

Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de História

Quando o Rio Grande do Norte era o Brasil:
cultura popular e *brasilidade* nas trilhas d'*O turista aprendiz*.

João Maurício Gomes Neto



Natal, RN

2007

João Maurício Gomes Neto



Quando o Rio Grande do Norte era o Brasil:
cultura popular e *brasilidade* nas trilhas d'*O turista aprendiz*.

Monografia apresentada ao Departamento de História da UFRN como um dos pré-requisitos para a obtenção do grau de bacharel e licenciado em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Margarida Maria Dias de Oliveira

João Maurício Gomes Neto

Quando o Rio Grande do Norte era o Brasil:
cultura popular e *brasilidade* nas trilhas d'*O turista aprendiz*.

Monografia apresentada ao Departamento
de História da UFRN como um dos pré-
requisitos para a obtenção do grau de
bacharel e licenciado em História.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr^a. Margarida Maria Dias de Oliveira
1º Examinador - Presidente

Prof. Dr. Almir de Carvalho Bueno
2º Examinador

Prof^a Dr^a. Wani Fernandes Pereira
3º Examinador

Aprovado em ____ / ____ / ____

A Tássia Pioto
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A expressão “divisor de águas” me pareceu sempre muito carregada e estanque para definir certos momentos vividos, por mais que os considerasse decisivos em minha trajetória de vida. No entanto, puxando pelo “fio da memória” e olhando em retrospectiva para minha experiência enquanto graduando, não vejo outra expressão capaz de dimensionar a contento a importância que Margarida Dias – professora, companheira de trabalhos, orientadora, amiga – assumiu para mim nesses quase três anos de convivência. Enquanto futuro profissional de História devo a ela o maior aprendizado que extraí desses cinco anos de curso: o conhecimento do passado se constrói pela desconstrução dos preconceitos, não pela reprodução deles.

A Aryana, minha princesa, dona do riso e das lágrimas mais espontâneas que já conheci. Uma amizade construída e solidificada com o caminhar do tempo, com as inquietações sobre o curso, o futuro, a felicidade... sobre a vida. E também pela paciência com que leu e cresceu valiosos comentários e sugestões de alterações a este trabalho.

A meu amigo Wesley, por quem tenho admiração inestimável. Uma das pessoas mais inteligentes, sensatas e humanas que conheço. Com suas indagações inquietantes, me causou desconforto diversas vezes, me desafiando a fugir do “lugar comum” e me convidando a pensar sobre o sentido das ações, das verdades que construí com o passar das eras. Mano, contrariando o destino, estou tentando me redimir do erro da natureza... Até agora as coisas estão dando certo.

A Elizângela (Zanzza), a matutinha que mais amo nesse mundo e Katiane (Kaka), minha magricela, minha “Olívia” preferida. A companhia sempre alegre e agradável delas é uma das melhores lembranças que guardarei carinhosamente comigo dos nossos tempos de SEMURB, de feira-de-sebos...

A Almir Félix, companhia sempre agradável e com quem tenho aprendido muito nos últimos anos, sobretudo nas discussões sobre Patrimônio. Mas com uma ressalva: o Brasil não foi descoberto na Bahia, e sim em Touros, cidade onde canta o mito da baleia, dona do Farol mais alto da América Latina, a esquina do Brasil... e onde não há lugar para megalomaniacos. O único que tinha lá foi expulso em 1999, senão me engano, e disseram que estava concluindo a graduação em História pela UFRN...

A Ítalo, Waltécia e Francimária, que somados a minha presença, integrávamos o quarteto mais perfeito da turma de 2003, o vulgo “quarteto fantástico”, como carinhosamente

(?) fomos alcunhados pelos demais colegas de curso. Eles suportaram como poucos meus ataques de *chatinite* aguda.

A Ana Maria e Victor Assunção, amigos e companheiros de Iniciação à Docência, além do carinho, um pedido: sejam menos ranzinzas!... E Victor, vê se compra um relógio (risos).

A Conceição Fraga, de quem fui bolsista PIBIC, a responsável pela minha iniciação no campo da pesquisa, período no qual aprendi bastante sobre Movimentos Sociais.

As minhas amigas de luta, de sonhos, de dança, de copo: Mili, Dani, Élide, Edinha, Edwânia, Juli, Lyne, Jailma, Nirvana... À elas, este é também um pedido de desculpas. Para realizar este trabalho, tive de me “afastar do mundo” que corria lá fora, “deixar de existir” por alguns dias e nesse período, fui seriamente punido pela ausência delas. Mas como sempre torceram e acreditaram em mim, não tenho dúvidas de que estão felizes agora. Estou de volta ao mundo!

A Casa do Estudante do Rio Grande do Norte. A ela devo a continuidade de meus estudos, minha entrada na UFRN.

Aos meus pais, sobretudo minha mãe por ser a mãe maravilhosa que é, sempre me dando apoio e incentivo incondicionais em todos os caminhos que resolvi trilhar até aqui.

A Vinícius, meu sobrinho “pestinha”, a minha mana Mirian e meu mano Lucas. Aos dois últimos, pelas brigas divertidas da infância, pela chatice compartilhada da adolescência, pela confiança que depositaram em mim desde que iniciei esta jornada.

A Epifânio, que como já sugere o próprio nome, faz da vida uma doce alegria.

A Roberta Sá, Chico Buarque, Mutantes, Vanessa da Mata, Kaiser Chiefs, Cazuza, Luiz Gonzaga, The Killers, Novos Baianos, The Cranberries, Cássia Eller, Jorge Ben, Casa de Samba, Rio Maracatu, Show Opinião – 1965, Jackson do Pandeiro, Paulinho da Viola, Mônica Salmas... Minha trilha sonora durante a produção deste trabalho, tanto nos momentos de maior empolgação quanto nos de maior desespero e apertado.

A meus companheiros do aptº “7”, da Residência Universitária Campus I – UFRN, com especial destaque para meu mano Osmar, Almir, Flávio, Henrique, César, os quais, nestes últimos cinco anos de convivência foram amigos, irmãos. Agradeço pelas alegrias, angústias, tédios, monotonia compartilhadas em conjunto; as diversas vezes em que fui motivo de risos, embora raramente – dirão nunca! – motivador deles; as tantas conversas jogadas fora madrugada a dentro e quando podíamos, durante o dia também; as discussões sobre política, sexualidade, futebol, religião...; por suportarem minhas seções cotidianas de tortura musical, afinal, sou movido à música em tudo que faço: para dormir, acordar, estudar,

trabalhar, viajar... e vão rir ao lembrarem que mesmo ouvindo o mesmo álbum centenas de vezes, eu não conseguia decorar as letras das músicas. E logo depois, agradecerão aliviados, pois já imaginaram se eu resolvesse cantar também? Agradeço ainda por suportarem, quando de meu “recinto sagrado”, do meu “cantinho no 7”, lia em voz alta, queria a todo custo compartilhar com eles as leituras que mais me agradavam, exigindo que as achassem tão interessantes quanto eu, algo que raramente acontecia, para diversão de todos, até à minha. Aliás, foi tudo sempre tão bom que não poderia ser melhor. Seis marmanjos com percepções de mundo e personalidades tão distintas só podia dar no que deu. Valeu por tudo, “família 7”!

Tudo no mundo tem uma cor
Tudo no mundo é
Azul
Cor-de-rosa
ou Furta-cor
é vermelho ou
Amarelo
Quase tudo tem seu tom
Roxo
Violeta ou Lilás
Mas não existe no Mundo
nada que seja "Flicts"
- nem a sua solidão -
Flicts nunca teve par
nunca teve um lugarzinho
num espaço bicolor
(e tricolor muito menos)
- pois três sempre foi demais)
Não
Não existe no Mundo
Nada que seja "Flicts"
Nada
no mundo é "Flicts"
ou pelo menos quer ser

...

Mas ninguém sabe a
verdade
(a não ser
os autronautas)
que de perto
de pertinho
a Lua é flicts

Ziraldo, *Flicts*

RESUMO

O turista Aprendiz é uma espécie de “livro-diário” no qual Mário de Andrade reúne anotações de suas “viagens etnográficas” de “reconhecimento” ao Brasil. A primeira, à região Norte, realizada entre maio e agosto de 1927; a segunda ao Nordeste, ocorrida entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929. No presente trabalho, enveredamos pelas discussões sobre cultura popular e *brasilidade* em Mário de Andrade, elegendo como fonte os registros deixados n’*O turista aprendiz*, sobretudo a noção de *tradições móveis* nele apresentada pelo autor.

Palavras-chaves: cultura popular – brasilidade – Mário de Andrade

ABSTRACT

“O turista aprendiz” is a kind of journal-book in which Mário de Andrade gathers notes from his ethnographic trips of reconnaissance around Brazil. The first one to the north region, made between May and August of 1927; the second one to the northeast, made between November, 1928 and February, 1929. In this work, we go into Mários’ discussions about popular culture and *brasilidade*, taking as source his registers left in “O turista aprendiz”, special his concept of “mobile traditions” presented by him in the book.

Keywords: popular culture – brasilidade – Mário de Andrade.



Sumário

Introdução.....	10
I – O Modernismo Brasileiro e a Tradição dos Maus Copistas.....	15
II – Entre a Região e a Nação, o Receio de “Exotizar” o Brasil.....	27
II – A Mobilidade das Tradições e a “Catalogação” do Patrimônio Cultural Brasileiro no Rio Grande do Norte.....	38
Considerações Finais.....	51
Referências.....	57
Anexo.....	65

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com Mário Raul de Moraes Andrade, ou simplesmente Mário de Andrade, ocorreu por volta de 2001 ou 2002, não lembro exatamente. Tentei ler *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ana Maria, minha professora de português e literatura no Ensino Médio falava tão entusiasmada da rapsódia marioandradiana que me empolguei para lê-la. Mas o contato com aquela personagem cujas ações contrariavam minha percepção ainda idealizada dos grandes heróis me fez desgostar daquela narrativa. Além do mais, aquele autor escrevia de maneira tão estranha, maluca... Não simpatizei muito não. Na verdade, eu desgostei dele.

Naquela época as paixões idealizadas da adolescência – hoje não sou lá muito experiente, mas creio ter vencido essa fase – me inclinava a outras leituras: Peri, Cecília, Iracema... os índios de José de Alencar me pareciam bem mais atraentes do que aquela “imitação de índio” a que o autor tinha batizado de *Macunaíma*. Imitação, sim, pensava, afinal, como podia? Ele não parava em lugar algum, vivia em constante mutação, não se sabia ao certo se era branco, negro ou sei lá o quê... Os romances de Alencar tinham herói de verdade, mocinho e mocinha, o romantismo dos casais apaixonados, as tragédias dos amores impossíveis.

Até então, literatura significava para mim tão somente literatura, uma forma de esquecer a passagem do tempo. Gostava dos finais felizes, onde tudo acabava bem. Algumas vezes até cheguei à conclusão de que o autor que encerrava o enredo sem que os mocinhos fossem “felizes para sempre” e as personagens más sem o merecido castigo era porque de certo, devia estar mal-humorado, ou então seria um chato, ranzinza.

Vale ressaltar que este é um exercício de introspecção em retrospectiva, não estou aqui menosprezando minhas leituras passadas. Pelo contrário, elas foram certamente importantes para minha formação pessoal e intelectual, se é que seja possível a gente se separar assim em dois, três... Bom, resumindo o conjunto da obra, o fato é que o primeiro contato estabelecido com Mário de Andrade não foi suficiente para eu cair na “malhas do seu feitiço¹”.

No segundo semestre de 2004, quando cursei a disciplina *Memória e Patrimônio Histórico*, no curso de História da UFRN, eis que Mário de Andrade se colocava no meu

¹ *Nas malhas do feitiço: o Historiador e o encanto dos arquivos privados* é um texto breve, mas bastante significativo, no qual, utilizando as sedutoras correspondências de Mário de Andrade como exemplo, Ângela de Castro Gomes (1998) alerta para alguns cuidados que o pesquisador deve tomar ao trabalhar com acervos privados, para segundo ela, não cair nas “malhas do feitiço” do seu objeto de estudo.

caminho novamente e dessa vez, não consegui resistir. As impressões que ele anotara de Natal no final década de 1920 nas páginas sedutoras d'*O turista aprendiz* me chamaram tanto a atenção que até (re)li *Macunaíma*. E na segunda leitura, a rapsódia me pareceu bem mais interessante, provocou inquietações. Teria eu caído agora nas “malhas do feitiço”?

De certa forma sim. Afinal, uma das assertivas anotadas por Mário de Andrade em seu “livro-diário” sobre Natal permanecia na minha mente: “Natal é feito S. Paulo: cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisa que dói destruir.” (ANDRADE, 2002, p. 227). E mais a frente, o autor complementava: “As tradições dela são todas móveis” (p. 228). A essa altura o encanto virara inquietação: porque as tradições de Natal seriam todas móveis? O que significa essa definição que unia duas palavras de sentidos quase contraditórios: tradição e mobilidade? Como a cultura popular se relacionava com esses elementos? Foi buscando investigar essas questões que me propus a problematizar a noção de cultura popular em Mário de Andrade, porque ele a conceituou de *tradições móveis* e de que maneira essas noções se relacionavam com sua concepção de *brasilidade*.

Nessa empreitada, embora recorra a outras fontes, geralmente registros do próprio Mário de Andrade que auxiliam na compreensão de seu pensamento dentro da problemática delineada acima, utilizo *O turista aprendiz* como fonte, como registro etnográfico que é, de forma a elucidar as questões apresentadas neste trabalho.

Neste sentido, cabe esclarecer do que trata *O turista aprendiz*: é um misto de livro e “diário de bordo” que reúne anotações de Mário de Andrade em duas de suas “viagens etnográficas” de “reconhecimento” ao Brasil. A primeira, à região Norte, realizada entre maio e agosto de 1927; a segunda ao Nordeste, ocorrida entre novembro de 1928 e fevereiro de 1929. Aqui interessam, sobretudo, os registros concernentes à segunda viagem, particularmente o período datado entre 15 de dezembro de 1928 e 27 de janeiro de 1929, no qual o autor relata as impressões que teve da terra de Cascudinho², e apresenta sua concepção de *tradições móveis*, fixadas em páginas de prosa poética e leitura agradável, numa combinação harmoniosa de jornalismo, literatura e registro etnográfico. É também uma obra póstuma, cuja primeira parte, onde é relatada a viagem ao Norte, chegou a ser revisada pelo autor, que acabou falecendo antes de revisar a segunda, na qual estão os relatos de sua passagem pelo Nordeste.

Em 2008, comemora-se 70 anos da passagem de Mário de Andrade em terras potiguares, passagem essa, conforme já salientei, registrada nas páginas d'*O turista aprendiz*.

² Maneira carinhosa como costumava chamar Luis da Câmara Cascudo.

Considero essa uma boa oportunidade para se pensar o legado marioandradiano e como suas idéias têm sido avaliadas ao longo desses anos. Aqui, à guisa de exemplo, só para reiterar e reforçar a atualidade dessas discussões, embora não vá me deter especificamente a estes aspectos no corpo do trabalho, pontuo dois projetos: o *Projeto Patrimônio Cultural em Seis Tempos*, levado a cabo pela Fundação José Augusto (FJA) e o *Projeto Para Desenvolvimento do Componente Curricular Cultura do RN*, da Secretaria de Educação do Estado.

O *Projeto Patrimônio Cultural em Seis Tempos* desenvolvido pela Fundação José Augusto (FJA) e financiado com recursos do Programa Monumenta, vinculado a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e do Governo do Estado do Rio Grande do Norte, via FJA, objetivava, segundo esta Fundação:

Realizar inventário, catalogação, cadastramento, imagens, descrição técnica e publicação – inclusive em novas mídias – do Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Norte, nas tipologias de arquitetônico, musicológico, sacro, bens móveis integrados, artes visuais e patrimônio imaterial³.

Os resultados do *Projeto Patrimônio Cultural em Seis Tempos* foram apresentados à sociedade potiguar em meados de 2007 e dentro desse conjunto, gostaria de situar especificamente as ações da *Rede de Patrimônio Imaterial Potiguar*, uma das seis subdivisões que compunham o *Projeto*, pois considero que a noção de Patrimônio Imaterial nela presente retoma em certa medida as discussões de Mário de Andrade sobre cultura popular e a idéia de *tradições móveis*, delineada por ele entre as décadas de 20 e 30 do século XX.

No tocante ao Projeto que instituiu a disciplina *Cultura do RN* na estrutura curricular do ensino fundamental das escolas públicas estaduais, o considero uma negação ao legado mariandradiano, ou seja, à maneira segundo a qual Mário de Andrade concebia a cultura popular. Não que o poder público executivo do Rio Grande do Norte tivesse o dever de pautar suas políticas nos campos de educação e cultura seguindo as idéias daquele autor. Mas me sinto tentado, mediante situação tão curiosa, a indagar: o que afinal significa uma cultura potiguar? E mais: porque uma disciplina na estrutura curricular escolar pensada especialmente para trabalhar essa temática?

Só para estabelecer uma breve conexão com o pensamento mariodandradiano e melhor embasar a discussão, é interessante frisar que quando estive no Rio Grande do Norte, conforme tentaremos mostrar nos capítulos seguintes deste trabalho, Mário de Andrade

³ FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO. **PCP em Seis Tempos será lançado nesta terça**. Disponível em: http://www.fja.rn.gov.br/noticias_detalhes.asp?tipo=N&int_codigo_noticia=675, 07 de fevereiro de 2007. Faz-se necessário ressaltar que inicialmente o Rio Grande do Norte havia ficado de fora do edital divulgado pelo Programa Monumenta, sendo incluído somente após solicitação oficial desta Fundação.

coletou, catalogou e registrou nas páginas d’*O turista aprendiz* várias manifestações culturais presentes nesse Estado. No entanto, as concebia antes como manifestações culturais brasileiras no Rio Grande do Norte e não como manifestações culturais potiguaras. Para ele, essa diferenciação era essencial, sobretudo pelo receio que alimentava frente ao regionalismo, pois considerava que este só servia para “fragmentar” política e culturalmente o país e estereotipar alguns grupos sociais, torná-los exóticos, objeto de observação para alguns curiosos e/ou de galhofa para outros. Neste sentido, o título do trabalho – *Quando o Rio Grande do era Brasil: cultura popular e brasilidade nas trilhas d’O turista aprendiz* – é uma tentativa de diálogo com o pensamento marioandradiano, ou seja, quando sugiro que o “Rio Grande do Norte era o Brasil”, busco evidenciar a idéia do autor segundo a qual éramos brasileiros antes de qualquer coisa, e neste caso específico, éramos brasileiros potiguaras, não potiguaras brasileiros. Assim, cabe ressaltar que esta monografia não é sobre o Rio Grande do Norte, antes toma as percepções deixadas por Mário de Andrade sobre o Estado para elucidar a maneira segundo a qual ele pensava questões como a cultura popular e a identidade brasileira dentro do seu projeto de nação.

É evidente que as considerações de Mário de Andrade em relação à temática em questão não são aleatórias e muito menos desinteressadas. Elas estão situadas dentro de um contexto específico e, portanto, apresentam elementos diversos, os quais conferiram sentidos ao surgimento das inquietações daquele autor. E são alguns desses elementos, com especial destaque para os “Modernismos” brasileiros, que serão discutidos no primeiro capítulo (*O Modernismo Brasileiro e a Tradição dos Maus Copistas*).

No segundo capítulo (*Entre a Região e a Nação, o Receio de “Exotizar” o Brasil*) trago à tona as impressões de Mário de Andrade sobre a questão da *brasilidade* e a importância assumida por ela no seu projeto nacional. Destaco ainda como o autor temia que leituras “regionalistas” da realidade brasileira fomentassem o fortalecimento de movimentos separatistas no país.

O terceiro capítulo (*A Mobilidade das Tradições e a “Catalogação” do Patrimônio Cultural Brasileiro no Rio Grande do Norte*) centra a problemática na discussão referente à cultura popular brasileira presente nesse Estado, com ênfase na noção de *tradições móveis*. Ou seja, como na concepção marioandradiana de cultura popular os brasileiros do Rio Grande do Norte contribuiriam para edificar a nação.

Por fim, nas Considerações Finais, estabeleço algumas pontes entre a importância destacada que a cultura popular assumiu ao longo da extensa obra marioandradiana, apontando seu anteprojeto de 1936, o qual previa a criação do *Serviço de Patrimônio Artístico*

Nacional – SPAN⁴, como exemplo. Neste sentido, assinalo como o destaque conferido por Mário de Andrade as manifestações culturais do povo caracterizou decisivamente sua noção pioneira no campo das discussões sobre patrimônio cultural no país.

Antes de “embarcar” no texto propriamente dito, quero fazer ainda duas ressalvas: a partir desse momento, em oportunidades diversas, tratarei Mário de Andrade simplesmente por Mário. Explico-me: quando apresentei esse trabalho à banca de projetos no semestre passado, uma das observações que minha orientadora – Margarida Dias – fez foi que eu tratava Mário como se fosse um íntimo meu e que cuidasse nisso. Desde então, passei a me policiar. No entanto, ocorreu-me algo interessante. É que nos monólogos dialogados que travei com outros autores que escreveram sobre Mário, percebi que o tratamento “íntimo” ao modernista era recorrente em quase todos eles. Sem me colocar no mesmo plano dos diversos autores que li, mas também sem me colocar abaixo deles, resolvi adotar também a “intimidade” que já fluíra naturalmente... Assim, em várias oportunidades vou me referir ao autor de *O turista aprendiz* como Mário, simplesmente.

Também quero ressaltar que não considero esse tratamento “íntimo” como prejudicial às análises aqui pretendidas, pois para quem cair nas “malhas do feitiço” de Mário de Andrade, tão pouco importará se vai tratá-lo pelo nome ou por nome e sobrenome.

A outra ressalva– essa menos “grave” – é que mantive nas citações de Mário a escrita tal como se encontrava nas fontes consultadas, evitando acrescentar o *sic* depois das palavras cuja grafia não coincide com a atual, ao contrário do que notei em alguns trabalhos a que tive acesso. Isto por dois motivos principais: o primeiro é que a gramática portuguesa sofreu alterações no decorrer do século XX e assim, a escrita de algumas palavras sofreu pequenas mudanças e, portanto, quando foram grafadas inicialmente estavam corretas; o segundo é que Mário de Andrade, como é sabido, possuía um estilo próprio de escrever, cuja busca recorrente por aproximar a língua escrita da língua oralizada era uma de suas características mais expressivas. No intuito de efetivar essa proposta, ele alterava também a pontuação, suprimindo vírgulas, pontos, conferindo um ritmo particular à leitura de seus textos. Neste sentido, considero que indicar erro nesses casos não seria condizente, haja vista tratar-se do estilo do autor e que a maneira singular como o mesmo construía frases e períodos não se devia ao desconhecimento da chamada “norma culta”; devia-se antes ao alto grau de conhecimento daquela, de forma que podia assim (re)inventá-la à sua maneira, conferindo

⁴ O anteprojeto citado foi delineado a pedido do então Ministro de Educação e Saúde (MES) Gustavo Capanema, o qual depois de alterado, seria outorgado por meio do Decreto nº 25 de 30 de novembro de 1937, sob a denominação de *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

vida ao seu desejo de instituir uma língua que refletisse as formas de expressão, os modos de falar dos brasileiros.

I – O MODERNISMO BRASILEIRO E A TRADIÇÃO DOS MAUS COPISTAS

Os últimos anos da década de 1910 e os iniciais da década seguinte são marcados por uma das grandes contradições da República brasileira: era uma “República sem povo”, conforme acentua José Murilo de Carvalho⁵ nos seus estudos sobre o período. Assim, não havia cidadania efetiva, pois o povo continuava à margem das decisões políticas que definiam os rumos do país, e por tabela, também os seus, num cenário sócio-político marcado pelo coronelismo, nepotismo, mando e desmandos dos poderes locais fortalecidos em demasia depois da política dos governadores implementada por Hermes da Fonseca, presidente entre 1910 e 1914.

As disputas regionais pelo poder central se intensificavam, mas paulatinamente a sociedade civil se organizava, fundava novas instituições, pleiteava modificações nas políticas econômicas e sociais marcadas em demasia pela visão elitista e verticalizada com que elas eram pensadas e colocadas em prática, das quais os processos de modernização e urbanização dos grandes centros urbanos levados a cabo durante a Primeira República, movidos pelo ideário de “civilização e progresso” da *Belle Époque* são os exemplos mais conhecidos. Todavia, o crescimento industrial e urbano oportunizado pelo “progresso” também mudou de maneira considerável a dinâmica organizacional da sociedade brasileira. Novas questões e demandas foram colocadas na ordem do dia.

Em 1921 se intensificaram as discussões sobre a sucessão presidencial e descontentes com a distribuição do poder na chamada política “café-com-leite”, na qual os candidatos indicados por Minas Gerais e São Paulo se alternavam na Presidência da República, e teve início a “Reação Republicana”, conforme é conhecido esse evento na historiografia que versa sobre o tema⁶. Liderada por políticos de Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul, a “Reação

⁵ Sobre a passagem do Império à Primeira República e o dilema brasileiro de uma República sem povo, elencamos aqui alguns trabalhos do autor: CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; CARVALHO, José Murilo. **As forças armadas na Primeira República: o poder desestabilizador**, in FAUSTO, Boris (org.). *O Brasil republicano, vol. 2: sociedade e instituições (1889-1930)*. São Paulo, Difel, 1984. vol.2 (História Geral da Civilização Brasileira, tomo III); CARVALHO, José Murilo. **Os três povos da República**. In CARVALHO, Maria Alice Resende de (org.). *A República do Catete*. Rio de Janeiro: Museu Paulista, 2001.

⁶ Para maiores detalhes sobre a “Reação Republicana” e o contexto no qual estava inserida, além dos trabalhos de José Murilo de Carvalho, já mencionados, ver: BORGES, Vavy Pacheco. **Tenentismo e revolução brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1992; CARONE, Edgard. **A Primeira República: texto e contexto**. São Paulo: DIFEL, 1969; CARONE, Edgard. **República Velha: evolução política**. São Paulo: DIFEL, 1971; CARONE, Edgard. **República Velha: instituições e classes sociais**. São Paulo: DIFEL, 1970; CASTRO, Celso. **A proclamação da República**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000; CASTRO, Celso. **Os militares e a Primeira República: um estudo sobre cultura e ação política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995; COSTA, Emilia Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Grijalbo,

Republicana”, que por sinal não era lá muito fiel ao ideário da *res publica*, lançou a candidatura de Nilo Peçanha à presidência. Este acabou perdendo as eleições em 1922 para Arthur Bernardes, vinculado ao grupo “café-com-leite”. Todavia, o clima de ebulição política não cessou, do qual a chamada “Revolução de 30” seria uma espécie de desaguadouro, de ato conclusivo.

O ano de 1922 marcou entre outros acontecimentos: a entrada efetiva dos tenentes no cenário político nacional, em evento conhecido como os “Dezoito do Forte de Copacabana”, a fundação do Partido Comunista do Brasil, as comemorações do centenário da Independência política de Portugal, a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo. E são aos desdobramentos deste último evento, considerado fundante, marco simbólico-inaugurador do Modernismo enquanto movimento artístico/estético no Brasil, que nos deteremos com maior ênfase neste capítulo.

Se o Brasil vivia no início da década de 1920 um período de ebulição constante nos planos político e social, no tocante às manifestações culturais, suas elites intelectual e econômica lançavam ainda seus olhares à Europa, considerada o modelo de “civilização” a ser seguido, com especial destaque para as influências francesas. Afinal, a história das produções artísticas brasileiras, sobretudo na literatura, música e pintura refletiram sempre as influências das vanguardas e escolas européias, embora geralmente implementadas aqui com certo atraso temporal, algo explicável sem maiores dificuldades quando observadas as formações política, artística e intelectual do país.

A realização da Semana de Arte Moderna entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 colocou o Brasil no cenário artístico moderno internacional. É, no entanto, iniciativa de um pequeno grupo de artistas e intelectuais, patrocinados pela elite rural paulista, ligado à monocultura cafeeira. Dessa realidade Mário não descuidou: “Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou [...]” (ANDRADE in BERRIEL, 1990, p. 37). E acrescenta: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.” (p. 38).

1977; DE DECCA, Edgard S. 1930: o silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1981; FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília Almeida Neves (orgs.). **O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil republicano, v.1); JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **O coronelismo: uma política de compromisso.** São Paulo: Brasiliense, 1992; JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **Os subversivos da República.** São Paulo: Brasiliense, 1986; JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **Sociedade e política na Primeira República.** São Paulo: Ática, 1999; LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto: o Município e o Regime Representativo no Brasil.** São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1978; TELAROLLI, Rodolpho. **Eleições e fraudes eleitorais na República Velha.** São Paulo: Brasiliense, 1982; VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato.** São Paulo: HUCITEC, 1992.

Um quadro geral dos artistas/intelectuais que participaram da *Semana de 22* evidencia a pluralidade de percepções sobre o que deveria ser a estética modernista, a ausência de programas sistematizados, sem contar o fato de que muitos aceitaram o convite sem terem a exata percepção dos propósitos do evento. Assim, entre vaias e aplausos, polêmicas e desentendimentos, estiveram entre os presentes: Anita Malfatti, Antonio Carlos Couto de Barros, Emiliano di Calvalcânti, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Heitor Villa-Lobos, Luis Aranha Pereira, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Prudente de Moraes Neto, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Vitor Brecheret.

Na apreciação feita por Eduardo Jardim de Moraes em *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, esse autor propõe a divisão do Modernismo em duas fases: na primeira, situa a *Semana de 22*, mais ligada a questões estéticas; enquanto a segunda fase se daria a partir de 1924, quando argumenta vir à tona a questão da *brasilidade*, cuja ressonância é confirmada pela publicação dos *Manifestos* dos grupos *Pau-Brasil* e *Verde-Amarelo*. Não objetivamos com este trabalho lançar uma análise detalhada sobre as fases nem sempre consensuais e discerníveis com clareza – devido a própria dinâmica do Movimento – que têm sido pensada a temática, porém, acreditamos que se tomado o cuidado devido de forma a não considerá-las estanques, a periodização em fases serve para orientar nossas percepções sobre esse evento.

O Modernismo brasileiro envolve uma tríade de elementos distintos, embora interligados entre si: “um movimento, uma estética e um período” (CANDIDO e CASTELLO, 1979, p. 07). Constitui-se elemento dinâmico e até dissonante a depender da maneira como seu ideário foi absorvido e reinterpretado (VELLOSO in FERREIRA e DELGADO, 2003), haja vista a pluralidade de projetos e vertentes que abrange. Situa-se numa época de transformações políticas, sociais e econômicas intensas, da qual as manifestações estéticas no campo das artes são sintomáticas. Para Mário de Andrade, o próprio ideário vivenciado à época pode ser tomado como força motriz antecessora e até mesmo preparadora das transformações que se seguiriam. Na releitura que realizou do Movimento em 1942 quando convidado a fazer uma conferência⁷ na Casa do Estudante do Brasil/RJ em comemoração a passagem dos 20 anos da realização da *Semana 22*, argumenta ter sido o espírito irrequieto, de recusa, indagativo, de descontentamento mediante a vida

⁷ O texto da conferência proferida por Mário de Andrade foi publicado posteriormente sob o título de *Movimento Modernista*.

como ela estava que caracterizou o Modernismo dos anos iniciais de 1920 – ainda que difuso e sem programas definidos –, alimentando assim o espírito dos revolucionários de 1930, pois “[...] os movimentos espirituais precedem as mudanças de ordem social” (ANDRADE in BERRIEL, 1990, p. 25).

Cientes da multiplicidade de projetos e concepções que o Movimento Modernista engloba, a discussão pretendida neste capítulo enfatizará nossos olhares sobre o modernista Mário de Andrade, de maneira a entender e problematizar alguns significados de “ser moderno” e as implicações práticas que isto encerrava para o artista-intelectual em questão. Situa-lo dentro das discussões e idéias mais gerais que perpassam o período nos fornece o embasamento necessário para elucidar como se entrelaçavam as noções de cultura popular e identidade nacional presentes na produção literária, na ação e atuação política desse intelectual multifacetado: poeta, contista, romancista, funcionário público, professor de música, crítico musical e literário, musicólogo, etnólogo, missivista... ou para se utilizar das palavras com as quais ele se auto-definiu certa vez, “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta” (2007c).

Na Europa, o Modernismo foi inaugurado pelo *Manifesto Futurista* escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti e publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1909. Expressou-se em várias vertentes, a exemplo do cubismo, dadaísmo, expressionismo e o surrealismo. Imprimiu intensa valorização do primitivismo⁸ na escultura, na poesia, inspirado nas formas geometrizarantes da arte africana e notabilizou-se pela constante tentativa de superar as tradições e o fenômeno das identidades nacionais.

No Brasil, no entanto, a influência do primitivismo assumiu caráter inteiramente novo e até oposto ao que se dava na Europa, sobretudo na segunda fase do Movimento, quando a evocação ao primitivismo era tomada como bússola na empreitada da construção da identidade nacional. Ser modernista significava uma caminhada em sentido inverso: indicava a busca das origens na tentativa de edificar a “civilização brasileira”. Tinha-se então um Modernismo à brasileira que não seria, portanto, uma cópia pura e simples do seu similar europeu, este último marcado pelo escapismo, pela fadiga frente à “civilização” e o “progresso”, com seus divulgadores/idealizadores visivelmente decepcionados diante dos resultados desastrosos da I Guerra Mundial, que fizera milhares de vítimas, destruiu cidades inteiras em atos de violência “gratuita” levada ao extremo. Nesse contexto de desilusão se

⁸ Estilo de arte ligado especialmente à pintura e que se caracteriza por uma certa ingenuidade artística, de temática ligada à cultura popular. Na Europa, o Modernismo apropria-se das formas geométricas da arte africana como forma de renovar esteticamente a processo de criação e produção artística.

indagavam: onde estariam os valores humanistas da civilização do progresso? A guerra era o seu ápice? Conforme temos salientado, a busca dos modernistas brasileiros é, paradoxalmente, por criar a tradição e concomitantemente, a nação. Porém, no entendimento de alguns intelectuais, a exemplo de Mário de Andrade, este “ser nacional” era percebido de maneira um tanto peculiar. Nunca foi tomado como impedimento a emergência do “ser universal”, mas entendido como o meio através do qual se chegaria a ele. Segundo assinala Maria de Fátima M. Couto (2004), edificar o “ser nacional” era uma espécie de etapa rumo à caminhada que levaria ao *homo universalis*.

No caso dos países periféricos, que constroem sua história em diálogo inevitável e muitas vezes tenso com as metrópoles, a assimilação dos ideais vanguardistas não se deu de forma imediata nem tampouco linear. As noções de originalidade e de autenticidade foram, em muitos momentos, incorporadas à necessidade de construção de uma arte com características “especificamente” nacionais e que pudesse, em seguida, representar dignamente o país no exterior. Este é o caso brasileiro, cuja entrada na modernidade cultural tem como marco simbólico a *Semana de Arte Moderna*, realizada entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 por um pequeno grupo de intelectuais e de artistas que pretendia libertar a arte e a literatura brasileiras das tradições acadêmicas, incorporando algumas experiências da vanguarda européia. (COUTO, 2007).

Este “desvirtuamento” de maneira a fomentar uma cópia que não era idêntica ao Modernismo tal como ele se mostrava na Europa, mas uma reapropriação do mesmo não se devia a um suposto desentendimento ou dificuldade de interpretar as idéias em voga no Velho Continente. Era antes resultante da reflexão sobre a realidade e a formação histórica do país, duma percepção que se formava e ganhou cada vez mais adeptos, segundo a qual o Brasil não era a Europa, apesar de educado a maneira européia e ainda fartamente influenciado por ela, algo evidenciado pela própria ressonância dos “ismos” modernistas por terras *tupiniquins*, realidade expressa com bastante clareza pelo próprio Mário de Andrade:

O modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas conseqüentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. (ANDRADE in BERRIEL, 1990, p. 19).

Interessante notar a aparente incoerência que envolvia a negação da herança colonial pelos modernistas ao mesmo tempo em que tomavam de empréstimo à Europa os elementos norteadores das renovações estéticas nas artes, algo evidenciado pela influência do Modernismo europeu no Movimento brasileiro. Tal contradição, no entanto, é amenizada se a analisarmos por outra ótica. Negar a herança colonial não significava a negação de tudo que existiu e nem assumir uma postura isolacionista diante o mundo. Pelo contrário, como

propunha o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, a intenção era deglutir todas as influências possíveis, mas sempre de maneira inventiva, criativa, reflexiva, nunca como mera reprodução de modas ou estilos.

Se a viagem ao primitivismo brasileiro num primeiro momento negou grande parcela da herança colonial e evocou origens que retrocediam ao período cabralino, é nesse momento que os modernistas na alegria da feliz (re)descoberta do Brasil acordam também para a triste realidade da própria ignorância frente a um país que segundo eles, precisava enunciar-se, precisava afirmar sua existência. Comemorava-se o centenário da Independência política e, no entanto, uma espécie de ignorância coletiva cegava o país. Era como se estivessem diante de um espelho e não se vissem e nem se identificassem com a imagem nele projetada. Vencer a auto-ignorância e construir a tradição brasileira. Eis aí o desafio e a empreitada assumida pelos modernistas, conforme Mário confidencia em correspondência a Câmara Cascudo:

E quanto a informações sobre gente do norte tem valor inestimável pra mim. Que horror! Você fala de pessoas e cita versos legítimos que me dão a impressão de ser de algum país desconhecido e que eu estava longe de imaginar. No entanto, são iguais aos daqui e são legitimamente da mesma pátria, nem melhores nem piores... Também creio que em parte a culpa foi minha de ignorar tanta gente minha, vivi tanto de minha vida na Europa!... Em todo caso tive a coragem e a franqueza de me penitenciar e começar minha vida legítima a tempo, não acha? (ANDRADE, 1991, p. 60).

Inconformados com a vida como estava, os modernistas desde 1922 e mais destacadamente após 1924 buscaram subverter a ordem em evidência. Concentraram mais enfaticamente sua atuação no universo diverso da cultura, das produções artísticas, estéticas, pois acreditavam ser esta também uma forma de influir nos campos social e político. Dessa atuação, as inovações na linguagem foram o elemento mais notório, pois concebiam a língua como o meio através do qual conquistariam autonomia criativa, inventiva e fugiriam a um só tempo da submissão colonial representada pela utilização do português “oficial” herdado da antiga metrópole e da contradição tão bem satirizada por Mário de Andrade em *Macunaima*: a de falarmos de um jeito e escrevermos de outro; ou seja, da distância entre a língua escrita – portuguesa – e da falada, haja vista esta última incluir contribuições das línguas de nações indígenas nativas; dos povos trazidos da África; dos imigrantes seduzidos ao Brasil no processo de substituição da mão-de-obra escrava pela assalariada, no contexto das políticas eugênicas que marcaram o país das últimas décadas do séc. XIX até meados do século XX, na tentativa de “purificar” e embranquecer a “raça brasileira”. Colocou-se a questão da seguinte maneira: falávamos em “brasileiro” e escrevíamos em português.

Movimento heterogêneo até mesmo entre o grupo idealizador da *Semana de 22*, um dos poucos pontos de unidade comungados por eles remetia-se à necessidade declarada de mudar, de romper com a estética artística brasileira da época. Sob aplausos, vaias e muita polêmica, o ideário modernista fincou suas bases no Brasil sob o signo da necessidade de inventar a tradição e a nação, principalmente na sua segunda fase.

Em 1922 foi publicada a obra tida como inaugural do Modernismo brasileiro, *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade. Nela, o autor inclui o *Prefácio Interessantíssimo*, uma espécie de manifesto inaugural do Movimento e que já acentuava as particularidades que envolviam e afastavam suas idéias do ideário modernista europeu, quando responde a um artigo de Oswald de Andrade publicado no ano anterior, em que fora chamado de “futurista”.

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contacto com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas idéias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo. Tanto ridicularizariam meu silêncio como esta grita.

Andarei a vida de braços no ar, como o “Indiferente” de Watteau. (ANDRADE, 2007a)



Mário de Andrade e Oswald de Andrade iniciaram amizade em 1917, mas as divergências entre eles sempre ganharam contornos muito fortes. O senso-crítico aguçado e implacável de ambos e a disponibilidade em publicizar as divergências talvez expliquem isso. Interessante é que logo no início do *Prefácio* Mário de Andrade antecede as supostas críticas que lhe seriam feitas e diz que não se amolará com elas, pois “Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou” (ANDRADE, 2007a). No entanto, não resiste à sedução de uma resposta ao crítico-amigo, sobretudo porque vê nela a possibilidade de marcar o contraponto necessário e reafirmar suas especificidades.

As divergências entre Mário e Oswald de Andrade abrem o mote para dois pontos nessa discussão: em primeiro plano, a multiplicidade de correntes e percepções sobre o quê ou como deveria ser a estética modernista brasileira, que princípios deveria seguir e em segundo, a questão da originalidade do Movimento. Ele teria trazido algo de novo ou era apenas a reprodução, a cópia de mais uma vanguarda européia para terras *tupiniquins*?

Procurando responder ao primeiro ponto – o da multiplicidade de grupos modernistas no país – historiamos a seguir, de maneira breve, os grupos mais conhecidos pela literatura que aborda a temática. Antes, porém, é necessário frisar que não se resumiram a São Paulo e Rio de Janeiro. Conforme apontam Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1979, p. 16-17), o Movimento Modernista no seu início, antes mesmo de consolidar-se, teve forte ressonância sobre a produção literária de artistas e intelectuais em estados como Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas.

Lançado em 1924 por Oswald de Andrade e com as participações de Tarsila do Amaral e Paulo Prado, o *Movimento Pau-Brasil* assumiu uma conotação mais vinculada ao primitivismo, caracterizado pela crítica ao “*Brasil Doutor*” e propondo-se a uma nova leitura – visão – do país. Ao tecer considerações oriundas da apreciação do texto do *Manifesto* inaugural desse grupo, Mário não deixa de acrescentar alguns elementos a discussão:

Alias a falação que encabeça o livro é um primor de leviandades. Indigestão de princípios e meias verdades colhidas com pressa de individuo afobado. Falação de sargento patriota, baracafusada de parolagem sem ofício. Sobretudo essa raiva contra sabença. Pueril. O. de A. desbarata com o que cita “Virgílio pros tupiniquins” no mesmo período citando as “selvas selvagens” de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez. Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber. (ANDRADE apud MORAES, p. 73, 1990)

Em 1924, como reação às idéias do *Movimento Pau-Brasil* foi fundado o *Movimento Verde-Amarelo*, capitaneado por figuras como Menotti del Picchia, Cassino Ricardo, Plínio Salgado e Candido Mota Filho. Vai de encontro ao “primitivismo ingênuo” do *Movimento Pau-Brasil* afirmando que este só reproduzia aqui as modas em voga na Europa e, portanto, não possuía caráter nacionalista, sendo mais uma reprodução, uma cópia distorcida do ideário presente no Velho Continente. Movidos por um nacionalismo ufanista, fundaram em 1928 o *Grupo da Anta*, uma versão mais “radicalizada” do *Movimento Verde-Amarelo*.

Já o *Movimento Antropofágico* (1928) foi um desdobramento mais radical do *Movimento Pau-Brasil*. Também liderado por Oswald de Andrade e agregando nomes como Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, propunha a deglutição de todas as influências recebidas na formação do Brasil, de forma a construir a identidade nacional múltipla, plural.

Depois de apresentar-mos em linhas breves os principais grupos que compunham os “Modernismos” brasileiros, o que contribui para apreendermos a diversidade de percepções e projetos “modernistas” pensados naquele contexto para o país, procuraremos nos deter agora

sobre o segundo aspecto aventado anteriormente, qual seja: a questão da originalidade do Movimento Modernista.

A busca constante dos modernistas brasileiros pela construção da identidade nacional, elemento destacado como incoerente por alguns estudiosos da temática, principalmente quando comparado às vanguardas européias que o inspiraram, levou alguns desses estudiosos a negarem o caráter modernista do Movimento brasileiro. Assim, indaga-se: o que teria ocorrido então? Além de copiarem os modelos estéticos em voga no Velho Continente os intelectuais e artistas brasileiros teriam fundado um Modernismo à brasileira? Eram maus copistas? Não tinham entendido as idéias, os “ismos” tais como eram veiculados na Europa?

Segundo Maria de Fátima M. Couto (2007), as críticas à estética modernista foram levadas a cabo essencialmente por intelectuais vinculados às letras, dos quais alguns estudos de Nelson Alfredo Aguilar e Ronaldo Brito⁹ servem de exemplo. Tais ponderações se davam mais em torno do questionamento sobre o sentido vanguardista daquele Movimento e sua incoerência frente ao ideário modernista europeu. Assim, esses críticos concentraram suas análises sobre a problemática da contradição que representou em termos práticos a retomada da questão da *brasilidade*. Ronaldo Brito, por exemplo, questiona o fato de os traços cubistas presentes nas pinturas de Tarsila do Amaral buscarem “pintar o Brasil”, ou seja, a nação. E acrescenta:

Apesar de todo escândalo e toda a crise, as vanguardas faziam sentido na Europa. Nós, ao contrário, não fazíamos sentido: a nossa razão de ser era a Europa. Por isto buscávamos um sentido com a nossa vanguarda - a afirmação da identidade nacional, a brasilidade. (...). Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno. (BRITO apud COUTO, 2007).

Análises dessa ordem assumiram importância destacada nos estudos e considerações sobre o evento em tela, todavia, quase sempre tomam o Modernismo apenas enquanto proposta de mudança estética nas formas de produzir arte, deixando de lado outros elementos subjacentes à discussão.

Conforme temos notado a parti dos elementos ora apresentadas, o Modernismo brasileiro dos grupos *Pau-Brasil* e *Antropofágico*, por exemplo, não obedece aos parâmetros

⁹ Para aprofundamento dessas discussões, ver: AGUILAR, Nelson Alfredo. **Mário de Andrade**: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 30, 1989, pp. 129-147. Texto disponível também para consulta *on line* pelo seguinte endereço: <http://www.ieb.usp.br/revista/revista030/rev030nelsonaguilar.pdf>; BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999; e BRITO, Ronaldo. “O trauma do moderno”, in *Projeto Arte Brasileira. Modernismo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1986, pp. 14-22.

observados na Europa. E nem poderia. Num contexto onde se criticava a transposição alienada das vanguardas européias fazia-se premente criar a tradição brasileira. Nesta releitura, o universalismo desejado pela arte moderna não seria alcançado pela supressão da nacionalidade, mas justamente quando se conseguisse fomentá-la.

Na concepção de Mário, o nacionalismo nas produções artísticas tal como pensava não se opunha ao ideal de uma arte universalista, cosmopolita. Esta seria na verdade, a única maneira de atingir tal condição. Bebia das influências européias e estava cômico disso. O que negava era a absorção passiva e pouco reflexiva dessas influências, e a partir deste prisma pensava a especificidade brasileira. Refletir sobre o passado histórico do país significava, portanto, atingir o cume da inventividade, na tentativa de produzir arte como expressão da nacionalidade.

O raciocínio não é de todo descabido se compreendido dentro de sua historicidade. Por que na Europa se podiam negar as tradições em nome da emergência do *homo universalis*? Ora, porque eles possuíam um legado milenar de tradições, podendo desconstruí-lo ao seu bel prazer. Mas num país como o Brasil, de formação recente e marcada pela colonização sócio-cultural, o que mais se poderia negar se não o próprio passado colonial?

No quebra-cabeça que se propunha aos contemporâneos da década de 1920, urgia a necessidade de soluções para a questão nacional e a “proposta” de Mário de Andrade para enfrentá-la era ser inventivo. E para ser inventivo ele tinha necessariamente de ser “mau copista”, de maneira a conseguir produzir a um só tempo uma arte nacional que fosse também universal, conforme evidencia o trecho de uma carta remetida a Joaquim Inojosa:

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer com esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização (ANDRADE apud MAGGIE, 2005, p. 8-9).

Dentro deste contexto, movido pelo desejo constante de definição de um projeto coletivo, de forma a suprimir o egoísmo individualista e o personalismo característico das produções artísticas – arte pela arte não teria sentido, tinha de comportar em si um projeto de transformação social –, Mário de Andrade supunha ser possível criar a nação brasileira. Todavia, a atuação dele foi quase sempre isolada, individual, não se ligando efetivamente a nenhum dos grupos modernistas surgidos, embora nunca faltasse ao debate. E é Mário que no ocaso dos seus últimos dias, como se prenunciasse a irrevogável aproximação do fim da existência, alimentando a postura reflexiva que lhe era peculiar, quem faz uma das análises

mais duras e críticas do Modernismo em geral, e de sua atuação nele, em específico. E neste sentido que mesmo extensas, faz-se necessário observar algumas de suas percepções sobre o evento:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivam duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida a convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram.

Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dôr mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós. Estou repisando o que já disse a um moço... E outra coisa senão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra a insuficiência do abstencionismo. Francos, dirigidos, muitos de nós demos às nossas obras uma caducidade de combate. Estava certo, em princípio. O engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas. Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angustia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade na cultura. E si agora percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isso, a mim não me satisfaz.

Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir. Mas em síntese, eu só me percebo, feito um Amador Bueno qualquer, falando “não quero” e me isentando da atualidade por detrás das portas contemplativas de um convento. Também não me desejaria escrevendo páginas explosivas, brigando a pau por ideologias e ganhando os louros fáceis de um xilindró. Tudo isso não sou eu nem é pra mim. Mas estou convencido de que deveríamos ter nos transformado de especulativos em especuladores. Há sempre jeito de escorrer num ângulo de visão, numa escolha de valores, num embaçado duma lágrima que avolumem ainda mais o insuportável das condições atuais do mundo. Não. Viramos abstencionistas abstêmios transcendentais. Mas por isso mesmo fui sinceríssimo, que desejei ser fecundo e joguei lealmente com todas as minhas cartas à vista. Alcanço agora esta consciência de que fomos bastante inatuais. Vaidade, tudo vaidade...

Tudo o que fizemos... Tudo o que eu fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos. É alias o que, com decepção açucarada, nos explica historicamente. Nós éramos os filhos finais de uma civilização que se acabou e é sabido que o cultivo delirante do prazer individual represa as forças dos homens sempre que uma idade morre. E já mostrei que o movimento modernista foi destruidor. Muitos porém ultrapassamos essa fase destruidora, não nos deixamos ficar no seu espírito e igualamos nosso passo, embora um bocado turtuveante, ao das gerações mais novas. Mas apesar das sinceras intenções boas que dirigiram a minha obra e a deformaram muito, na verdade, será que não terei passeado apenas, me iludindo de existir?...É certo que eu me sentia responsabilizado pelas fraquezas e as desgraças dos homens. É certo que pretendi regar minha obra de orvalhos mais generosos, suja-la nas impurezas da dôr, sair do limbo “*ne trista ne lieta*” da minha felicidade pessoal. Mas pelo próprio exercício da felicidade, mas pela própria altivez sensualíssima do individualismo, não me era mais possível renega-los como um erro, embora eu chegue um pouco tarde a convicção da sua mesquinhez.

A única observação que pode trazer alguma complacência para o que eu fui, é que eu estava enganado. Julgava sinceramente cuidar mais da vida que de mim. Deformei, ninguém não imagina quanto, a minha obra – o que não quer dizer que se

não fizesse isso, ela fosse melhor... Abandonei, traição consciente, a ficção em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou. Mas é que eu decidira impregnar tudo quanto fazia de um valor utilitário, um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, a beleza divina. Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: Tendo deformado toda minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda minha obra não é mais eu um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. (ANDRADE in BERRIEL, 1990, p. 36-38).

Estas considerações – ou ponderações – foram feitas por Mário em 1942, atendendo solicitação da Casa do Estudante do Brasil/RJ, para um evento cuja proposta era comemorar os 20 anos da Semana de Arte Moderna e repensar seu significado dentro do contexto intelectual e artístico, passadas duas décadas de sua inauguração simbólica. Sem negar a importância do Movimento e assumindo postura singularmente reflexiva, ele realizou uma das análises mais lúcidas¹⁰ e críticas já produzidas sobre o Modernismo brasileiro. A avaliação de sua trajetória de vida, de sua participação no Movimento pode – e este é um de seus intentos ao afirmar “que se reconheçam no que vou dizer os que puderem” (p. 36) – ser transpostas também para a geração da qual fez parte, nos embates, nos sonhos, nas contradições, nas discussões nem sempre pacíficas sobre os rumos que deveria seguir da produção artística/intelectual brasileira no período. Com a mesma vitalidade que reafirma a importância, o caráter de ruptura do Modernismo, tece considerações sobre suas lacunas, sobre o aristocracismo elitista que concentrou as discussões em pequenos grupos e deixou o povo quase sempre de fora delas, sobre os desvios que os fizeram ficar sentados “na beira do caminho, espiando a multidão passar” (p.38). Não é sem motivos nem por mera casualidade que Carlos Guilherme Mota em *Ideologia da Cultura Brasileira* situa Mário de Andrade como “consciência-limite”¹¹ da geração que “redescobriu” o Brasil¹².

¹⁰ A utilização de adjetivos, sobretudo em trabalhos acadêmicos é situação um tanto delicada, oferecendo na maioria das vezes terreno farto para contestações. No entanto, considera-se neste trabalho a análise de Mário de Andrade como uma das mais lúcidas já realizadas sobre o Modernismo devido ao caráter crítico e auto-reflexivo que permeia não só o texto em questão, mas toda a obra e atuação do autor. Além disso, vale destacar que nas considerações que tece sobre o Movimento, ao mesmo tempo em que responde e justifica certos questionamento sofridos, não deixa de citar as lacunas e descaminhos trilhados por ele e seus contemporâneos de sonho e luta.

¹¹ Segundo Mota, os limites da intelectualidade são ditados pelas posições de classe deles e Mário de Andrade suplantou esses limites, pois “avança e desvenda a postura básica da sua ‘geração, com a consciência aguda de quem está vivendo o fim de um momento cultural – ‘o quinto ato’ –, o que permite avaliar e desmistificar o processo vivido e apontar, para o futuro, os referidos ‘princípios’ – dentre eles o da estabilização da ‘consciência criadora nacional’. Por esse motivo, a capacidade de diagnosticar o fim de um “ciclo” e de anunciar diretrizes para a produção futura, pode ser utilizada como marco ideológico numa história da cultura do Brasil”. (MOTA, 1998, p. 207).

¹² Também conhecida como “geração dos ensaístas” ou “explicadores do Brasil”, da qual fazem parte nomes como Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Caio Prado Junior, Roberto Simonsen, Nelson Werneck Sodré, Cassiano Ricardo, Paulo Prado, Alcântara Machado, Fernando de Azevedo.

II – ENTRE A REGIÃO E A NAÇÃO, O RECEIO DE “EXOTIZAR” O BRASIL

Treze anos separam o *Manifesto futurista* da *Semana de 22*, mas esse visível descompasso temporal não elimina uma característica comum quando da deflagração do Movimento Modernista, seja na Europa ou no Brasil: o anseio de renovação artística e estética e de ruptura com determinado passado. É o que José Paulo Paes conceitua de “dialética das vanguardas”, as quais “pedem sempre ao passado remoto o aval das inovações com que contestam o passado imediato” (PAES, 1988, p. 91). Esta “dialética”, conforme argumenta o autor, ajuda a entender a aparente contradição presente na postura combativa, a negação que os “primitivistas de 22” faziam a grande parcela da herança deixada, sobretudo, pelas escolas literárias que foram desenvolvidas no país até aquela data (romantismo, realismo, simbolismo, parnasianismo).

Conforme explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, o Movimento Modernista simbolicamente inaugurado com a *Semana de Arte Moderna* em 1922 se remodelou paulatinamente, ampliou seus objetivos, ganhou novas conotações. Iniciou-se como um evento preocupado eminentemente com a renovação estética no campo das artes e a partir de 1924 (segunda fase) assumiu caráter mais programático, embora nunca fechado em seus intentos, quando toma a configuração de um projeto – ou projetos, dada a dinâmica das concepções de modernidade já enfocada – de cultura nacional, no qual Mário de Andrade ocupou papel fundamental.

Na sua segunda fase as influências do primitivismo e o retorno ao período cabralino continuaram presentes no ideário Modernista, expressas principalmente com a temática indígena, mas é nessa época que as discussões sobre a *brasilidade* ganham amplitude. Nesse período, Mário de Andrade assumiu postura menos agressiva em relação ao passado colonial, tomando-o agora como componente indispensável para entender a formação do país, de maneira a tornar possível se construir neste uma consciência de nação. E enquanto adotava uma nova perspectiva de leitura do passado, combatia o mal do “passadismo”, pois este, segundo ele, consistia numa atitude nostálgica e evasiva frente àquele.

Nos diálogos travados com parte de seus críticos, Mário de Andrade qualificava-os de “passadistas”, incapazes de compreender o sentido da “nova arte”, e por isso defendiam a reprodução das mesmas formas estéticas, numa atitude reacionária contra qualquer possibilidade de mudança. Concordava com a importância de José de Alencar, Machado de Assis, de Carlos Gomes e de tantos outros artistas havidos no país; mas continuar produzindo arte nos mesmos moldes significava, no mínimo, negar as transformações sociais vividas pela

sociedade brasileira da passagem do século XIX para o XX, a exemplo da Independência política do Brasil frente a Portugal, Abolição da escravidão, Proclamação da República, urbanização cada vez maior das grandes capitais, intensificação da atividade industrial, etc.

É nesse contexto que ganham corpo suas inquietações sobre o sentido de ser brasileiro, ou antes, sobre a ausência de sentido. Olhava a sua volta e enxergava um Brasil “monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer uma língua que ligue tudo” (ANDRADE, 1991, p. 35) que o impedia de sentir-se integrado enquanto tal. O Brasil era desconhecido aos brasileiros ou inexistia o brasileiro? Para tantas dúvidas, um projeto: Mário resolve pintar um “retrato do Brasil”. E é este projeto que discutiremos mais enfaticamente neste capítulo.

Neste sentido, acreditamos que para melhor entendermos o projeto de nação marioandradiano faz-se necessário elucidar dois princípios que a nosso ver, fundamentam o pensamento do autor: o primeiro é o de que a identidade nacional se formaria a partir das especificidades do país, condição para que atingisse a universalidade, isto é, seu lugar ao sol no “concerto das nações”; o segundo é que para tanto, o Brasil precisava fomentar uma identidade homogênea, embora não unitária, capaz de expressar a nacionalidade e suplantar os regionalismos. É o que explicita a Luis da Câmara Cascudo, quando este último, em 1925, convida-o a participar do Congresso Regionalista do Nordeste¹³:

O tal de Congresso Regionalista me deixou besta de entusiasmo. Em tese sou contrário ao regionalismo. Acho desintegrante da idéia da nação e sobre este ponto muito prejudicial pro Brasil já tão separado. Além disso fatalmente o regionalismo insiste sobre as diferenciações e as curiosidades salientando não propriamente o caracter individual psicologico duma raça porém os seus dados exóticos. Pode dizer-se que exóticos até dentro do próprio país, não acha? (ANDRADE, 1991, p. 39)

Depois de procurar algum elemento que na sua leitura pudesse evidenciar algo de positivo no regionalismo, Mário aprofunda suas considerações sobre o programa, o qual Câmara Cascudo lhe enviara por carta, chegando inclusive a propor várias alterações.

Acho o programa um pouco acanhado e além de regionalista, regionalizante o que é um perigo. Entre as teses dos “Problemas economicos e sociais” você se esqueceram inteiramente do Brasil, o que acho positivamente um erro. A primeira de todas as teses devia ser: Contribuição do Nordeste para a constituição da Brasileiridade psicologica, economico-social, linguistica e artistica. [...]. Si eu pudesse estudar mais seria essa a tese que escolheria ou então furava o programa falando sobre o “Conceito de Regionalismo”. (p. 40)

¹³ O Congresso Regionalista do Nordeste foi um desdobramento do Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924, no Recife. Realizado também em Recife, entre os dias 7 e 11 de fevereiro de 1926, é tido como marco inaugural do Movimento Regionalista do Nordeste, do qual participaram nomes como Gilberto Freyre, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachael de Queiroz, Graciliano Ramos, Luis da Câmara Cascudo, entre outros.

Receava assim que o regionalismo levasse à idéias separatistas capazes de fragmentar o país e enveredar por elas, segundo Mário, seria apostar no que podia separar em vez de unir a nação. Temia também que as manifestações culturais dessas regiões passassem a ser vistas como exotismo, desvinculando-as das relações sociais, único lugar onde faziam sentido. Assim, em vez de regionalizar, se propôs a “desgeografizar” o Brasil, do qual o livro *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* seria o exemplo mais notável dessa empreitada, preocupação explicitada em carta a Câmara Cascudo:

Não sei si já te contei ou não mas em Dezembro estive na fazenda dum tio e... e escrevi um romance. Romance ou coisa que o valha, nem sei como se pode chamar aquilo. Em todo caso chama-se Macunaíma. É um herói taulipangue bastante cômico. Fiz com ele um livro que me parece não está ruim e sairá em janeiro ou adiante, do ano que vem. Minha intenção foi esta: aproveitar no máximo possível lendas tradições costumes frases feitas etc. brasileiros. E tudo debaixo dum caracter sempre lendário porém como lenda de índio e de negro. O livro quasi que não tem nenhum caso inventado por mim, tudo são lendas que relato. Só uma descrição de macumba carioca, uma carta escrita por Macunaíma e uns dois ou três passos do livro são de invenção minha, o resto tudo são lendas relatadas tais como são ou adaptadas ao momento do livro com pequenos desvios de intenção.[...] Um dos meus cuidados foi tirar a geografia do livro. Misturei completamente o Brasil inteirinho como tem sido minha preocupação desde que intentei me abraileirar e trabalhar o material brasileiro. Tenho muito medo de ficar regionalista e me exotisar pro resto do Brasil. Assim lendas do norte botei no sul, misturo palavras gaúchas com modismos nordestinos ponho plantas do sul no norte e animais do norte no sul etc etc. Enfim é um livro bem tendenciosamente brasileiro. (ANDRADE, 1991, p. 75).

O imperativo de tirar a geografia e misturar, homogeneizar, completamente o Brasil conforme concebia Mário de Andrade não seria construído pelo viés autoritário de impor o “um” ao “todo”, mas num processo que ansiava ligar o “todo” ao “um”, ou seja, se existiam várias possibilidades de respostas para pergunta sobre quem ou o que seria o brasileiro, então a solução seria assimilar essa diversidade como o elemento que melhor caracterizaria o país; assim, o discurso homogêneo da nação se constituiria a partir daquilo que *a priori* se mostrava heterogêneo.

Para a pergunta sobre qual elemento identitário representaria melhor o brasileiro as respostas eram inconclusivas, plurais, e até contraditórias. “O ser brasileiro” caminhava assim numa estrada difusa entre o ser tudo e nada, ou seja, não existia uma identidade, mas múltiplas identidades, de forma que a pluralidade colocava-se como contraponto à unidade.

A discussão entre nacionalismo e regionalismo não obedecia à mesma lógica utilizada por Mário de Andrade quando pensava a nação dentro do contexto internacional. “Ser nacional”, na sua concepção, era a única maneira de universalizar o país no campo das artes. Todavia, para “ser nacional” não haveria outro caminho que não se sentir brasileiro acima de

qualquer identificação regional. Assim, não concebia a existência de paulistas, pernambucanos, mineiros, paraibanos, paraenses..., preferia vê-los enquanto brasileiros de São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais, Paraíba, Pará... A idéia de que a soma dos coeficientes regionais compunham o todo da nação, argumento utilizado por integrantes do Movimento Regionalista do Nordeste quando taxados de separatistas, não o agradava. Argumentou que fomentar regionalismos só servia para estimular bairrismos, estereotipar grupos sociais, tratá-los como o exótico dentro dum país já sem unidade.

Se lembre sempre de mim quando vir fotografias da nossa terra aí dos seus lados. Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, mas positivamente fome física, estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah! si eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz muito que tinha ido por essas bandas do norte visitar vocês e o norte. Por enquanto é uma pressa tal de sentimentos em mim que não espero e nem seleciono. Queria ver tudo, coisas e homens bons e ruins, excepcionais e vulgares. Queria ver, sentir, cheirar. Amar já amo. Porém você compreende, Luís, este Brasil monstruoso, tão esfacelado, tão diferente, sem nada nem sequer uma língua que ligue tudo, como é que a gente o pode sentir integrado caracterizado, realisticamente? Fisicamente? Eu quando me penso brasileiro, e você pode ter certeza que nunca me penso paulista, graças a Deus tenho bastante largueza dentro de mim pra toda esta costa e sertão da gente, quando me penso brasileiro e trabalho e amo que nem brasileiro, me apalpo e me parece que sou maneta, sem um poder de pedaços de mim, que eu não posso sentir embora meus, que estão no mistério; que estão na idealização, posso dizer até que estão na saudade!... (ANDRADE, 1991, p. 35).

Neste sentido, dialogava sobretudo com os regionalismos nordestino e sulista, uma vez que as disputas políticas e econômicas entre as duas regiões se intensificaram com o enfraquecimento econômico e político da primeira, levado pela decadência paulatina da monocultura açucareira; e o fortalecimento da segunda, impulsionada pela modernização oriunda da monocultura do café¹⁴.

Na empreitada contra o regionalismo, Mário não entendia quem ainda se deixava embebedar pelas “*literatices* euclidianas”, reafirmando e cultuando a imagem do homem heróico e resistente. Não entendia nem mesmo os nordestinos que se ufanavam com a fantasia

¹⁴ Sobre as disputas regionais pela hegemonia política e econômica no país entre Nordeste e Sudeste, na passagem do Império até a Primeira República, ver: ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999; ANDRADE, Manuel Correia de. **A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste**. São Paulo, 2005; CANO, Wilson. **Raízes da concentração industrial em São Paulo**. Campinas: UNICAMP, 1998; COHN, Norman. **Crise regional e planejamento: o processo de criação da SUDENE**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates); MARANHÃO, Sílvio (org). **A questão nordeste: estudos sobre a formação histórica, desenvolvimento e processos políticos e ideológicos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra Editora, 1984. MELLO, Evaldo Cabral de. **O norte agrário e o Império**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999; MONTEIRO, Hamilton de Mattos. **Crise agrária e lutas de classes: o Nordeste entre 1850 e 1889**. Brasília: Horizonte Editora Ltda, 1980; OLIVEIRA, Francisco de. **Elegia pra uma re(li)gião: Sudene, Nordeste, planejamento e conflitos de classe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra Editora, 1992; SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. **O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional**. São Paulo: Editora Moderna, 1984.

de que eram “antes de tudo um forte”. Criticava também a ausência de sensibilidade do poder público no trato da questão.



A reverendíssima Excia. do dr. Washington Luís passa pelo nordeste em discurso, não tirando a luva da mão, sem experimentar o tapa-mão de couro do vaqueiro, bem hospedado, comendo, e muito as comidas morenas de por aqui. E antes ou depois da viagem, que nem todos os brasileiros (até o nordestino!), continua lendo as literatices heróicas de Euclides da Cunha.

Pois eu garanto que Os sertões são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar a literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável deste solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora. (2002, p. 287).

Mário certamente não imaginou que as reclamações que tecia sobre o legado euclidiano seriam um dia transpostas para suas obras e atuação, para o “trabalho de homem” que encetou, isto é, para seu projeto de nação. Mas a isto retornaremos mais adiante. Cabe agora fazer a necessária distinção entre nacionalismo e patriotismo no pensamento desse autor.

Em dezembro de 1926, em carta a Câmara Cascudo, Mário comenta da passagem por São Paulo de Luis Emilio Soto, intelectual vinculado ao Movimento Modernista argentino, “cheio desse bolchevismo idealista que a mocidade inventa pra poder amar ou atacar as coisas” (ANDRADE, 1991, p. 52) e diz que aquele mostrou-se um tanto desapontado com o Modernismo brasileiro, pois de certo não esperava encontrar aqui um Movimento com bases notadamente nacionalistas. Então, Mário diz ter cuidado de colocar as coisas, melhor, as idéias em seus devidos lugares e externado “o que pensava do universalismo idealista em que estão (os argentinos) e qual a razão porquê devemos nos esforçar cada qual em ser nacional de seu país” (p. 52). Mas estabelece de imediato um contraponto entre sua concepção de nação e o “patriotismo besta” defendido pelo grupo Verde-Amarelo, sobretudo por Menotti del Picchia, para quem ser nacionalista era reproduzir “burradas” como as “que nós temos os melhores postos do mundo, que nossos cafezais são os melhores do mundo, que a baía do Rio de Janeiro é a mais bela do mundo etc.” (p. 52-53).

Na concepção marioandradiana de nação não havia espaço para ufanismos, bairrismos, imperialismos ou coisas do tipo. O patriotismo também pouco lhe agradava, pois o associava a uma visão regional, por demais localista das coisas, impedindo que o indivíduo assumisse

postura cosmopolita diante do mundo em detrimento de um nacionalismo xenófobo. O termo “raça” constantemente utilizado por ele em suas obras era categoria válida nos campos das ciências humanas e naturais àquela época, no entanto, não assumia as conotações eugênicas ou puritanas que marcavam por exemplo o nazismo alemão. Para Mário de Andrade a “raça brasileira” era sinônimo de mistura. Ao relatar n’*O turista aprendiz* o encontro com Dona Branca, uma brasileira paulista residente em Natal, voltou a manifestar suas inquietações com o “patriotismo regionalista”:

Dona Branca honra bem São Paulo aqui, com seu jeito raçado de mover-se e conversar. E, que nem eu, se esquece que é paulista. Aliás, os brasileiros no geral, dão ao paulista uma personalidade tão definida que, apesar de injusta, nos glorifica inda mais porque faz dos paulistas a única gente bem característica, bem inconfundível do Brasil. Infelizmente não temos tamanha caracterização. Nosso orgulho, nossa independência e altivez, nosso sentimento de organizado de pátria... estadual, nosso desprezo pelo alheio, dedicação ao trabalho, conceito fechado de família, segura de trato, etc., etc., tudo isso é falso. Uma das experiências comicamente dolorosas de minha vida é perguntar a quem me fala no bairrismo orgulhento dos paulistas:

– E o senhor donde que é?

O indivíduo se enfuna todo pra dizer, por exemplo:

– Ah! eu sou sergipano!

Fico meio circuncisfláutico com esses bairrismos, palavra. Não compreendo nem os pernambucanos, nem os paulistas nem ninguém que seja assim. Alias, não compreendo nem mesmo os patriotas, já se sabe disso. Tristão de Athayde outro dia falava que apesar de eu ter chegado a uma certa expressão de entidade nacional, tinha singular incompreensão política do Brasil. Acho que errou. Já tive compreensão política de pátria mas a ultrapassei. Graças a Deus. Pátria pra mim é que nem as classes sociais: uma camisa-de-força que muitos vestem por... digamos que por prazer. (ANDRADE, 2002, p. 220-221)

O embate contra análises regionalistas da realidade brasileira e a possibilidade de “exotização” de determinados grupos sociais o inquietava freqüentemente. E é num misto de confiança e tentativa de convencimento, sobretudo nas correspondências, que expõe os argumentos que embasam seu projeto de nação, conforme explicita em missiva endereçada ao também modernista Carlos Drummond de Andrade, ao abordar a importância da língua como elemento decisivo à construção da nação e destaca a importância do povo no seu projeto de “abrasileiramento do Brasil”.

[...] Foi uma ignomínia a substituição do “na estação” por à estação” só porque em Portugal paizinho desimportante pra nós diz assim... Veja bem, Drummond, que eu não digo para você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar... uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira. Não. E é possível que por enquanto eu erre muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural. Estou num país novo e na escuridão completa de uma noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se duma estilização *culta* da linguagem popular da roça, como da cidade, do passado e do presente... Não estou pitorescando meu estilo nem muito menos colecionando exemplos de estupidez. O povo não é estúpido quando diz “vou na escola”, “me deixe”, “carneirada”, “mafiar”, “besta ruana”, “vagão”, “futebol”. É

antes inteligentíssimo nessa aparente ignorância porque sofrendo as influências da terra, do clima, das ligações e contatos com outras raças, das necessidades do momento e de adaptação, e da pronúncia, do caráter, da psicologia racial modifica aos poucos uma língua que já não lhe serve de expressão porque não expressa ou sofre essas influências e as transforma afinal numa língua literária, única que se adapta a essas influências. Então os escrevedores estilizam esse novo vulgar, descobrem-lhe as leis embrionárias e a língua literária, única que tem reconhecimento universal (aqui sinônimo de culto) aparece. (ANDRADE apud SCHELLING, 1990, p. 123-124).

A escrita de Mário é polissêmica, agrega sentidos múltiplos, portanto, faz-se necessário retomar algumas considerações sobre a maneira como concebia o processo de criação artística para os modernistas, o papel do artista e a importância do povo nesse processo, o que ao nosso ver, são algumas das discussões latentes ao longo de suas obras, e em particular, na carta referenciada acima.

Para ele, o Modernismo caracterizava-se pela consonância destacada de três princípios: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE in BERRIEL, 1990, p. 26). Conforme salienta, esses princípios não constituíam elemento novo no campo das artes brasileiras, pois era perfeitamente possível identificar a aplicação individualizada deles em ocasiões pontuais nos projetos de alguns artistas, a exemplo de Carlos Gomes, José de Alencar, Castro Alves, Machado de Assis. A inovação que ora se apresentava devia-se “a organização dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva” (p. 26), ou seja, os três fatores foram reunidos no mesmo contexto e a serviço do amplo projeto de transformações coletivas das artes e, por conseguinte, da sociedade brasileira.

Neste sentido, cabe destacar que na concepção marioandradiana de artista, este era tido como uma espécie de “artesão da arte” e assumia postura decisiva na edificação da nação. O artista tinha uma espécie de missão a cumprir, cuja expressão máxima se dava no pensar e refletir a realidade do país. Deveria, portanto, renegar as vaidades individuais em prol da coletividade, pois viviam numa época em que se faziam necessários “homens de ação”, que não apenas observassem o caminhar da multidão, mas se dispusessem a acompanhá-la e, sobretudo, orientar através das artes, o seu trajeto.

É certo que, como já acentuaram amigos meus e críticos, a parte ficção da minha obra se prejudicou bastante pelos utilitarismos em que voluntariamente a escravizei, as teses que pretendi provar, os problemas que repus na ordem do dia. Às vezes, nos momentos de fraqueza ou de vaidade, me umedece por causa disso um certo limo de melancolia, mas logo retomo a ordem que me enrija o espírito e o prejuízo não dói mais. Tenho muito consciente conhecimento das minhas forças para saber que não me condena à glória nenhuma espécie de fatalidade. Por mais livre que fosse a minha ficção, jamais ela alcançaria as alturas de um Murilo Mendes, de um Manuel Bandeira, de um Lins do Rego, Raquel de Queirós ou Amando Fontes. [...]. Nem

sequer uma longa paciência me faria alcançar as alturas desses e outros grandes. Mas em compensação tenho a forte alegria de reconhecer que meus livros tiveram sempre o efeito que lhes dei por destino. (ANDRADE in GATTO, 2006, p. 10).

Mário de Andrade insiste, segundo Aguilar (1989), no sacrifício do artista erudito em favor da obra e de uma comunicação mais funcional com a coletividade, transformando assim o artista num “operário da arte”, de maneira a eliminar o fosso entre arte erudita e popular, caminho esse que “passa(va) pela despersonalização do artista em favor do contato com o povo” (AGUILAR, 1989 p. 138). É por essa razão, sugere Aguilar, que Mário de Andrade vê em Portinari o paradigma e expressão mais acabada do pintor moderno, pois neste o conteúdo prevalece sobre a forma e a tarefa de missionário sobrepuja a do pintor.

Na concepção marioandradiana, a produção artística era uma peça em dois atos, envolvia dois momentos: o “estado de poesia” e o “estado de arte”. Primeiro vinha o *insight*, a explosão criativa do artista, dando vida à imaginação sem se deter a regras, sem cuidar na forma, o importante era criar; o segundo ato marcava a sistematização, a lapidação estética da obra. Como disse a Câmara Cascudo, em crítica pelo descuido deste no acabamento de suas poesias, a produção artística se assemelhava ao nascimento de uma criança, uma vez que depois de “parida”, a obra deveria ser “educada”.

Conforme se apreende da carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário já concebia a existência de uma arte brasileira, do povo. Carecia que o artista se debruçasse sobre ela em seu trabalho de artesão, de forma a “estetizá-la”, “educá-la”, “tradicionalizá-la”.

O projeto de nação marioandradiano era amplo e complexo e como tal, aberto a possibilidades e interpretações diversas, e sobretudo divergentes. Num texto breve, mas provocativo, publicado na Revista Brasileira de História, Daniel Faria (2006) analisa *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* e a lenda de Makunaima, descrita pelo alemão Theodor Koch-Grünberg em *Vom Roroima zum Orinoco* (Do Roraima ao Orenoco) e propõe interpretações para o legado de Mário de Andrade que, segundo ele, fujam à beleza e sedução da escrita do modernista.

Daniel Faria concentra sua análise na discussão sobre o “desejo romântico pela natureza como resposta a conflitos políticos contemporâneos” (2006, p. 263) e assim, contrapõe *Macunaíma* – segundo o autor, espaço naturalizado e desprovido de qualquer historicidade – aos relatos colhidos por Theodor Koch-Grünberg e descritos em *Vom Roroima zum Orinoco*. Para Daniel Faria, a contraposição entre uma obra e outra evidencia como Mário de Andrade desconsidera a História e os conflitos enfrentados pelos índios que habitavam a região de onde tomou de empréstimo a lenda do herói Macunaíma em prol de seu

projeto de nação homogeneizante, totalizante, quase totalitário. Segundo informa, aquela se localizava próximo a Guiana Inglesa e era uma espécie de “terra de ninguém” disputada por Brasil e Inglaterra, ficando as tribos indígenas do local envoltas por essas disputas e pelo jogo de interesses dos dois países.

Assim, na busca incessante pela homogeneização do país e no medo sempre recorrente da fragmentação deste, pois não havia nada que o unificasse, nem sequer uma língua, como já alertara Mário de Andrade em correspondência à Câmara Cascudo, o autor argumenta que o projeto de nação marioandradiano estava marcado na verdade pelo desejo de suprimir, de silenciar os conflitos cuja existência colocava em perigo a concretização de sua obra. Neste sentido, a apropriação do texto literário de Theodor Koch-Grünberg correspondia em primeira instância ao propósito de apropriação territorial necessário ao estabelecimento do Estado-Nação, numa “região forçadamente nacionalizada” (FARIA, 2006, p. 274), uma vez que, como dito anteriormente, aquele era um espaço em constatare disputas. Dessa forma, a construção de Macunaíma se deu “como denegação da violência e dos conflitos na estratégia conciliadora da colonização” (p. 275).

A configuração do espaço narrativo de Macunaíma, portanto, obedecia ao projeto de construção de uma imaginação geográfica. E é nesta questão que se vislumbra o alcance político da obra de Mário. A intensa mobilidade de Macunaíma pelo espaço narrativo, de acordo com Mário, representava a conquista da totalidade da geografia nacional. Assim, naquela rapsódia, a brasilidade ganhava a dimensão de essência delimitadora das fronteiras do país, garantindo, ao mesmo tempo, sua unidade. Ao que a obra indicava, porém, essa unidade funcionava mais como anseio estético e político, uma vez que a nação se via dilacerada, entre a civilização e a natureza. Saindo de um espaço de indistinção entre os seres, de harmonia e de inexistência do desentendimento político, o herói Macunaíma fazia um percurso rumo à civilização representada como potência do caos, do conflito e da morte.

A natureza apresentada no início da rapsódia de Mário de Andrade era, assim, uma espécie de resposta aos dilemas políticos de seu tempo. Tanto quanto o Novo Mundo supostamente redescoberto por Oswald de Andrade e Paulo Prado, ou o Brasil vislumbrado por Alcântara Machado, o mato-virgem de Macunaíma era assim uma invenção feita a partir da e na civilização. Uma projeção cultural dirigida aos embates políticos do mundo contemporâneo. (FARIA, 2006, p. 271-272).

Daniel Faria também chama atenção para a influência das idéias evolucionistas¹⁵ do antropólogo Edward Burnett Tylor, considerado o pai do conceito moderno de cultura, e das dicotomias entre “cultura x civilização” e “primitivos x civilizados”, ressonância do “modernismo reacionário” de Oswald Spengler, presentes nas obras de Mário de Andrade.

¹⁵ As leituras de Mário de Andrade e a contribuição delas para sua formação artística e intelectual foram temáticas abordadas por Telê Porto Ancona Lopez em *Mário de Andrade: ramais e caminhos*, Editora Duas Cidades, 1972.

Fazendo uso e contraponto de um jargão bastante difundido, consideramos que Mário de Andrade não estava à frente de seu tempo, antes viveu seu tempo e os impasses colocados por este em sua trajetória como artista e intelectual. Foi assim que participou da instauração de um movimento que rompeu, inegavelmente, com o estado das coisas, com a vida como estava.

Pela complexidade de seu projeto de nação, foi e continua a ser criticado por fomentar projetos de transformação social de maneira verticalizada; olhar a sociedade de cima; participar da máquina estatal, sobretudo durante o Estado Novo; por tentar homogeneizar cultural e socialmente o país na busca contínua pela *brasilidade* e até por compartilhar da idéia segundo a qual precisava ser “homem de ação”, intelectual engajado, um “operário das artes”. É como se no afã de refutar seu legado, se exigisse dele outra postura. E aqui fica um questionamento: em vez de tentar situar a ação do homem no tempo e no espaço não estariam os historiadores colocando-o no “banco dos réus” da História, de maneira a julgar em vez de problematizar o sentido de suas ações? Não se estaria produzindo uma História judiciosa, perigo já alertado em relação aos tão rechaçados historiadores positivistas entre as décadas finais do século do século XIX e as iniciais do século XX?

Ivone Maggie (2005) ao pensar a questão da recusa de grande parte dos contemporâneos aos modernos, sobretudo a aversão ao “mito das três raças” iniciado por Carl F. Von Martius em *Como se deve escrever a história do Brasil* – tese vencedora do concurso homônimo promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), escrito em 1843, publicado na Revista desse Instituto em 1845 e, finalmente, dado como vencedor em 20 de maio de 1847 – e reapropriado por parcela considerável dos modernistas, com especial destaque para Mário de Andrade e sua versão *macunaíma* do Brasil, a autora indaga se não estaríamos deixando de apostar no que une para pregar o que separa.

Segundo Maggie, a negação ao legado Modernista se dá com base no discurso de que este foi um Movimento homogeneizador e elitista, cujo intuito principal era matizar, silenciar as contradições e conflitos então presentes na sociedade brasileira em prol da histeria da *brasilidade*. Mas tomando a questão da política de quotas para negros como pano de fundo, indaga: a refutação recorrente a obra “homogeneizadora” levada a cabo pelos modernistas indicaria a percepção de que o Brasil seria na verdade um país dividido entre brancos e negros? O que fazer então com os mestiços? Ou seja, se o Brasil é um “retrato em preto e branco”, como explicar as tonalidades em cinza que insistem em se fazer presentes nas suas

fotografias? E a autora vai mais além: esta seria uma “versão contemporânea da idéia de que a mistura é ruim e nos torna inviáveis”¹⁶?

¹⁶ Idéia desenvolvida pelo conde Arthur de Gobineau, embaixador francês no Brasil no seu *Ensaio sobre a desigualdade das raças*, fortemente influenciado pelo darwinismo social, no qual, em perspectiva bem pessimista, argumentava que a miscigenação presente no país inviabilizava seu futuro enquanto nação.

III – A MOBILIDADE DAS TRADIÇÕES E A “CATALOGAÇÃO” DO PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO NO RIO GRANDE DO NORTE

Conforme alerta Roger Chartier (1995), “cultura popular é uma categoria erudita”, ou seja, é uma conceituação que parte de fora, e via de regra, utilizada para diferenciar aquelas manifestações populares da chamada “cultura erudita”. Portanto, constitui-se também um juízo de valor. Aliás, essa diferenciação recorrente no pensamento de Mário de Andrade entre cultura popular e erudita é uma das críticas que se faz a ele nos estudos contemporâneos sobre esta temática, pois geralmente assinalam ser mais adequado trabalhar com categorias não hierarquizantes, tomando por exemplo o conceito de *circularidade da cultura*, utilizado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes - o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (1987), cujas noções foram tomadas de empréstimo, por sua vez, junto a Mikhail Bakhtin; *formação discursiva*, desenvolvido por Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (1982) ou ainda; a noção de *táticas e estratégias dos leitores*, formulada por Michael de Certeau n’*A invenção do Cotidiano: artes de fazer* (1994).

O primeiro concentra-se na idéia de uma confluência ou circularidade dos bens culturais entre as classes populares e as elites intelectuais, fugindo a dicotomia que normalmente os colocava em pólos antagônicos e sem contato entre uma e a outra; o segundo procura entender como se estabelece certa regularidade e similitude das regras de produção de discurso sobre um mesmo objeto, o qual é constantemente reinventado a cada nova descrição realizada daquele; enquanto o último contesta análises que partiam da idéia duma cultura bifurcada entre o popular e o erudito, argumentando que são nos processos de (re)leitura (imagens e textos) que os “homens ordinários” reapropriam de maneira astuta e inventiva as “mensagens” que envolvem e cerceiam seu cotidiano, criando novas significações para elas.

Aqui, gostaríamos de acentuar que essas revisões sobre a noção de cultura popular, embora centrais em qualquer estudo sobre a temática, só foram delineadas entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980. Assim, consideramos que a noção marioandradiana de cultura popular, pelo contexto em que foi desenvolvida, não tem seu pioneirismo afetado, sobretudo no que chamou de *tradições móveis*. Outro ponto é que não tomamos a concepção de cultura popular de Mário de Andrade como aporte teórico para construir o trabalho, buscamos antes inseri-la em seu contexto histórico, de maneira a elucidar como o autor a concebia.

Para problematizarmos a noção de *mobilidade das tradições* populares, noção apresentada por Mário de Andrade quando esteve no Rio Grande do Norte, entre 15 de

dezembro de 1928 e 27 de janeiro de 1929, numa de suas “viagens etnográficas”, tomamos os apontamentos feitos por ele quando de sua estadia em terras potiguares, registrados nas páginas d’*O turista aprendiz*, livro-diário escrito pelo autor, no qual se fazem presentes vários registros etnográficos coletados por ele durante essas “viagens”¹⁷.

As primeiras impressões que registra da capital potiguar são musicais, sonoras. Fala do “coqueiro”¹⁸, “o homem mais cantador desse mundo” (ANDRADE, 2002, p. 204), é a cidade onde “o vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando” (p, 204). É o aboio do homem que leva o gado para pastar, e onde todos cantam “cocos, emboladas, sambas, dobrados, modinhas...” (p. 204).

Embarquemos no túnel do tempo¹⁹: é 16 de dezembro de 1928 e caminha-se agora por algumas trilhas literárias deixadas n’*O turista aprendiz*. Como guia, as observações atentas do autor, cujos relatos mostram uma Natal acanhada, provinciana, beirando os 35 mil habitantes. A descrição que fez da cidade no final da década de 1920 nos permite hoje tecer um retrato “imaginário” daquela:

Natal era o destino do meu descanso e estou descansando. Gosto de Natal demais. Com seus 35 mil habitantes, é um encanto de cidadinha clara, moderna, cheia de ruas conhecidas encostadas na sombra de árvores formidáveis. De todas estas capitais do norte é mais democraticamente capital, honesta, sem curiosidade excepcional nenhuma. Não possui um mercado que nem o Ver-o-peso Belém, uma praia de Boa Vista como a do Recife, coisas extraordinárias. Não transportam a gente pra Colônia que nem as vielas, os becos, as igrejas de Recife, Igarapu, S. Salvador... Todas estas coisas são encantos, não tem dúvida, porém encantos um bocado egoísticos. Coisa pra viajante visitar e gostar, originalidades que tornam estas cidades exóticas até mesmo pra brasileiro.

Natal não é assim não. O pitoresco dela é um encanto honesto, uma delicia familiar pra nós, um ar de chakra que a torna tão brasileiroamente urbana e cotidiana como nenhuma outra capital brasileira, das que conheço. Esse é o encanto psicológico de Natal. É capital, se sente que é capital o que firma bem a sensação de conforto praxeano, tudo à mão, e ao mesmo tempo tem ar de chakra, um descanso frutecente, bólido de ventos incansáveis.

É bem construída. O potengi de proporções largas, fluvialmente, verde, sexuado, sem gigantismo nenhum, verde profundo, é duma boniteza crespa e tão mansa que a gente não percebe logo a simpatia incomparável dele. É, pra explicar bem: uma boniteza que a gente descobre... depois. Na beira dele nascem armazéns e casas humildes, sem aquela presença forte e de tristura dos mocambos recifenses.

¹⁷ Essas “viagens etnográficas” conforme já explicitado na Introdução, foram realizadas às regiões Norte e Nordeste. Destacamos aqui os registros catalogados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte e relatadas n’*O turista aprendiz*.

¹⁸ Indivíduo que toca/canta o coco. Atualmente, para diferenciá-lo da palmeira que leva o mesmo nome, adotou-se a denominação de “coquista”.

¹⁹ Segundo John Lewis Gaddis “Se o tempo e o espaço oferecem o *campo* no qual a história acontece, cabem à estrutura e ao processo prover o *mecanismo*. Por meio das estruturas que sobrevivem ao presente - os ‘certos resíduos’ mencionados por Bloch - reconstruímos processos inacessíveis para nós em razão de terem acontecido no passado” (GADDIS, 2003, p. 51). Neste trabalho, tomamos os “resíduos” literários deixados por Mário de Andrade n’*O turista aprendiz* como fontes que intermedeiam nosso diálogo com o passado, por isso nos utilizamos aqui, de maneira metafórica, da expressão “embarque no túnel do tempo”.

Casinhas de proletários pobres, não tirando a gente do bem-estar. É possível viver nelas.

Os vapores entram na boca do rio, depois de mostrar na esquerda o forte dos Reis Magos, marca chata de passado que o embocadouro apaga logo. Natal conservou isso das cidadinhas de beira-mar, Areia Branca, Cabedelo, etc.: mal a barca traz a gente de bordo pra escadinha do cais, sobe-se a escadinha e se está em plena “city”. O centro é ali, Hotel Internacional, restaurantes, barbearias, redações, bancos, casas de comercio, telégrafo. É tudo ali mesmo, na rua que a escadinha abriu no meio do arvoredado, com todos os bondes e ônibus da cidade-passando.

É bom não andar muito a pé, logo principiam ladeiras preguiçosas, mansas e compridas, as ruas se alargam, avenidas magníficas cheias de ar, nenhuma nota de novo-rico. As casas têm aquela humanidade feliz de certos bairros burgueses de S. Paulo, não chamam a atenção. Os largos são cheios de folhagem. A praça Padre João Maria, com o busto do bom no centro, é uma ventura de quase pátio, um dos melhores encantos de Natal. Noutra praça vasta senta a Escola Doméstica, orgulho do ensino profissional norte-riograndense. Vem o palácio do governo, familiar, aberto, casa excelente. A Prefeitura, um bocado pretenciosa se enfeita acolá. Os espaços vão se tornando cada vez mais largos. No bairro alto de Petrópolis a avenida Atlântica se acaba no dó-de-peito dum belveder e mostra lá embaixo, Areia Preta, uma das praias mais encantadoras que conheço. E, se o rumo foi outro, chegamos ao Tirol, altura onde moro hospedado pela ventania. Eh!, ventos, ventos de Natal, me atravessando a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país... (p. 206-207).

Os dias passam e a cidade vai conferindo outras impressões, possibilitando novas leituras àquele observador sempre atento, o qual, por meio de comparações sintéticas, breves, mas nunca descompromissadas, parece tentar ler a “essência” da *urbe*: “Natal é feito S. Paulo: cidade mocinha, podendo progredir à vontade sem ter coisa que dói destruir.” (p. 227). E balizou, reforçou suas impressões com questões polêmicas surgidas à época sobre a destruição ou conservação da Igreja da Sé, na Bahia. Ao estabelecer pontes com outros espaços, tempos e experiências, suas comparações lhe permitiram aventurar-se sem receios por leituras – previsões? – de uma cidade que se apresentava a ele sem “passado antigo”, habituada a viver nos liames das zonas fronteiriças entre o presente e o futuro:

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

Aqui, cabe ressaltar que quando afirmou que a arquitetura da cidade não tinha lá grande valor, não possuía “coisas que dói destruir”, Mário de Andrade avaliava o patrimônio material natalense em termos estéticos, não em seu valor histórico. Além disso, há a questão

do especial apreço que os modernistas nutriam pela arte barroca em detrimento dos demais estilos arquitetônicos²⁰ e neste sentido, a arquitetura barroca da cidade era realmente muito pobre. É válido destacar também que a primeira “viagem de reconhecimento” de Mário foi justamente para as cidades “barrocas” de Minas Gerais e em Natal, o prédio barroco mais suntuoso existente era a Igreja do Galo, a qual nem sequer foi mencionada por ele nas suas impressões sobre a cidade. Então, pergunta-se: o que o motivou a se aventurar por essas bandas? A persistência em seguir as trilhas deixadas em *O turista aprendiz* oferece alguns ensejos de resposta. Para ele, o patrimônio que importava por essas terras era outro, estava impregnado no cotidiano da cidade, nas danças, cantos, ritos, crenças da população norte-riograndense, naquilo que conceituou de *tradições móveis*.



Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.

As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a “carroça” do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva. (ANDRADE, 2002, p. 227).

Utilizando adjetivos de sentido quase antagônicos – tradição e mobilidade –, rompia com as interpretações “folclorizantes” da cultura popular, corrente essa que enfatizava sempre a necessidade de um retorno às origens da criação e via de regra, concebia as manifestações culturais populares como imutáveis, pois era dessa suposta imobilidade que advinha sua originalidade. A “não mudança” era o que supostamente conferiria legitimidade àquelas

²⁰ Para Maria Cecília Londres Fonseca (2001), o especial destaque conferido por essa corrente ao barroco se dá pela tentativa em vincular, por meio do regresso ao passado colonial, um caráter nacional à arquitetura moderna. Ainda segundo esta autora, isto se evidencia com certa facilidade nas palavras de Lúcio Costa, quando este afirmava que “a nova arquitetura (entenda-se, arquitetura modernista) não rompia com a tradição, antes a recuperava o que ela tinha de melhor: a pureza das formas, o lirismo, o equilíbrio etc. O passado ao qual a nova arquitetura vinculava-se era o dos valores ‘eternos’, característicos da tradição mediterrânea de gregos e latinos e retomados no *Quattrocento*. A tradição da arquitetura moderna não seria das formas, mas do ‘espírito’ e das ‘leis’”. Os argumentos apresentados por Lúcio Costa expressam, na leitura da autora, a maneira segundo a qual foram “assentadas as bases para relacionar o passado ao presente, o antigo ao novo, a tradição à modernidade. Antes mesmo da criação do Sphan, já estava formulado o esboço da noção brasileira de patrimônio histórico e artístico, possibilitando estabelecer uma relação entre monumentos históricos e o monumento intencionalmente erigido em louvor à modernidade e a um projeto de nação, constituindo-se assim numa versão da memória nacional que vai se consolidar nas décadas seguintes”. Para quem ainda questionasse tal concepção, insistindo na idéia de que faltava harmonia entre a arquitetura modernista e a barroca, as palavras de Rodrigo Melo Franco ao assumir a Divisão de Estudos e Tombamentos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) são sintomáticas: “a boa arquitetura de um período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é falta de arquitetura”. (FONSECA in BOMENY 2001, p. 93).

manifestações. Assim, mudanças nunca eram bem vindas, pois indicavam para essa linha de pensamento perda das tradições, fuga das verdadeiras origens.

O Folclore²¹ privilegiava fundamentalmente o saber popular, as tradições que eram transmitidas de uma geração à outra pela oralidade. Na época, se firmava como disciplina autônoma, e em suas análises, geralmente desvinculava a cultura popular do meio social em que esta era fomentada. Talvez por isso, Mário manteve-se sempre reticente em se dizer folclorista, pois considerava que a análise da cultura popular como algo isolado de seu contexto social acabava por estereotipá-la, tornando-a objeto exótico de observação para curiosos. É o que adverte com certa ironia já nas anotações iniciais concernentes a estadia dele em terras potiguares:

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

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

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

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

Na odisséia rumo à construção da nação, promover a “tradicionalização” do país era etapa indispensável e nesse percurso, a cultura popular assumia, segundo ele, papel fundamental. Todavia, não negava a dinamicidade, as mudanças ocorridas nas tradições populares, tal como era comum nos estudos folclóricos de então. Numa junção de termos com sentidos mais ambivalentes que complementares, Mário desenvolveu a noção de *tradições*

²¹ O termo folclore foi adaptado da expressão *folklore* (*folk* = povo e *lore* = saber), fomentada pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 1846.

móveis, numa contraposição evidente à acepção de cultura popular comungada pelos folcloristas.

Disciplinado e atencioso, sempre notando e anotando o maior número de informações que podia²², foi às ruas e bairros da cidade e visitou “a gente do povo” para registrar, catalogar a cultura popular brasileira presente em Natal. E passou por Tirol, Areia Preta, Rocas, Areal, Redinha, Petrópolis, Cidade Alta, Alecrim e o poético bairro da Solidão²³. E por essas andanças, se deparou com os cocos – (sobretudo os de Chico Antônio), zambê, embolados, sambas, dobrados, modinhas, trovas, varsas, chegança, feitiçaria (catimbó, macumba), festa de padroeiro (Nossa Senhora dos Navegantes), pastoril, maxixe, bumba-meu-boi, boi “balemba”, congo, com a poesia de Jorge Fernandes, Lei Ferreira Itajubá e Nísia Floresta. Registrou ‘causos’ curiosos e engraçados, comidas (vatapá, cavala em molho de coco, caranguejada, doces), a aguardente, o modo de produção de açúcar nos engenhos. Apresentou sua curiosa “concepção marxista” da degustação do caju²⁴ e fez também considerações diversas sobre as condições socioeconômicas da população no Estado.

Apaixonado pelas manifestações culturais do povo, destas nada se comparava ao encantamento que a música exercia sobre ele. Encantamento esse que remetia a sua adolescência. Aos dezoito anos, entrou para o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mas traumatizado depois da morte precoce do irmão, Renato de Andrade, o qual

²² Segundo Deífilo Gurgel, “Para se ter uma idéia do trabalho que Mário realizou no Rio Grande do Norte, na área de cultura popular, basta dizer que nenhum outro Estado brasileiro tem uma documentação tão completa como a que ele reuniu aqui, em 1929, no setor das danças folclóricas.

Silvio Romero, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho fizeram o mesmo trabalho de documentação, registrando porém, apenas a letra das cantigas, de maneira fragmentária. Mário de Andrade, não. Com seu espírito implacavelmente organizado e sua inesgotável capacidade de trabalho, ele além do mais, tinha formação musical, fixou tudo, a melodia e os versos desse universo de cantigas, de maneira definitiva.” (GURGEL, 2006, p. 199-200).

²³ Esse bairro localizava-se então, nas mediações da Escola Doméstica.

²⁴ A “concepção marxista” do caju, segundo Mário de Andrade: “Mas agora de tardinha o caju se prefere por si mesmo. Não só de tarde aliás... Até hora clássica do caju é no banho do rio onde a nódoa não é possível. Porém o que me parece imprescindível mesmo é o golpe de caninha pra rebater. Rebate e diviniza o... passado caju, classificando-o, dando, me desculpem, uma concepção marxista da história do caju. Porque a alimentação caju é conceitualmente um processo de Economia. Fisicamente é um comércio, oferta e procura, compra, venda. O caju é doce, é alimentício, medicinal e possui o gosto caju, coisa indescritível e unicamente compreendida por quem conhece o caju de vias-de-fato. E é justamente na sensação de vias-de-fato do caju que está a conceitualidade marxista dele. Abacaxi, manga, abricó, pinha, maracujá, sapota, grumixama, etc. no geral todas as frutas são muito dadas. Se entregam por demais. Caju não: o prazer singular dele está na espécie de interfagia, me desculpem, de entrecomilança, específico do gosto dele. Ele morde a boca da gente, vai nos devorando por dentro, diminui a suficiência individualista do ser. Se dá uma verdadeira troca de posses pessoais. O caju é bom, não tem dúvida mas a bondade dele porém não é caridosa não: exige pelo que oferece não apenas um ‘muito obrigado’ não, é caridade comercial: compre o chapéu e pague. E até a inhapa, a gorjeta, a gente é que dá pro caju: nódoa de caju.” (ANDRADE, 2002, p. 214-215).

mantinha também forte ligação com a música, Mário deixaria a carreira de músico, mas continuou estudando e escrevendo²⁵ sobre música até falecer, em fevereiro de 1945.

E a *mobilidade* do coco cantado por Chico Antônio²⁶ foi uma das coisas que mais impressionaram Mário Andrade quando esteve em terras potiguares. Era um canto sem escala definida, que nem seu vasto conhecimento de teoria musical conseguia classificar de maneira satisfatória. A definição das palavras se mostrava insuficiente para expressar as tantas sensações provocadas pelo canto musicado, criativo e inventivo daquele coquista. Era a expressão mais elaborada do que conceituara de *tradições móveis*.

Não sabe que vale uma dúzia de Carusos²⁷. Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa a noite cantando sem parada. Já são 23 horas e desde as 19 canta. Os cocos se sucedem tirados pelas voz firme dele. Às vezes o coro não consegue responder na hora o refrão curto. Chico pega o fio da embolada, passa pitos no pessoal e “vira o coco”. Com uma habilidade maravilhosa vai deformando a melodia em que está, quando a gente põe reparo é outra inteiramente [...]

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. E quando tomado de exaltação musical, o que canta em pleno sonho, não se sabe mais se é música, se é esporte, se é heroísmo. Não se perde uma palavra que nem faz pouco, ajoelhado, pro “Boi Tungão”, ganzá parado, gesticulando com as mãos doiradas, bem magras, contando a briga que teve com o diabo no inferno, numa embolada sem refrão, durada 10 minutos sem parar. Sem parar. Olhos lindos, relumeando numa luz que não era do mundo mais. Não era desse mundo mais. (p. 245-246).

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

²⁵ Vários textos de Mário de Andrade elegem a música como temática central. Aqui, citamos alguns: *As Melodias de Boi e Outras Peças*; *Aspectos da Música Brasileira*; *Danças Dramáticas do Brasil*; *Dicionário Musical Brasileiro*; *Ensaio sobre a Música Brasileira*; *A Música e a Canção Populares no Brasil*; *Modinhas imperiais*; *Música de Feitiçaria no Brasil*; *Música e Formalismo*; *Música, doce música*; *Namoros com a Medicina*; *Os cocos*; *Pequena história da música*, *Vida de Cantador*; *Melodias do Boi e Outras Peças*.

²⁶ Francisco Antônio Moreira, popularmente conhecido por Chico Antonio, nasceu no povoado de Corte, município de Pedro Velho/RN, em 20 de setembro de 1904 e faleceu em 15 de outubro de 1993. Embolador de cocos (coquista), tornou-se nacionalmente conhecido depois da passagem de Mário de Andrade pelo Rio Grande do Norte, entre dezembro de 1928 e janeiro de 1929, encontro relatado em *O turista aprendiz*. Chico Antônio foi personagem ainda de outros quatro livros do mesmo autor: *Os Cocos*, *Danças Dramáticas do Brasil*, *Vida de Cantador* e *Melodias do Boi e Outras Peças*.

²⁷ Enrico Caruso, tenor italiano, considerado o maior cantor lírico de os tempos. Mário também comparou Chico Antônio ao Irapuru, pássaro do Amazonas que segundo a lenda, quando canta toda a floresta silencia para escutá-lo.

A feitiçaria brasileira não é uniforme não. Até o nome das manifestações dela muda bem dum lugar pra outro. Do rio de Janeiro pra Bahia impera a designação “macumba”. As seções são chamadas de macumbas e os feiticeiros e demais assistentes, às vezes, são os “macumbeiros”. Os feiticeiros, “pais-de-terreiro”, realizam as macumbas e invocam os santos, etc.

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

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

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

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

Conforme se evidencia, o autor lança olhar analítico sobre essas manifestações trabalhando com a noção de influência, de forma a entender as diferenças entre elas nas localidades em que se apresentavam. Todavia, não o faz tomando por princípio um suposto grau de originalidade que as diferenciasses em termos qualitativos, uma vez que considera todas elas “originais”, haja vista serem todas “tradições móveis”. Era esta sua maneira peculiar de conferir homogeneidade à heterogeneidade das manifestações culturais brasileiras.

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

Ao mesmo tempo em que rastreia as contribuições indígenas, africanas e européias nas manifestações culturais populares, bebendo em grande medida do “mito das três raças” formadoras, presente no país desde Carl von Martius, na tese sobre *Como se deve escrever a História do Brasil*, Mário de Andrade não mais as concebe enquanto elementos pertencentes

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

Mário alertava ainda para dois perigos em se pensar a cultura nacional vinculada exclusivamente aos limites geográficos que simbolicamente delimitam as nações, de maneira a se evitar o contato e o diálogo com outras realidades. O primeiro era de cultivar o “exclusivismo”; o segundo, a “unilateralidade”. Em ambos o receio era possibilidade de identificar um único elemento como representativo do conjunto nacional, ou seja, identificar de maneira isolada só o elemento indígena, o africano ou o europeu como representação da *brasilidade*. Assim, cair no “exclusivismo” e/ou na “unilateralidade” acabaria por corresponder a um fenômeno de falseamento da obra nacional, pois o máximo que se conseguiria produzir em situações desse tipo era uma arte africana, indígena ou portuguesa, nunca brasileira. Deveria se evitar uma visão tripartite da cultura, uma vez que todas seriam nacionais.

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

Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estética. Se a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, se coincide, se é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando bororó ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura europeia. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal. (ANDRADE, 2007b).

E conclui:

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo renego que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura.

Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo. (2007b).

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

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

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

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

Neste sentido, o imperativo de vencer o atraso rural, de urbanizar o país estava colocado na ordem do dia. E nesta empreitada, o controle e policiamento das manifestações culturais do povo fazia-se premente, pois acreditavam assim “civilizar” os brasileiros. Era a vergonha em ser quem eram ou o que se era, tão criticada por Mário, que se manifestava no desejo brasileiro de constituir-se uma “civilização européia” nos trópicos. Quando esteve em

Natal, registrou como o poder público municipal entravava as *tradições móveis* na cidade sob o argumento da “ordem”:

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

Conforme já salientado, Mário não dissociava a cultura popular da realidade de quem a produzia, dos “homens-do-povo”. Por isso, registrou também condições de moradia, alimentação e trabalho deles.

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

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

Em Natal os bairros proletários são principalmente dois: o do Alecrim e Rocas. Também nas alturas de Lagoa Seca mora bastante operário que devido a careza do bonde, come areia todo o dia pra atingir o centro da cidade, longe. Só no Alecrim moram mais de 12 almas. Rocas está situado em plena duna, movediça ainda. [...] Nas casinhas dos operários se entra numa sala de viver comunicada por um corredor quase da mesma largura com outro mais ou menos corredor, fundo da casa onde a mulher cozinha e todos comem [...] O operariado toma seu cafezinho de-manhã: vai pro serviço. A maioria trabaça no algodão e no açúcar. [...] Pronto: estão trabalhando. [...] Tem hora pra almoço. Os do açúcar muitas feitas não almoçam. Desde manhãzinha prepararam o barril de moco²⁸ que mata a sede e sustenta até a hora da janta [...] No geral foram oito horas de trabalho. Nunca menos e bastante vezes mais. Comparando com o sul a vida nordestina é barata mas pro operário não me parece que seja não. Se o trabalhador pode sempre alcançar com os biscates aí uns dez mil-réis diários, o salário oscila de 3 pra 6 mil-réis, me informaram. É pouco se a gente lembra que o quilo de carne verde inferior custa dois mil-réis. (p.232-233)

²⁸ Segundo Mário de Andrade, moco²⁸ era “uma dose forte de açúcar bruto, água e talhadas de limão”. (p. 233).

Mário de Andrade alongou sua viagem e enveredou por trilhas além de Natal. Queria fazer o “O”²⁹ pelo interior do Rio Grande do Norte e tomar conhecimento de como era a vida nas regiões salineiras e algodoeiras do Estado. E o fez³⁰. Foi quando manteve contato direto com realidades socioeconômicas exasperadoras, a exemplo das condições de trabalho subumanas enfrentadas pelos trabalhadores das salinas, cuja remuneração mal garantia a sôfrega sobrevivência cotidiana daqueles:

O calor apesar do vento é pavoroso nela (*usina Pereira Carneiro*). Os operários trabalham 8 horas diárias, das 7 às 11 e das 13 as 17.[...] O ganho diário na usina é de 5 mil-réis pelas oito horas de trabalho, o que se não chega a ser propriamente um crime é porque custa bem a gente distinguir o que seja crime nessa sociedade em que vivemos. (p. 256). (grifos nossos).

Nesta empreitada, também tomou conhecimento da realidade degradante presente em áreas onde a população hostilizada por seca e miséria avassaladoras, vivia a constante “partida pro sul”, principalmente para São Paulo. Foi ao vivenciar a emigração ininterrupta na luta cotidiana do sertanejo pela sobrevivência que a estrofe última da *Canção da seca*³¹ (“Foi pra S. Paulo... foi pra um S. Paulo [que ninguém sabe não...]”) martelava em sua mente, até ser mastigada e digerida em doses nem sempre homeopáticas e abstrair por meio das imagens

²⁹ Referência à viagem que fez ao interior potiguar na tentativa de conhecer do Estado não só a região litorânea, mas também suas áreas algodoeira e salineira. Neste percurso, encontra também seca, fome e miséria... Muita miséria! A situação calamitosa então vivida pela população mexe com suas sensibilidades, causa-lhe repulsa, revolta.

³⁰ Ver ANEXO I, onde apresentamos uma mapa desse percurso pelo interior do Estado.

³¹ CANÇÃO DA SECA

“Entrou janeiro e o verão danoso
Sempre aflitivo pelo sertão...
As cacimbas secas nem merejavam...
E o moço triste disperançado
Fez trouxa de seus trens...
De madrugada – sem despedida –
Foi pra cidade...”

“Foi pra S. Paulo... pras bandas do sul...
“E a moça dele
Se amurrinhou
Ficou biqueira
Virou espeto
– Ela que era um mulherão...”

“Até que um dia já derrubada
De madrugada

“Foi pra S. Paulo... foi pra um S. Paulo
[que ninguém sabe não...]”
(FERNANDES apud ANDRADE, 2002, p. 212)

duras do sertão seco gravadas em suas vistas e impregnadas em suas memórias, o real sentido da poesia de Jorge Fernandes, a qual segundo Mário, se apresentava *in natura*, obediente a “fórmulas técnicas” e conferia “a impressão do nascimento da poesia” (p. 212). E penado de indignação, registra assim o final do périplo pelo interior potiguar:



[...] Mil cento e cinco quilômetros devorados. E uma indigestão formidável de amarguras, de sensações desencontradas, de perplexidades, de ódios. Um ódio surdo... Quase uma vontade de chorar... Uma admiração que me irrita. Um coração penando, rapazes, um coração penando amor doloroso. Não estou fazendo literatura não. Eu tenho a coragem de confessar que gosto de literatura. Tenho feito e continuarei fazendo muita literatura. Aqui não. Repugna minha sinceridade de homem fazer literatura diante desta monstruosidade de grandeza que é a seca sertaneja do Nordeste. Que miséria e quanta gente sofrendo... é melhor parar. Meu coração está penando por demais. (p. 287).

À guisa de conclusão, cabe explicitarmos algumas considerações sobre a noção de cultura popular e sua importância para o projeto marioandrino de nação. Ao discutir a temática, Maria Laura Viveiros de C. Cavalcanti (2004) alerta que as percepções de Mário não fugiam a certa ambivalência. Mesmo marcado pela dinamicidade, pela abertura ao plural, na busca incansável pela integração da cultura nacional, apresenta posturas não raro contraditórias, sobretudo, quando postas a serviço do ideal de construção da *brasilidade*, na procura recorrente por elementos comuns que harmonizassem o álbum multicolorido que era o Brasil, capaz de conferir assim certa homogeneidade e sentimento de pertença a um país de realidade tão diversas.

Assim, a ambivalência estaria no fato de mesmo concebendo a identidade brasileira como múltipla, constituída por tons diversificados, Mário ter procurado estabelecer elos comuns entre elas, de forma a construir o enredo da nação. Enredo esse que teria, portanto, a finalidade de conferir homogeneidade a algo que a princípio mostrava-se heterogêneo.

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

No nosso entendimento, esse “elo comum”, conforme procuramos demonstrar no decorrer deste trabalho, era no pensamento marioandrino, a “condição brasileira” inerente as manifestações culturais que “catalogou” país afora, registrando-as nas páginas d’*O turista aprendiz* e em quase totalidade de sua extensa obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nós não lutamos pela vida: nós nos queixamos da vida. A isso nos acostumaram, e neste detestável costume perseveramos ainda. A uma iniciativa cultural, todos se queixam porque faltam hospitais ou porque a situação financeira não permite luxos. De uma proteção à cultura todos desconfiam porque ainda não se percebeu em nossa terra que a cultura é tão necessária como o pão, e que uma fome consolada jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país. E em nosso caso brasileiro particular, não é a sublime insatisfação humana do mundo que rege o coral das queixas e das desconfianças, mas a falta de convicções do que verdadeiramente seja a grandeza do ser nacional. (Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*).

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

A obra polissêmica, ambivalente e engajada que construiu no desejo de realizar seu projeto amplo e integrador de edificação duma nação brasileira tem sido revisitada com grande frequência, motivada por preocupações as mais diversas possíveis, tais como denotam algumas discussões que têm sido travadas sobre Mário no campo da História: sua vinculação e percepção particular do ideário Modernista brasileiro; a atuação enquanto funcionário público, sobretudo durante o Estado Novo; a questão racial e o “mito das três raças” fundadoras, com especial destaque para *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; a idéia de *brasilidade*; cultura popular; patrimônio cultural; entre outras tantas.

No presente trabalho, buscamos problematizar a noção de *tradições móveis* apresentada por ele n’*O turista aprendiz*, pois acreditamos que ela oferece subsídios importantes para entendermos de que maneira o pensamento marioandradiano dialoga com a cultura popular e também a importância atribuída a ela na sua busca pelo “abrasileiramento do Brasil”.

Embora apresente uma visão de cultura fracionada entre os elementos popular e erudito, conforme já discutido no decorrer deste trabalho, consideramos a percepção marioandradiana de cultura popular pioneira para o contexto em que foi desenvolvida. Sobretudo porque sua noção de *tradições móveis* respeitava a dinâmica, as mudanças que os diversos grupos sociais imprimiam a essas manifestações com o caminhar do tempo, evitando

o discurso da “originalidade” e da “imutabilidade” então presente na maioria dos estudos folclóricos.

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

Por falar em patrimônio, conhecendo a importância que Mário de Andrade conferia às manifestações culturais populares, principalmente a partir de 1924, com a segunda fase do Modernismo brasileiro, não nos surpreende o especial destaque que conferiu a elas no anteprojeto que delineou em 1936, atendendo à solicitação de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde (MES) do governo de Getúlio Vargas.

No anteprojeto, concebia a cultura popular como patrimônio e inaugurava assim uma discussão que só seria retomada na década de 1970, com as criações do Centro Nacional de Referência Cultural³² e da Fundação Nacional Pró-memória, e de maneira mais efetiva na década de 1980, sobretudo com a Carta Constituinte de 1988, na qual constava pela primeira vez em uma Constituição do país a idéia de que os “Saberes (conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades); Formas de expressão (literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas) e Lugares de sociabilidade (feiras, e demais locais onde se encontram e se reproduzem práticas culturais coletivas)”(IPHAN, 2006, p.129) constituíam o conjunto dos bens culturais da nação, e não somente os bens móveis e imóveis de natureza material, concepção predominante até então.

Aqui cabe ressaltar que muitas divergências e reviravoltas têm marcado as discussões sobre patrimônio cultural desde o anteprojeto de Mário. No Brasil, ela foi incorporada

³² Conforme explicita Maria Cecília Londres Fonseca (2005), “A valorização das raízes populares na construção da identidade nacional não constituía o dado novo da abordagem do CNRC. [...] em 30, os modernistas, inclusive os do Sphan, já procuravam chamar a atenção para o valor histórico e artístico das manifestações populares, inclusive dos *fazer*es e *saber*es, como propunha Mário de Andrade em seu anteprojeto”. (FONSECA, 2005, p. 151).

oficialmente enquanto política estatal em 30 de novembro de 1937, por meio do Decreto-Lei nº 25, que criou o *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), indicando, não por acaso, a preocupação do Estado brasileiro em criar e concomitantemente preservar a memória histórica da nação brasileira em formação/construção.

Norteados pelo ideário modernista, Estado, artistas e intelectuais buscavam construir por meio do “patrimônio histórico e artístico nacional” elementos representativos da identidade brasileira. Neste sentido, a concepção de patrimônio comum aos idealizadores do SPHAN seria posteriormente muito criticada, sobretudo devido ao fato de terem restringido suas políticas de registro, tombamento e preservação basicamente a bens em *pedra e cal*³³, o que alterava substancialmente a proposta do anteprojeto concebido por Mário.

É neste contexto que destacamos a concepção pioneira do modernista Mário de Andrade, expressa no anteprojeto que elaborou em 1936, no qual concebia a criação do *Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. Todavia, o anteprojeto fomentado por ele sofreu alterações substanciais que acabaram por restringir o campo de atuação daquele *Serviço* e só foi efetivamente colocado em prática em 1937, por meio do Decreto Lei nº 25.

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

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

³³ Expressão comumente utilizada para caracterizar as políticas de preservação patrimonial do SPHAN, e posteriormente, do IPHAN, as quais tiveram até meados da década de 1980 sua atuação concentrada sobremaneira na patrimonialização de bens arquitetônicos.

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

Para elucidar melhor os significados práticos dessa restrição cabe analisarmos a subdivisão proposta por Mário de Andrade, na qual a “arte patrimonial” era relacionada em oito categorias: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicadas nacionais e aplicadas estrangeiras. Todavia, quando este realizou um esboço conceitual do que caberia em sete das oito categorias relacionadas, não fez menção alguma sobre o que deveria ser concebido como “arte histórica”; ao passo que o Decreto-Lei assegurava ser “a vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil” um dos critérios justificativos para a conservação e patrimonialização de bens culturais, evidenciando acentuada aproximação com os ideais de nacionalidade almejados pelo governo de Getúlio Vargas.

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

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

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

Ao discutir o papel dos *intelectuais e a política cultural do Estado Novo*, Mônica Velloso acentua que embora os ideais de construção de uma nacionalidade brasileira entre

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

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

Conforme temos salientado ao longo deste trabalho, o Modernismo foi um Movimento plural e neste sentido, as concepções de política, cultura e sociedade pensadas por esses grupos não raro caminharam em direções contrárias. Exemplo disso são as notáveis diferenças existentes entre a concepção marioandradiana, que incluía as manifestações culturais populares, as *tradições móveis* como patrimônio, e as políticas patrimoniais efetivadas pelo SPHAN, com a exclusão das manifestações de arte popular no Decreto-Lei nº 25/1937 e o predomínio da patrimonialização de bens em *pedra e cal*.

Todavia, conforme alerta Cavalcanti (2000), tais diferenças não devem ser tomadas sob uma percepção maniqueísta, que procura lançar a todo custo sobre os modernistas do SPHAN o rótulo de serviçais do Estado Novo, pois segundo ressalva, dificilmente aquele *Serviço* teria condições financeiras para dar conta de concepção patrimonial tão plural como aquela apresentada por Mário de Andrade em seu anteprojeto; uma vez que até a luta cotidiana dos membros componentes daquele em defesa de bens materiais móveis e imóveis enfrentou com demasiada frequência o empecilho da ausência de recursos. Evidentemente, essas restrições não justificam o perfil incorporado pelo SPHAN nas políticas de preservação patrimonial por ele implementadas, mas nos ajuda a, no mínimo, entendê-las dentro de seu contexto.

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

nas políticas implementadas pelo Estado. Segundo argumenta Cavalcanti (1995), constitui-se em erro

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson, **Mário de Andrade**: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, vol. 30, 1989, pp. 129-147.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife: FJN/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANDRADE, Mário (2007a). **Prefácio Interessantíssimo**. Disponível em <<http://www.geocities.com/SoHo/Nook/4880/mario.html>> Data de acesso: 12 jul. 2007.

ANDRADE, Mário (2007b). **Ensaio sobre a música brasileira**. Disponível em <<http://www.cdrom.ufrgs.br/mandrade/mandrade.pdf>> Data de acesso: 20 ago. 2007.

ANDRADE, Mário (2007c). **Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta**. Disponível em <http://www.uape.com.br/poesiaViva/poesiaViva30_contracapa.htm> Data de acesso: 13 set. 2007.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte, MG: Ed. Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, O Herói sem nenhum caráter**. 23ª edição. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.

ANDRADE, Mário. **Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional**. In CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Edufrj/Minc/IPHAN, 2000. p. 37-52.

ANDRADE, Mário. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário. **O Movimento Modernista**. In BERRIEL, Carlos Eduardo. *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 15-39.

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

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

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BASTOS, Cleverson e KELLER, Vicente. **Aprendendo a aprender**. Introdução à metodologia científica. Petrópolis: Vozes, 1996.

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

BOTELHO, André. **O Brasil e os dias: estado-nação, modernismo e rotina intelectual**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: modernismo**. São Paulo: DIFEL, 1979.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990;

CASTRO, Cláudio Moura. **Memórias de um Orientador de Tese**. In: NUNES, Edson (org). *A Aventura Sociológica – objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

CASTRO, Nei Leandro de (coord). **Terra potiguar**. Uma viagem pela beleza e pela cultura do Rio Grande do Norte. Barcelona: Bustamante Editores, 1999.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. *São Paulo em Perspectiva*, Abr./Jun. 2001, vol.15, nº.2, p.28-35.

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

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

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas, arquitetura e patrimônio**. In PANDOLFI, Dulce (org.). Rio de Janeiro: Ed Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 179-189.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade**. *RBCS* Vol. 19 nº. 54 fevereiro/2004. p. 57-79.

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

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

CHARTIER, Roger. **Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico**. *Estudos Históricos*. RJ, vol. 8, nº 16, 1995, p.179-192.

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

CONTIER, Arnaldo Daraya. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**, *Fênix*, Revista de História e Estudos Culturais, vol. 1, ano 1, nº 1, out/nov/dez 2004.

COUTO, Maria de Fátima Moreth. **Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX.** Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/fatima_morethy.pdf> Acesso em: 20 ago. 2007.

FARIA, Daniel. **Makunaima e Macunaíma: entre a natureza e a história.** *Revista Brasileira de História*, Jun 2006, vol.26, no.51, p.263-280.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org). **O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (O Brasil Republicano, v.1).

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

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

FONSECA, Maria Cecília Londres. **A invenção do patrimônio e a memória nacional.** In: *Constelação Capanema: intelectuais e políticas.* BOMENY, Helena (org.). Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001. p.85-101.

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

FREITAS, Marcos Cezar de. **Da micro-história à história das idéias.** São Paulo: Costez:USF-IFAN, 1999.

FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO. **PCP em Seis Tempos será lançado nesta terça.** Disponível em: <http://www.fja.rn.gov.br/noticias_detalhes.asp?tipo=N&int_codigo_noticia=675> Data de acesso: 07 fev. 2007.

FUNDAÇÃO JOSÉ AUGUSTO. **Rede de Patrimônio Imaterial potiguar.** Disponível em: <http://www.fja.rn.gov.br/imaterial/patrimonioimaterial/index2.htm> Data de acesso: 15 fev. 2007.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História: como os historiadores mapeiam o passado.** Rio de Janeiro: Campus, 2003.

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

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

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

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual da monografia, dissertação e tese**. São Paulo: Avercamp, 2004.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos Gonçalves. **Ressonância, materialidade e subjetividade**: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Autenticidade, memória e ideologias nacionais**: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988, p.264-275.

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

HOBSBAWM, Eric. Introdução: **a invenção das tradições** in HOBSBAWM, Eric. ; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 09-23.

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

LEITURAS POTIGUARES 2. **A visita do Turista Aprendiz ao Rio Grande do Norte**. Natal: Diário de Natal, Secretaria de Estado da Educação e da Cultura, 2007.

MAGGIE, Yvonne. **Mário de Andrade ainda vive?** O ideário modernista em questão. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Jun 2005, vol.20, no.58, p.5-25.

MONTEIRO, Hamilton de Matos e MENDONÇA, Sônia Regina de. **Da República ao Estado Novo**. In: e LINHARES, Maria Yedda. História (org.) *História Geral do Brasil*: da colonização portuguesa à modernização autoritária. Rio de Janeiro, Campus, 1990.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade modernista**. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Modernismo revisitado**. *Estudos Históricos*, RJ, vol 1. nº. 2, 1988. p. 220-238.

MORAES, Eduardo Jardim de. **Mário de Andrade**: retrato do Brasil. In BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

MOREIRA, Valéria. **Sardade se escreve com r de Craudionor**. Dossiê de um escolar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1994.

MÜHLHAUS, Carla. **Para além da pedra e cal**. *Nossa História*, nov. 2004. p. 62-67.

NEVES, Margarida. **Monografias, Dissertações e Teses**: apontamentos para o início de uma discussão. S/D. Texto não publicado.

PAES, José Paulo. **Cinco livros do Modernismo brasileiro**. *Estudos avançados*, Dez. 1988, vol.2, no.3, p.88-106.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm Data de acesso: 28 mar 2007.

SANTOS, Luciano. **A incivilização brasileira no pensamento de Mário de Andrade**. Disponível em http://www.vermelho.org.br/museu/principios/anteriores.asp?edicao=61&cod_not=100 Data de acesso: 15 mar 2007.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **O direito à memória: Patrimônio Histórico e cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Patrimônio Histórico, 1992.

SHELLING, Viviane. **A presença do povo na cultura brasileira**. Campinas, SP: Ed. Da Unicamp, 1991.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2005.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **O modernismo e questão nacional**. In. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo do liberalismo excludente: da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. (O Brasil Republicano, v.1). p. 351-386.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. In. FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, v.2). p. 145-179.

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

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



ANEXO

OS CAMINHOS DO TURISTA APRENDIZ NO RN



Mapa com o roteiro da viagem de Mário de Andrade pelo interior do Rio Grande do Norte. Fonte: Leituras Potiguaras 2, nº 6, Dez de 2006.