estudar o processo criativo infantil, em buscar elementos que pudessem indicar os caminhos da “nacionalização” da cultura e da arte no Brasil e a referência na busca das características nacionais da cultura brasileira (ABDANUR, 1994).

A saída de Mário de Andrade do Departamento de Cultura deu-se em função das mudanças políticas ocorridas na prefeitura de São Paulo depois do golpe do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Muito pouco se preservou do Departamento de Cultura depois da saída de Mário de Andrade. Sem o apoio do novo governo, quase todos os projetos iniciados foram interrompidos; alguns sobreviveram precariamente, como a Discoteca Pública, mantida por Oneyda Alvarenda. O Departamento de Cultura, através de um amplo programa educativo, criou mecanismos de difusão da arte, cultura e patrimônio.

4.2 AS OBRAS LITERÁRIAS NA EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Santos (2013) apresenta, em seu artigo publicado no *Caderno Temático de Educação Patrimonial*, uma prática pedagógica com a Educação Patrimonial e a linguagem, que

proporcionará, para esta pesquisa, reflexões relacionadas às obras literárias, aos acervos e registros realizados por Mário de Andrade para com o patrimônio cultural.

A partir de sua experiência como educadora, Santos (2013) buscou identificar pontos de motivação e instrumentação em favor do professor de Língua Portuguesa, de Artes ou de qualquer outro que queira manejar com linguagens através da poesia, música e ritmos, visando à sensibilização quanto à Educação Patrimonial. Santos (2013, p. 11) abre seu texto com a pergunta: “através de quantos recursos sensoriais podemos reconhecer o nosso patrimônio?”

Assim, trabalhando em diferentes espaços com leitura, incentivo à leitura, projetos literários e linguagens, Santos (2013) realiza uma prática em que apresenta canções que mostram vinculação de identidade com a região (Nordeste), com a influência da matriz africana na formação do Brasil, para em seguida encontrar a identidade com o estado da Paraíba e, por fim, com a cidade de João Pessoa e seus bairros.

As canções escolhidas são de artistas nordestinos e proporcionam, conforme narra Santos (2013), o contato com os inventários de patrimônio imaterial, através do ritmo, poesia, dança, histórias, culinária, vivências, pessoas, etc. Assim, pode-se trabalhar a percepção do que é patrimônio e de ações para sua preservação e divulgação. As canções, segundo a autora, trabalham a sensibilização e propõem o movimento de ouvir, ler, estudar e discutir sobre as letras das canções.

De início, para pensar patrimônio e identidade, Santos (2013) sugere um vídeo em que mostra a versão instrumental “Feira de mangaio”, de Sivuca e Glorinha Gadelha, em que o autor e o instrumentista aparecem executando sua sanfona junto com a orquestra sinfônica da Paraíba, propondo, através do arranjo musical, um diálogo entre o erudito e o popular.

Em seguida, propõe observar duas canções: “Savanas”, do compositor Escurinho, e “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga e Guio Moraes, gravada em 1959. Ambas as canções instauram debates sobre quão semelhantes podem ser as pessoas escravizadas – no caso, o homem africano e o nordestino, arrancados do seu lugar de origem em situação de miséria, mas ricos em cultura. Essas pesquisas, segundo Santos (2013), demonstram que o patrimônio cultural não se dilui facilmente, mas se transforma e se (re)inaugura ao longo dos tempos.

A educadora continua exemplificando com as canções sobre a Paraíba e analisa a música “Paraíba, meu amor”, de Chico César, como referência cultural do Nordeste, que atualiza a festividade de São João e seus símbolos, como a fogueira e a música. O ritmo de xote também reforça essa vinculação com o espaço e a festa.

Iniciamos num grupo temático voltado para a cidade de João Pessoa numa viagem encantada num ônibus imaginário, com referências a localidades, mas não exatamente aos pontos turísticos, e sim aos bairros com suas especificidades, características internas e costumes (SANTOS, 2013, p. 16).

Para essa viagem encantada em um ônibus imaginário, Santos (2013) apresenta a canção da banda As Parêa que registra importantes bairros da periferia de João Pessoa. A letra faz referência à geografia do lugar, citando ladeiras, mercado público e mencionando a distância e a possível aventura de caminhar a pé entre os bairros. Continuando o percurso, a canção “Ponta do Seixas”, de Cátia de Franca, tem uma construção poética que parte de uma experiência pessoal para destacar as belezas naturais da cidade. A viagem continua pelas cidades do litoral ao sertão, apresentando outras dezenas de canções para a capital da Paraíba.

A autora reflete também sobre a importância dessa ação e ressalta a força da canção popular como desencadeadora de sentimentos de pertencimento a lugares e grupos, inerentes ao ser humano.

O legado deixado por Mário de Andrade ainda é pouco conhecido e explorado por alunos e professores. Trabalhar com suas obras literárias, seus diários, cartas, crônicas e poesia proporcionaria aos estudantes a sensibilização e vinculação com o Patrimônio Cultural Brasileiro. Santos (2013) constata que as narrativas sobre a “canção popular” se constituíram como textos alavancadores para despertar o interesse sobre o patrimônio cultural do Brasil.

A metodologia desenvolvida por Mário de Andrade para a Missão de Pesquisas Folclóricas se constituiu como campo experimental para realizar suas narrativas ficcionais. A Educação Patrimonial voltada para essa perspectiva, em que os sentidos (tato, olfato, paladar, audição, visão) são explorados de forma poética, colabora para uma sensibilização ante o Patrimônio Cultural Brasileiro.

O grupo de contadores de histórias Confabulando realiza um trabalho voltado à leitura da cultura popular. Formado por especialistas de áreas diversas, como um ator, uma bibliotecária, uma cineasta, uma fonoaudióloga, uma professora e uma psicóloga, o grupo realiza espetáculos, oficinas e palestras em vários estados brasileiros enfatizando a importância da oralidade na promoção da leitura e na valorização da cultura e identidade nacionais. Segundo Ribeiro (1997), o grupo iniciou o trabalho profissional no Museu do Folclore, na cidade do Rio de Janeiro, e tem promovido discussões acerca da cultura popular; expandiu suas atividades em diversas instituições de ensino e entidades de pesquisa e promove ações culturais por todo o país. Ribeiro (1997) enfatiza que, assim como Mário de Andrade, o Confabulando pensa em diversas estratégias para a consecução de suas histórias,

colhem-nas em conversas com o povo, na bibliografia especializada ou trocando ideias nas oficinas que realizam. Enquanto pesquisadores da cultura popular brasileira, estão atentos aos valores transmitidos com o ato de *contar histórias*.

O público identifica-se de forma intensa com as histórias contadas. Ribeiro (1997) afirma que o público infantil vibra com a narrativa de situações como a esperteza do homem do campo, os bichos que falam e ensinam, os segredos da roça e das florestas. Já os ouvintes da chamada terceira idade sentem-se contemplados com as histórias que trazem cheiros da infância, saudades, lembranças e sentimentos adormecidos.

Outro exemplo trazido por Ribeiro (1997) foi relativo às práticas do autor infantil, dramaturgo e ilustrador Roger Mello. O artista priorizou, nas suas opções de trabalho, temas da cultura popular por considerar as histórias do povo comum preservadoras de valores, aproximando épocas e regiões distintas e integrando suas narrativas à história da humanidade. O artista critica as lacunas presentes nas formações universitárias de uma disciplina relacionada à arte popular e manifesta:

Quando eu comecei a trabalhar com teatro, e tinha uma maior liberdade de escolha (como ilustrador eu precisava seguir os temas escolhidos pelos autores, que, na maioria, eram temas universais) é que fui buscar referências na cultura popular. Escrevi “O Boto”, um tema que me agradava, que sempre me interessou muito, mas minha formação, aliás, a formação universitária do artista gráfico brasileiro vem toda de fora, as escolas orientam por determinadas linhas de “design” que não incluem arte popular. A arte popular brasileira, por exemplo, é tratada como elemento exótico, não existe uma cadeira relacionada a isso, e olha que eu estudei numa escola bastante aberta... Mas chega uma hora em que você não quer mais repetir aquela coisa de “trabalhar perspectiva”, “trabalhar ponto-de-fuga”, a “luz”, a “expressão”, a “harmonia”. Você até trabalha tudo isso na cultura popular, mas de uma maneira diferente (RIBEIRO, 1997, p. 107).

Uma educação projetada para a discussão e a pesquisa sobre o Patrimônio Cultural Brasileiro necessita de investimentos. Santos (2005) arrola exemplos de profissionais ligados à arte, educação e cultura, processos criativos e gestão de elementos da cultura popular, no entanto esses exemplos se constituem como atividades isoladas não incorporadas às redes de ensino como projetos curriculares sistematizados.

Em 2007, o Iphan elaborou o *Catálogo comentado de literatura infanto-juvenil – patrimônio e leitura*, junto à Coordenação Geral de Pesquisa, Documentação e Referência, com parceria da 6.^a Superintendência Regional do Iphan, assim como da Universidade Federal Fluminense, através do Programa de Alfabetização e Leitura da Faculdade de Educação e do Curso de Especialização em Literatura Infanto-Juvenil do Instituto de Letras.

O *Catálogo*, um instrumento de referência de cunho educativo destinado a jovens e crianças, apresenta o Patrimônio Cultural e tem como objetivo, por meio da atividade de leitura, pensar sobre o patrimônio cultural e as ações voltadas para a sua preservação.

Assim, este Catálogo visa ser um instrumento de apoio aos professores da rede formal de educação para instigar o interesse dos alunos pelo tema Patrimônio no seu processo normal de aprendizado. Nesse sentido, mais do que pensar “a didática adequada” ao tema do Patrimônio Cultural, ele propõe encontrar ou pôr à mostra esse tema nas obras literárias que já circulam nos espaços educacionais formadores de leitores. Imaginamos que esse exercício possa ser incorporado pelos professores que queiram tratar do assunto sob o olhar de diversas disciplinas, e que ao colocarmos o foco em temas como memória, identidade, história, modos de fazer e criar, saberes tradicionais etc., no contexto de algumas obras, esse material poderia servir ao próprio Iphan em suas ações educativas, como alternativa à produção de cartilhas didáticas (BRASIL, 2007, p. 9).

O *Catálogo* apresenta, na primeira e segunda edições (2007 e 2009, respectivamente),

[...] resenhas que procuram demonstrar a presença de temas como a diversidade cultural brasileira, a memória como construção individual e coletiva, os patrimônios arquitetônicos e artísticos, a oralidade como transmissão do saber, tendo por objetivo legitimar outras formas de ver o Patrimônio, elaboradas fora da esfera técnica institucional (BRASIL, 2007, p. 9).

O sumário da primeira edição apresenta títulos como: “A pedra com o menino”; “Dirceu e Marília”; “Chico Rei”; “O peixe que podia cantar”; “Pindorama: terra das palmeiras”; “O segredo da chuva”; “Uma cidade de carne e osso”; “A bolsa amarela”; “Meus Rios”; “Bisa Bia, bisa Bel”; “Nas ruas do Brás”; “Memórias da Emília”. Na segunda edição, encontram-se os textos: “Debret”; “Versos para um Rio Antigo”; “Coleção Meninos e Meninas”; “Reinações de José Mindlin”; “Indez”; “Amazonas”; “Minhas rimas de cordel”; “Lampião e Lancelote”; “Histórias tecidas em seda”; “Um apólogo”; “O Congo vem aí”; “As cocadas”.

Segundo a organização do catálogo, a produção literária exposta é um rico material de registros de modos de vida, manifestações culturais, espaços construídos, concepções de mundo através dos tempos.

A literatura propostas pelo Iphan (BRASIL, 2007) no *Catálogo* tem o hibridismo ficção e realidade, assim como nas narrativas de Mário de Andrade. Por exemplo, em “Chico Rei”, da autora Renata Lima:

Escrita em primeira pessoa, é o narrador protagonista quem rememora um episódio de sua infância e descortina para o leitor o misto de história e lenda que cerca o

personagem Chico Rei – esquecido pela maior parte dos compêndios de História do Brasil.

Narrativa de caráter predominantemente informativo, conduzida por uma proposta ficcional, veicula noções de história da escravidão africana no Brasil e, em particular, em Minas Gerais. Tomando como gancho a tradição lendária da mina de ouro perdida de Chico Rei, o livro, ao apresentar o relato histórico na voz de uma de suas personagens, propõe um enfoque contemporâneo da escravidão negra, mais atenta às resistências e negociações que permitiram aos escravos lutarem (BRASIL, 2007, p. 16).

Não é o objetivo desta pesquisa, mas fica a indagação se esta iniciativa do Iphan foi incorporada às redes de ensino como um projeto curricular e qual foi o resultado desse catálogo nas suas duas edições.

A idéia deste Catálogo é possibilitar a conversa entre essa produção e o campo do patrimônio, prevendo-se a realização de outras edições que contemplem um universo cada vez mais amplo de obras da literatura infanto-juvenil. E, quem sabe, também não será esse um estímulo para que a produção literária dirigida a jovens e crianças se desaprisione desse destino e possa ser do interesse de todos? (BRASIL, 2007, p. 10)

Para Silva (2009), o viés literário concebe uma forma de aprofundar o estudo sobre patrimônio cultural, pois há a dimensão poética, da experiência sensível, das infinitas interpretações que a expressão artística pode oferecer. As expressões artísticas podem vir a enriquecer uma série de frentes de pesquisa, como a interpretação de fonte tradicionalmente históricas.

O *Catálogo comentado de literatura infanto-juvenil – patrimônio e leitura* é um material de cunho didático e promocional produzido pelo Iphan para estudo sobre a leitura e formação de leitores na educação básica e fundamental. O Iphan produz uma série de instrumentos para veicular o conhecimento sobre patrimônio cultural, para tornar acessíveis informações sobre os bens, até divulgar as ações e os objetivos da preservação. Segundo Silva (2009), o que orientou essa proposta de trabalho do *Catálogo* foi que as iniciativas na área da educação realizadas pelo Iphan devem buscar estabelecer uma relação entre o conhecimento técnico e “os modos concretos de apropriação dos bens culturais por parte de seus produtores e/ou fruidores, no sentido de colocá-los como sujeitos e não como meros observadores de um acervo (SILVA, 2009, p. 67).

A literatura consegue mostrar outras formas de ver o patrimônio ou apresentar caminhos para se falar do patrimônio. Ela se estende a uma infinidade de práticas culturais como processo decodificador do real ou modo pelo qual somos capazes de aprendê-lo.

Compreende-se a realidade através de um processo decodificador ente signo e significados, possível pelo advento da língua.

Assim, a leitura traz um enorme instrumento técnico e científico que pode ser aplicado em diversas áreas do conhecimento. A literatura, assim como as outras artes, implica tanto nos processos de fruição do patrimônio cultural quanto nas elaborações conceituais sobre ele.

Silva (2009) narra:

Um menino que solta cafifa no adro de uma igreja barroca não está interessado no seu valor como obra de arte. Se ela é barroca, neoclássica ou gótica, pouco lhe importa, mas isso não o impede de ter uma experiência estética, de saber que ela já estava ali mesmo antes de seu avô nascer, de poder descortinar sua cidade daquele ponto único, elevado da colina. Os sentidos que esse bem produz nele e a apropriação que faz do legado do passado como forma integrante do presente fundamentam a construção de sua memória e identidade para além do conhecimento especializado sobre o valor estético-artístico daquela obra de arte. Ele inventa alguma coisa não sabida, não prevista na origem ou na intenção do “autor” (SILVA, 2009, p. 68-69).

A leitura não é do domínio natural do autor nem do especialista, assim ocorre na área do patrimônio cultural. A função pedagógica relacionada ao patrimônio pretende permitir que os cidadãos possam se vincular por meio da experiência sensível, estética, poética às diversas manifestações culturais.

Assim é com o *Catálogo comentado de literatura infanto-juvenil – patrimônio e leitura*. Percebe-se, segundo Silva (2009), a riqueza de assuntos tratados pela literatura infanto-juvenil; não há diferenciação do público entre adulto e infantil, culto e inculto, porque essas produções literárias não ensinam, não subestimam a capacidade de compreensão das crianças para com os temas, pois trabalham no uso poético da linguagem, não distinguindo faixa etária nem conhecimento técnico e científico. Temas referentes ao patrimônio estão presentes em quase todas as narrativas, apresentando situações concretas vividas pelos personagens e não como um assunto à parte, deslocado da experiência humana.

Dessa forma, o *Catálogo comentado de literatura infanto-juvenil – patrimônio e leitura* é um projeto pioneiro do Iphan; permite a produção de instrumentos de cunho educativo e promocional, sem avançar sobre a atividade de educar, e fornece subsídios para possíveis parceiros educadores, uma vez que a instituição não possui função de educadora, mas de produtora de um determinado conhecimento advindo do exercício de sua prática de preservar o patrimônio cultural (SILVA, 2009, p. 74).

A produção literária sugerida no *Catálogo* é um instrumento de apoio aos professores da rede formal de educação para despertar o interesse dos alunos pelo tema patrimônio. As obras literárias colocam em foco temas como memória, identidade, história, modos de fazer e

criar e saberes tradicionais. O material pode servir à própria instituição em suas propostas educativas como alternativas à produção de cartilhas didáticas.

A produção da literatura e o campo do patrimônio sempre estiveram presentes na arte de Mário de Andrade. Constata-se a potência das narrativas mariodeandradiana como textos alavancadores para despertar o interesse sobre o patrimônio cultural do Brasil. Assim como percebe-se que há ações educativas no âmbito da arte e cultura, como a literatura, o teatro, a fotografia, a música, sendo propostas por indivíduos, comunidades e instituições, que proporcionam aos cidadãos uma experiência estética, sensível e poética com o patrimônio cultural. Porém, essas ações precisam ser ligadas a redes de ensino, partindo de políticas públicas que implementem projetos curriculares sistematizados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cartas de Mário sinalizam a construção de um pensador e de um artista que se autoavalia “nas” e “pelas” vivências culturais advindas de viagens e encontros e nas conversas com o amigo Bandeira. Desvelam um espírito leitor do mundo. Mário de Andrade tem uma atitude leitora diante do Patrimônio Cultural Brasileiro, demonstra-se penetrado pelo conteúdo de leitura e invadido pelo que lê, e, num processo contínuo, escreve incansavelmente as sensações das quais desfruta nos momentos de leitura. “Mário é leitor enquanto produz como poeta, crítico de arte, ficcionista, músico, musicólogo, professor, jornalista, ensaísta, folclorista (RIBEIRO, 1997, p. XIV).

As cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira: um estudo na perspectiva do Patrimônio e Memória buscou contextualizar e historicizar as correspondências que deram origem ao livro *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (1958), compreender a concepção de Patrimônio Cultural Brasileiro pelos escritores Mário de Andrade e Manuel Bandeira, para assim abordar questões relativas a arte, patrimônio, memória e educação.

No capítulo 1 deste estudo, “As cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira (1958)”, constata-se, ao contextualizar as correspondências, o grande interesse social pelas cartas de Mário de Andrade. O acesso ao acervo de suas memórias deu-se desde a década 1950, devido ao potencial social dos registros, à informações sobre metodologia desenvolvida para o registro do patrimônio cultural. Manuel Bandeira, conhecedor desses registros, publicou, em 1958, as cartas do amigo Mário Andrade no livro intitulado *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*.

No entanto, em meados da década de 1950, os termos “folclore” e “cultura popular” passam por (re)significações conceituais, logo as cartas deixam de ter sentido para o contexto social. Em períodos anteriores, o termo “folclore” perpassava o significado de construção da nação. Somente nos anos de 1970 há uma ressignificação de sentido e o folclore passa a ser compreendido como cultura popular e um patrimônio imaterial.

No capítulo 2, “As viagens – em busca do patrimônio”, por meio das cartas publicadas por Manuel Bandeira, revela-se a leitura do poeta Mário de Andrade sobre o Patrimônio Cultural Brasileiro e sua identificação com a cultura popular advinha de uma sensibilidade corporal, ou seja, do uso dos sentidos (olfato, paladar, tato, visão, audição) frente ao bem imaterial. Andrade registrava em seus escritos essas sensações, percepções e as experiências estéticas.

A composição de textos constitui uma espécie de mapeamento dessa variedade cultural, registro de ritmos de coco, toada, moda. Em, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, sua obra-prima, os elementos da cultura popular passam a receber uma atenção diferenciada, um olhar comprometido com a história e com a multiplicidade cultural que identifica o Brasil.

As cartas, os ensaios, os poemas, crônicas estão impregnados de sua pesquisa. A escrita de Mário de Andrade constitui-se como um mosaico de gêneros, lendas, mitos, contos populares, provérbios, cantigas, conversas com o povo, observações dos elementos da paisagem natural, o saber e o saber-fazer, a vida cotidiana, bem como registros de experiências de vida, emoções e angústias. O real é ficcionado e se institui como um mundo possível.

A fotografia, para Mário de Andrade, é reflexo, é registro, é memória, é uma narrativa capaz de flagrar o cotidiano, o fugaz, cenas despercebidas. Do texto-imagem, Mário compõe textos-palavra.

A baiana se foi na religião de Carnaval
 Como quem cumpre uma Promessa
 ...A mais moça bulcão polido ondulações lentas lentamente
 Com as arrecadas chispando raios
 glaucos oiro na luz peluda de pó
 Só as ancas ventre dissolvendo-se em vaivéns de ondas em cio
 Termina se benzendo religiosa talqualmente num ritual (ANDRADE,1988 *apud*
 RIBEIRO, 1997, p. 28)

O poeta desvela em seus textos olhares argutos contrapondo com percepções ordinárias ou cotidianas. As narrativas são, de fato, um instrumento democrático ao qual todos podem ter acesso. É na linguagem artística e literária que registra os bens patrimoniais e os universaliza. Seu empenho foi dirigido para a difusão dessas linguagens como práticas sociais, passíveis de ser disseminadas pela educação, daí a força de seu projeto registrar o máximo de manifestações populares praticadas nas diversas regiões do Brasil e divulgá-las, expondo a diversidade e a multiplicidade da cultura brasileira.

No capítulo 3, “O patrimônio cultural na educação”, em sua metodologia de registros da cultura popular, Mário de Andrade se mostra atento à diversidade cultural, e em *O turista aprendiz* desvela a consciência do não saber, comunicando o que absorveu de informações e de emoções em suas viagens como um aluno em busca do conhecimento. Assim, realiza um programa de trabalho com a cultura brasileira baseado no respeito à diversidade de nosso povo e numa convivência pacífica e enriquecedora entre o popular e o erudito. Herdamos uma

metodologia da cultura brasileira armazenada no Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo, mas também em todo o Brasil e no mundo, através de suas cartas, obras literárias, fotografias.

Muitos pesquisadores que buscam o Patrimônio Cultural Brasileiro são tecnizados, alguns investem em teorias subjacentes às manifestações mais primitivas, aparentemente prosaicas. Nesta pesquisa, identificamos que os profissionais da arte, da cultura e da educação, por intermédio de práticas criativas, poderão sentir, perceber e difundir a cultura popular, ampliando os repertórios culturais tendo como referência os experimentos culturais propostos por Mário de Andrade.

Por fim, a leitura das cartas de Mário de Andrade organizadas por Manuel Bandeira em 1958 proporcionou conhecer as facetas de Mário como um aprendiz em contínua busca da compreensão da multiplicidade cultural brasileira. Por vezes, me senti no lugar de Manuel Bandeira, sabendo de detalhes da vida pessoal que justificaram certos comportamentos, certas atitudes diante da vida, de suas escolhas e renúncias. A leitura das cartas foi, antes de tudo, um exercício de intimidade. Investigar seus escritos, ou melhor, seus pensamentos, foi uma experiência prazerosa e despertou em mim as mais variadas sensações. A convivência com Mário de Andrade fez-me forjar uma compreensão do nosso patrimônio cultural, de nossa realidade nacional, de nossa história e dos destinos do nosso país.

REFERÊNCIAS

A PROPÓSITO DAS CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA. A **Manhã**, Rio de Janeiro, , ed. 00227, 21 out. 1951. Suplemento Letras e Artes, p. 11.

ABDANUR, Elizabeth. Parques infantis de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, p. 263-270, 1994.

ALMEIDA, Maria Zélia Galvão de. Escrevendo a Mário de Andrade. **Suplemento Literário**, São Paulo, ed. 00122, p. 6, 10 out. 1982.

ALVES, Teresa. Paisagem – em busca do lugar perdido. **Finisterra**, v. XXXVI, n. 72, p. 67-74, 2001.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. (1927). Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ASSMANN, Jan. **Memória Comunicativa e Memória Cultural**. Revista História Oral, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan-jun, 2016

AVANCINI, José Augusto. **Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade**. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1998.

BANDEIRA, Manuel. Correspondência de Mário de Andrade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00167, 22 jul. 1957.

_____. **Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Simões, 1958.

BATISTA, Raimundo B. A “embolada” em Macunaíma. **Revista Mediações**, Londrina, v. 2, p. 57-61, jul.-dez. 1997.

BATISTA, Marta Rossetti; LIMA, Yone Soares de (Orgs.). **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: IEB/USP, 1998. v. 1. 322 p.

BESSE, Jean-Marc. Estar na paisagem, habitar, caminhar. *In*: CARDOSO, Isabel Lopes. **Paisagem e património**. Porto: Dafne/Chaia, 2013. p. 33-53.

BRAGA, Rubem. Mário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ed. 10636, 14 jul. 1957.

BRASIL. **Decreto-Lei n. 25**, de 30 nov. 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 10 out. 2018,

_____. **Decreto n. 3.551**, de 4 de agosto de 2000. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acesso em: 6 out. 2018

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. **Patrimônio cultural**. Disponível em: <http://portal.IPHAN.gov.br/pagina/detalhes/218>. Acesso em: 14 nov. 2017, 18:06.

_____. **Patrimônio e leitura**: catálogo comentado de literatura infanto-juvenil. Coordenação de Maria Beatriz Rezende. Rio de Janeiro: Iphan/Copedoc, 2007. v. 1. 48 p.

_____. **Patrimônio e leitura**: catálogo comentado de literatura infanto-juvenil. Coordenação de Maria Beatriz Rezende. Rio de Janeiro: Iphan/Copedoc, 2009. v. 2. 48 p.

_____. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: MEC/Sphan, 1980. n. 31. 143 p.

_____. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Mário de Andrade. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Iphan, 2002. n. 30. 291 p.

CANDAU, Joël. Da mnemogênese à memogênese. In: _____. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00221. 1.º caderno, p. 8, 21 set. 1958.

CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 00122. Suplemento Letras e Artes, p. 14, 17 abr. 1949.

_____. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 00199. Suplemento Letras e Artes, p. 11, 25 mar. 1951.

_____. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 00222. Suplemento Letras e Artes, p. 11, 9 set. 1951.

CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 20112, 19 out. 1958.

CASTRO, Maria Laura Viveiros de; FONSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio imaterial no Brasil**. Brasília: Unesco, Educarte, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza**: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

COUTINHO, Afrânio. As cartas de Mário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, ed. 11104, 25 jan. 1959.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. O Patrimônio natural no Brasil. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; PELEGRINI, Sandra C. A.; RAMBELI, Gilson (Orgs.). **Patrimônio cultural e ambiental**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 167-186.

DULTRA, Karyna; VIEIRA, Márcia Polignano. A institucionalização do Patrimônio Cultural: múltiplos olhares em ciência da informação. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, v. 4, n. 1, mar. 2014.

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

FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Viagem e criação em Mário de Andrade. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, Tessituras, Interações, Convergências, 13-17 jul. 2008, USP – São Paulo, Brasil.

FREIRE, Beatriz. **O inventário e o registro do patrimônio imaterial**: novos instrumentos de preservação. Pelotas (RS): Ed. UFPEL, jan.-jul. 2005. v. II. n. 3.

GONÇALVES, Janice. **Da educação do público à participação cidadã**: sobre ações educativas e patrimônio cultural. Canoas: UnilaSalle, dezembro 2014. n. 18

HAFSTEIN, Valdimar. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. *In*: **Patrimônio cultural em discussão**. Recife: Ed. UFPE, 2013.

HEINICH, Nathalie. Os objetos-pessoas: fetiches, relíquias e obras de arte. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 159-179, jan.-jun. 2009.

KATINSKY, Júlio Roberto. O mestre-aprendiz Mário e as artes plásticas. **Revista do Patrimônio Histórico Nacional**, São Paulo, n. 30, p. 48-71, 2002.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *In*: **Educação & Realidade**, Porto Alegre: Ed. UFRGS, v. 29, n. 1, p. 27-44, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. A bordo do diário. *In*: ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

MÁRIO DE ANDRADE. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ed. 01089, p. 2, 27 fev. 1945.

MÁRIO DE ANDRADE: HOMEM PLURAL. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ed. 01570, p. 4, 27 fev. 1955.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Edusp/IEB, 2000. 736 p.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Arte patrimonial como base para o Patrimônio imaterial. **Revista Patrimônio e Memória**, Assis (SP): Unesp-FCLAS-Cedap, v. 4, n. 1, 2008, p. 123.

_____. **Por um inventário dos sentidos**: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2005. 336 p. il. Estudos Brasileiros, n. 39.

PECOTCHE, Carlos Bernardo González. **Introdução ao Conhecimento Logosófico**. São Paulo 1997, p. 17

PONTIERO, Giovanni. Doce, irônico e pungente. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ed. 00304, Caderno Cultura, p. 12, 13 abr. 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Maria Aparecida Silva. **Mário de Andrade e a cultura popular**: bem dito será o fruto desta leitura (ensaios). Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Câmara do Livro: The Document Company, 1997. 128 p. Xerox.

RUBINO, Silvana. O mapa do Brasil passado. **Revista do Iphan**, n. 24, 1996.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações**, v. 14, n. 1, p. 218-236, jan.-jun. 2009.

SABINO, Fernando. Morrer tranquilo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ed. 00239, p. 7, 12 out. 1958.

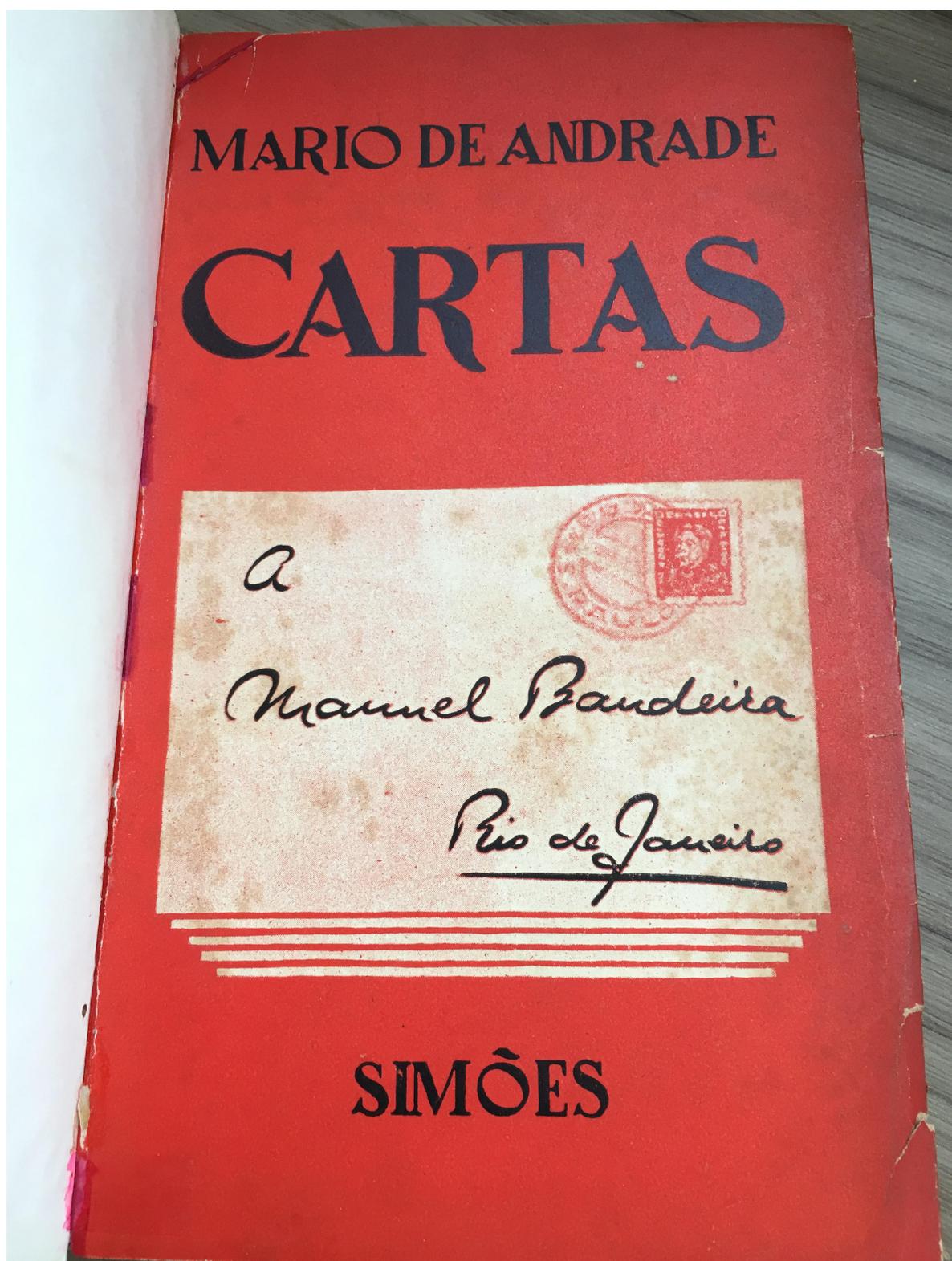
SANTOS, Nara Limeira F. **Com quantas rimas se faz um patrimônio?** Educação patrimonial: educação, memórias e identidades. Organização de Átila Bezerra Tolentino. João Pessoa: Iphan, 2013. 108 p. il. 30 cm. Caderno Temático, n. 3.

SILVA, Maria Beatriz Setubal de Rezende. **Mémoires e patrimônios**: experiências em formação de professores. Organização de Carmen Lúcia Vidal Pérez, Maria Tereza Goudard Tavares, Mairce da Silva Araújo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. 350 p.

SIMÃO, Lucieni. **Certificando culturas: inventário e registro do patrimônio imaterial**, Caicó: Centro de Ensino Superior do Seridó, v. 7, n. 18, out.-nov. 2005, semestral. ISSN-15183394. Disponível em: www.cerescaico.ufrn.br/mneme. Acesso em: 11 nov. 2018, 16:25.

WESTPHAL, Euler R. Linguagem como representação: uma breve aproximação hermenêutica. *In*: LAMAS, Nadja de Carvalho; JAHN, Alena Rizi Marmo (Orgs.). **Arte e cultura**: passos, espaços e territórios. Joinville: Ed. Univille, 2012. p. 59-78.

ANEXO – CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE A MANUEL BANDEIRA: O
LIVRO



Cartas
de
Mário de Andrade
a
Manuel Bandeira

Prefácio e notas de
MANUEL BANDEIRA



ORGANIZAÇÃO SIMÕES EDITORA
RIO 1958

PREFÁCIO

Tive com Mário de Andrade uma correspondência epistolar que se iniciou em 1922 e se prolongou sem interrupção até a sua morte. Mário escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta. Creio, no entanto, que as da nossa correspondência têm importância especial, porque comigo êle se abria em tôda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato de corpo inteiro, absolutamente fiel. Nelas está todo o Mário, com as suas qualidades, que eram muitas e algumas de natureza excepcional, e os seus defeitos, jamais de origem mesquinha. Certos aspectos de sua personalidade poderosa são mesmo difíceis de classificar: como qualidade ou como defeito? O seu orgulho, por exemplo, que era imenso, mas freqüentemente se exprimia em formas de aparente humildade, que a êle próprio intrigavam.

Além de retratarem com tanta verdade o seu autor, são estas cartas do maior interesse para a compreensão de sua obra, sobretudo de sua poesia, porque o meu saudoso amigo costumava expor-me a motivação, gênese e trabalhos de construção de suas produções, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático, ou de um simples poema. Pedia-me opinião e crítica. Eu dava-as. Ele re-dargüia. Discutíamos. Eram longas missivas “pesnamenteadas”, como certa vez êle as qualificou. Mesmo sem se ter conhecimento de minhas respostas, percebe-se claramente tôdas as minhas contraditas e reservas, tal a ordem que Mário punha na exposição de nosso debate. A discussão provocada pela “Carta às Icamiabas”, do livro Macunaíma, mostra o mundo de intenções que Mário insinuava nas invenções aparentemente mais ingênuas. A evolução de sua poesia, desde os poemas de Paulicéia Desvairada, feitos para serem gritados,

A VERSALIDADE de Mário de Andrade (como todas as "versatilidades", aliás) é pura denúncia de um feito psicológico. Que tanto possa significar afirmação de "machismo-intelectual" (para usar expressão comum na boca e pena do próprio Mário) como sintoma de "im-potência literária". É o que se chama o drama da *coartada-contra-a-coartada*, de vez que ao escritor não interessa sublimar-se; mas, antes, que ele acalente, afaga e usa. Dizem os entendidos que a diferença dos mecanismos de defesa é o que constitui a variedade dos gêneros: do ensaio à poesia. Ora, a correspondência é uma forma do exhibitionismo. Porque funciona, sempre, como confissão à margem do que é simbólica e publicamente expresso, se equívale a uma confissão privada... presuosta intrasferível: em termos da tradição, da ética e da lei. Temos para nós que o diário é o seu *ersatz* necessariamente correspondente, para os que detestam o escancarado diálogo. Sendo que ambos — correspondência e diário — não passam de justificativas que a agressividade, contida nos produ- tos apreçados, escamoteia. O aparente desleixo formal que se nota na correspondência dos maio- res escritores, ou no diário dos mais enrustidos (Descartes e Kafka), bem como na pena da- onéles que põsam para a posteridade (os irmãos Goncourt) é típico daquilo que Freud denomi- nou, certa vez, de "transferência ao minúsculo".

"T.S. Eliot, que não morre de amores pela psicandáse, observou que o cuidado com a per- feição da forma, palpavel universalmente nos mais egregios românticos do século dezanove, é apenas a delação do esforço para encobrir alguma escabrosa desordem interior. Isto quer dizer que a super-valorização do estilo (estamos nos referindo a escritores, quando, mudando-se o mutavel, poderíamos estender a regra aos poe- tas em geral), a caça impaciente da palavra adequada, é pura transferência do sentimento de culpa de um problema reprimido inconsciente- mente. Poderão objetar-nos: e o natural apri- moramento do estilo que a experiência e o tem- po concedem? Acontece que o tempo e a ex- periência do ofício não, vogam para o escritor, se ele é vero artista. Dê-se ao estilo a impor- tância merecida na maturidade: não só ao pró- prio, mas também — e quase sempre — ao

★ Capa de REIS JUNIOR

CARTAS
de
MÁRIO DE ANDRADE
a
MANUEL BANDEIRA

PREFÁCIO

Tive com Mário de Andrade uma correspondência epistolar que se iniciou em 1922 e se prolongou sem interrupção até a sua morte. Mário escreveu milhares de cartas. Nunca deixou carta sem resposta. Creio, no entanto, que as da minha correspondência têm importância especial, porque consigo ele se abrir em toda a confiança, de sorte que estas cartas valem por um retrato de corpo inteiro, absolutamente fiel. Nelas está todo o Mário, com as suas qualidades, que eram muitas e algumas de origem mesquinha. Certos aspectos de sua personalidade poderosa são mesmo difíceis de definir: como qualidade ou como defeito? O seu orgulho, por exemplo, que era imenso, mas freqüentemente se exprimia em formas de aparente humildade, que a ele próprio interessavam.

Além de retratarem com tanta verdade o seu autor, são estas cartas do maior interesse para a compreensão de sua obra, sobretudo de sua poesia, porque o meu saudoso amigo costumava expor-me a motivação, gênese e trabalhos de elaboração de suas produções, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático, ou de um simples poema. Pediu-me opinião e crítica. Eu dava-as. Ele reagia, como certa vez ele as qualificou "pensamentos", como certas de minhas respostas, tal a ordem que Mário me deu na exposição de nosso debate. A discussão provocada pelas "Cartas as Irmãs" do livro Macunaíma, mostra o mundanismo das intenções que Mário insinuava nas invenções aparentemente mais ingênuas. A evolução de sua poesia, desde os poemas de Paulicéia Desvairada, feitos para serem gritados,

1922-1924

S. Paulo 6-2-1922

Manuel Bandeira

Foi meu prazer de ontem recebendo (só ontem) o teu "Carnaval", reler essas páginas que tanta impressão me tinham produzido, há coisa de dois anos e meio. E o livro não envelheceu para minha admiração, asseguro-te. Creio mesmo que o contrário é que se deu. Saí da leitura com a convicção profunda que o teu livro foi um clarim de era nova, cantando já sem incertezas nem rouquidões. Há no livro uma página que considero das maiores de nossa poesia: Os Sapos. Já o sabias. (Quando estive no Rio, o ano passado um desejo eu tinha: conversar com o autor dos Sapos. Realizei meu desejo. Voltei contente (1). Os teus trechos de *verdadeiro* verso livre são magníficos. Gosto menos do "Debussy". Esplendido como factura, não há duvida. Mas a factura pouco me interessa. Entendo Debussy duma outra maneira. Não tenho a *sensação Debussy* ao ler teus versos. Nem mesmo do autor da Boite à Jojoux e do Childrens's Corner. Sabes que mais? Lendo ou evocando o teu pequeno poema, lembro-me imediatamente, imagina de quem?... de Erik. O Satie do Minuete, da Aubade, dos Morceaux en forme de Poire.

Teu poema "Bonheur Lyrique", delicioso, sairá no 3.º número de Klaxon. O segundo já está por terminar a impressão. Obrigado por nós.

Sensibilizou-nos teu interesse. Foste o primeiro dos amigos do Rio a nos demonstrar alguma simpatia. Porquê

(1) Avistei-me pela primeira vez com Mário de Andrade em casa de Ronald de Carvalho. Lembra-me que estavam presentes Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Austregésilo de Athayde e Osvaldo Orico. Mário leu para nós a *Pauliceia Desvairada* e *Cenas de Crianças*.

AUTORIZAÇÃO

Nome do autor: Daniele Cristina Mendes Beltramini

RG: 8089165

Título da Dissertação: AS CARTAS ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA: UM ESTUDO NA PERSPECTIVA DO PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 23 de abril de 2016.



Nome