



DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# **O LUGAR DOS OBJETOS DE ARTE POPULAR NA OBRA FOLCLORISTA DE MÁRIO DE ANDRADE**

Propostas de explicação para uma ausência

Carla Dayanne Montenegro Honorato de Araujo

---

Julho de 2014



## DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA VIDA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

# O LUGAR DOS OBJETOS DE ARTE POPULAR NA OBRA FOLCLORISTA DE MÁRIO DE ANDRADE

Propostas de explicação para uma ausência

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social e Cultural, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Vera Marques Alves (Universidade de Coimbra).

Carla Dayanne Montenegro Honorato de Araujo

---

Julho de 2014



*In memoriam*

À minha bisavó Maria Auxiliadora de Holanda Montenegro.



## AGRADECIMENTOS

A elaboração deste trabalho, cheia de sobressaltos e algumas vezes de angústias, foi atravessada por diversos momentos nos quais a presença de pessoas amigas, colegas e familiares tornou a tarefa menos espinhosa e cheia de aprendizagem. Cabe, pois, fazer aqui alguns agradecimentos.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Alves Marques, pela orientação, amizade, apoio e incentivo durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho. Minha gratidão pelos vários momentos de aprendizagem vivenciados em sala de aula e nas reuniões.

Aos professores do Departamento de Ciências da Vida, em especial ao Prof. Dr. Fernando Florêncio pelo auxílio e pelo ensino em disciplinas que me inspiraram e orientaram profundamente meu percurso acadêmico; à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Xavier, por suas aulas singulares e proveitosas.

Aos funcionários da secretaria e da biblioteca do Departamento de Antropologia pela solicitude e carinho.

Aos colegas de Mestrado da turma 2011/2012: Ana Rita, Bárbara Almeida, Cecília Salvador, Sónia Valente, Francisco Silva, Ricardo Justino.

Aos meu pais, Carlos Hugo e Heden Rose, por todo amor, cuidado, exemplo de vida e dedicação ao longo destes anos, e por terem oferecido o seu afeto e acolhida nos momentos de aflição e desânimo que passageiramente me abateram ao longo dessa caminhada.

Aos meus queridos irmãos, Higgo, Hugo, Camila e Carolina, pelo carinho e companherismo de sempre.

Aos meus sogros, Francisco e Joecilda, pela incomensurável ajuda.

Ao meu filho Victor, o maior incentivo de todos, pelo sorriso cândido e meigo e pelo amor que nutrimos um pelo outro.

Ao meu amado esposo Thalles Azevedo, por todo amor, pela imensa paciência e apoio incondicional nos momentos mais difíceis deste trabalho.

Às minhas queridas amigas, Ana Paola, Camila Diniz e Luana Guimarães, que me estimularam a continuar na vida acadêmica. Sou-lhes grata por terem sempre acreditado em minha capacidade.

Às minhas cunhadas, Sophia e Vanessa.

Meus agradecimentos ainda, àqueles que por ventura deixei de mencionar ou cujos agradecimentos aqui não foram suficientes para representar a importância que desempenharam quando da produção deste trabalho.

Dedico esta dissertação à memória da minha bisavó, Maria Auxiliadora de Holanda Montenegro; à sua benevolência e força inatos e à grandeza do seu caráter.

## RESUMO

Esta dissertação pretende discutir a importância que teve a “arte popular” no contexto das representações intelectuais da Brasilidade, no decorrer da primeira metade do século XX. Procuraremos iluminar o contexto brasileiro da apropriação nacionalista dos artefatos populares, a partir de uma perspectiva comparativa, que considera os traços mais gerais das políticas de promoção da “arte rústica” no Brasil e Portugal, nas décadas de 20, 30 e 40 do século XX. Tentaremos, assim, perceber de que modo a “invenção da arte popular brasileira” segue caminhos similares à construção da arte rústica em Portugal, e até que ponto apresenta especificidades que denunciam uma outra forma de encarar as manifestações artísticas do “povo”, os artefatos populares. Para tal, analisaremos um caso particular, a saber: o da obra do escritor Mário de Andrade (1893-1945) e o seu programa de intervenção cultural em torno do folclore brasileiro.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; arte popular; identidades nacionais; folclore.



## **ABSTRACT**

This dissertation intends to discuss the importance that “folk art” performed in the context of intellectual representations of the Brazilianness during the first half of the twentieth century. We will try to enlighten the Brazilian context of the nationalist appropriation of popular artifacts from a comparative perspective that considers the most general features of policies promoting “rustic art” in Brazil and Portugal in the twenties, thirties and forties of the twentieth century. We will therefore try to understand how the “development of Brazilian folk art” follows the way of similar paths in the construction of rustic art in Portugal to an extent that it presents peculiarities that denounce another way of viewing the artistic manifestations of the “folk”, best known as popular artifacts. For that matter we will analyze the particular case of the writer Mário de Andrade (1893-1945) and his program of cultural intervention within the Brazilian folklore.

**Keywords:** Mário de Andrade; folk art; national identities; folklore.



## PLANO DA DISSERTAÇÃO

### **Capítulo I – Mário de Andrade: Modernismo, Nacionalismo e Cultura Popular**

- 1.1. Cultura popular e identidade nacional
- 1.2. O movimento modernista
  - 1.2.1. A viagem do grupo modernista a Minas Gerais: “redescobrimo” o Brasil
  - 1.2.2. “As viagens etnográficas de Mário de Andrade”
- 1.3. O projeto de nacionalização das artes de Mário de Andrade
  - 1.3.1. O *Aleijadinho*
  - 1.3.2. Por uma música nacional
- 1.4. Modernismo como política cultural
  - 1.4.1. O Departamento de Cultura
  - 1.4.2. O curso de Etnografia e Folclore

### **Capítulo II – Mário de Andrade e os objetos de arte popular**

- 2.1. Arte popular: entre o desprezo da etnografia e o fascínio dos artistas
- 2.2. A “descoberta da arte popular”
- 2.3. A busca pelo Brasil em objetos: a coleção de Mário de Andrade
- 2.4. Mário de Andrade e a Antropologia Moderna



“Do fundo das imperfeições de tudo o quanto o povo faz, vem uma fôrça, uma necessidade que em arte equivale ao que é a fé em religião. Isso é que pode mudar o repouso das montanhas.”

Mário de Andrade, *Na pancada do ganzá*.



## INTRODUÇÃO

O desenvolvimento dos nacionalismos e a exaltação e o estudo das tradições populares são dois fatos que andaram lado a lado no decurso dos séculos XIX e XX. A ideologia nacionalista conduz com constância à exaltação e permanência de costumes antigos ou que se acham serem antigos, reveladores portanto de um carácter nacional único e singular (ALVES, 2013, p. 77).<sup>1</sup>

Se durante o século XIX o principal foco do programa nacionalista eram as manifestações populares na área das literaturas e das tradições orais, no começo do século XX a cultura material das camadas rurais e nativas ganha um grande relevo, surgindo então, por parte de diversos intelectuais e artistas, quer na Europa, quer no continente americano, um grande interesse na chamada “arte popular”. Curiosamente, esta orientação é muito visível no contexto de certas sensibilidades de cunho modernista que promovem uma “modernização pela tradição”.

Na Suécia, a título de exemplo, recorreu-se não apenas à literatura popular em geral, mas também aos artefatos e objetos artísticos advindos do mundo rural como formas de afirmação da nação. Em meados do século XIX, por exemplo, o interesse pelo popular nesse país começou a abranger os artefatos, levando à criação de colecções e museus, tal como o Museu Nórdico, em Estocolmo, inaugurado em 1873. Para Hellspong e Klein, citados por Vera Alves (2013, p. 79), era nos camponeses aí retratados que a burguesia urbana via os mais autênticos representantes daquilo que significava a verdadeira Suécia.

Em Portugal, na primeira metade do século XX, assiste-se a um grande interesse intelectual e investimento político na arte popular, marcada por um discurso de exaltação das virtualidades estéticas dos produtos populares (cf. ALVES, 2013; LEAL, 2000). Uma das figuras chave desse interesse foi precisamente António Ferro: ainda nos anos 20, ao mesmo tempo que Mário de Andrade começava a se interessar pela “cultura popular”, António Ferro visitava como repórter internacional algumas exposições internacionais onde se apercebia da importância dos objetos populares na afirmação das imagens nacionais. Mais tarde, ao longo dos anos 30 e 40, organizará no âmbito do Secretariado da Propaganda Nacional inúmeras iniciativas em torno da exibição da “arte popular portuguesa”, transformando-a em emblema da nação. Os dois intelectuais tinham entretanto cruzado os seus caminhos na semana

---

<sup>1</sup> Neste âmbito, Ernest Gellner chama a atenção para o modo como o folclore é convocado em circunstâncias de afirmação e celebração da nação, afirmando que “uma cultura erudita e moderna, dinâmica [...] celebra-se a si própria com canções e danças que pede emprestadas [...] a uma cultura popular que crê, ingenuamente, estar a perpetuar, defender e reafirmar” (1993, p. 92). Sobre esta questão, ver também Burke (1991).

moderna de São Paulo, de 1922, onde António Ferro e sua esposa, Fernanda de Castro, foram recebidos de forma efusiva e alegre pelos participantes e organizadores da Semana de Arte, não apenas em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e outras cidades do Brasil. António Ferro participou de modos variados da Semana de Arte, tanto pelas relações de amizade que tinha ou criou depois com os artistas brasileiros, assim como por ter participado na revista *Klaxon*<sup>2</sup>, publicada pela Semana de Arte Moderna (CASTRO, 1986, 1990; FERRO, 1987).

A ação folclorista promovida por António Ferro e pelos seus colaboradores pautou-se na ideia de que “o traço distintivo de cada nação residiria nas suas tradições demóticas” e, portanto, seria através da exibição das mesmas que se faria prova de uma identidade nacional única, singular. Nesta medida, investiram fortemente na chamada “arte popular”, apreciando um vasto conjunto de objetos rústicos esteticamente marcantes, concebidas como “fonte primeira de uma arte plástica e decorativa de cariz nacional” (ALVES, 2013, p. 78).

No Brasil, a necessidade de encontrar e até mesmo de forjar uma identidade nacional também permeou, durante muitos anos, o pensamento dos intelectuais. Era preciso interpretar, delimitar e compreender quem são os brasileiros em termos indentitários e em manifestações culturais (ORTIZ, 2012). Essas discussões tomaram mais pujança a partir do movimento modernista, que colocou em relevo a questão do “abrasileiramento” das artes e da produção cultural em geral (MORAES, 1978).

O movimento modernista buscava unir tradição com a modernidade, tendo como fio o nacionalismo. Por meio do diálogo com as novas linguagens, pretendiam recriar e revalorizar a estética nacional (CANDIDO, 1976; TELES, 1976; TRAVASSOS, 2000). Buscariam no passado os elementos que seriam reinventados no presente, com o propósito de estabelecer uma arte própria que não fosse mera cópia dos modelos europeus e, pelo lado político-identitário, procuravam resgatar o passado histórico que daria sustentação à construção da nacionalidade brasileira. É nessa conjuntura que a cultura popular é destacada, pois, integrada às camadas mais pobres da população, estas viveriam de forma mais original, manifestando aquilo que haveria de mais brasileiro, quer dizer, de mais autêntico.

O que aconteceu no Brasil? Qual a importância que deteve, aí, a arte popular durante a primeira metade do século XX? Como as correntes modernistas se apropriaram dos artefatos populares e os reconfiguraram defendendo a sua “autenticidade”? Esta dissertação pretende contribuir para uma reflexão em torno destas questões, propondo para tal analisar um contexto

---

<sup>2</sup> No número 3 podemos encontrar um poema de Ferro, *Nós*, além disso uma peça de teatro de António Ferro, *Mar alto*, andava pelos palcos brasileiros.

preciso do fascínio intelectual pela cultura popular no contexto de um projeto de construção das identidades nacionais: a obra do escritor Mário de Andrade (1893-1945) e o seu programa de intervenção cultural acerca do folclore brasileiro. A análise em causa terá como pano de fundo o corpo de investigações em torno dos usos da cultura popular na construção da identidade nacional. Tentaremos vislumbrar em que medida as obras de Mário de Andrade foram influenciadas pela arte romântica, inspiradas pelas teorias de Herder e Grimm, na busca por uma arte autêntica, “pura”, isto é, das produções culturais que não foram “misturadas” ou “contaminadas” pelo mundo moderno. Recorreremos, para tal, aos estudos de Maria Laura Cavalcanti (1992), Renato Ortiz (1992, 2012), Peter Burke (1991), Luís Rodolfo Vilhena (1997), Arantes (1981).

Ao mesmo tempo, buscaremos perceber de que modo a “invenção da arte popular brasileira” segue caminhos similares à construção da arte rústica em Portugal, e até que ponto apresenta especificidades que denunciam uma outra forma de encarar os artefatos rústicos.

De acordo com o quadro delineado acima, nossa dissertação de mestrado desenvolve-se em dois capítulos. No primeiro capítulo, faremos algumas considerações teóricas acerca dos termos “cultura popular” e “identidade nacional”. Destacaremos o movimento modernista para, a partir disso, melhor compreender o debate identitário presente nas reflexões de Mário de Andrade. Os modernistas procuraram pensar, representar e divulgar o povo brasileiro e a cultura nacional pelas suas características singulares. As classes populares deveriam ser a principal fonte de pesquisa, pois resguardariam o cerne da “brasilidade”. Assim, o caminho a ser percorrido seria o estudo das manifestações populares. É, portanto, ciente disso que Mário de Andrade realiza as viagens ao Norte e Nordeste do país com o objetivo cabal de pesquisar o “ser” da realidade e cultura nacionais.

Apresentaremos o projeto de nacionalização das artes de Mário de Andrade através das suas considerações sobre o “Aleijadinho” e sobre a música. Ora, a busca pelo carácter nacional fez com que o autor modernista se voltasse para o período colonial quando se engendrou a nação e se estabeleceram alguns elementos permanentes de “ser” brasileiro. É nesta medida que os seus estudos sobre o barroco brasileiro passam a ser um dos principais eixos do seu esforço em busca das origens de um génio artístico nacional (AVANCINI, 1994). As considerações do autor modernista em torno da música são importantes para essa pesquisa, pois, em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, o seu projeto de nacionalização das artes assume uma forma bastante nítida. Por fim, trataremos da atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo e sua aproximação, nesse período, à antropologia moderna, por meio do curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss. Para

essa parte do nosso trabalho nos embasaremos, sobretudo, nos estudos de Antônio Candido (1979), João Luiz Lafetá (1974, 1990), Eduardo Jardim de Moraes (1978, 1983, 1999), Elizabeth Travassos (2000), Andréa Vial (2009), Telê Ancona Lopez (1972, 1976).

No seguimento destas ideias, analisaremos, no segundo capítulo, a “descoberta da arte popular” no Brasil, a partir da exposição do Mestre Vitalino, tomada como marco a partir do qual passou-se a ver qualidades estéticas nas obras produzidas em meios periféricos e surgidas sobretudo em comunidades em que prevalecem modos simples de vida e cultura tradicionais, apresentando os aspectos específicos dessa valorização da arte popular brasileira.

Ao mesmo tempo, esboçaremos como se deu a aproximação de Mário de Andrade à cultura material e aos objetos de arte popular. Evidenciaremos a influência da antropologia moderna nesse processo, repercutindo na forma pela qual Mário de Andrade não se dedica aos objetos populares enquanto “arte popular”, num período em que noutros países, tal como em Portugal, havia um grande investimento de artistas e intelectuais nesse domínio. O autor modernista, como teremos ocasião de verificar, se aproxima dos objetos de arte popular enquanto objetos etnográficos, objetificações da psicologia brasileira, não submetendo-se a critérios exclusivamente de ordem estética. Para essa parte final do nosso trabalho, centrar-nos-emos em autores tais como: Ângela Mascelani (1999), Marta Rosseti Batista (2004), Lélia Frota (1986), Guacira Waldeck (1999).

## CAPÍTULO I

### MÁRIO DE ANDRADE, MODERNISMO E O NACIONALISMO

“Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra.”

Mário de Andrade, *O movimento modernista*.

Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945) nasceu em São Paulo, filho de uma burguesia mediana, politicamente liberal, de formação religiosa Católica e conservadora, bem dotada intelectualmente. É em meio às influências de uma família tradicional paulista que se dá a sua formação intelectual. A orientação católica acompanha o escritor modernista ao longo da sua vida. Contudo, conforme destaca a estudiosa Telê Ancona Lopez “essa adesão não o leva a exprimir sua fé através da poesia de devoção, de carácter religioso, mas à tentativa de ligar projetos sociais da Doutrina Cristã aos anseios liberais bebidos no lar” (LOPEZ, 1972, p. 22). É por esse motivo que se reconhece com os poetas espiritualistas de orientação social e, também, o conduz a mudanças quanto ao carácter de suas observações sobre o plano individual e social (no que concerne à participação do artista na sociedade), que irão se transformar conforme o desenrolar das suas reflexões, assim como devido às transformações políticas que ocorrem no Brasil a partir da década de 1930.

No ano de 1917, Mário de Andrade diplomou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde mais tarde passaria a ser catedrático de História de Música e de Estética. Também dava numerosas aulas particulares de piano. É nesse mesmo ano que publica seu primeiro livro de poesias *Há uma gota de sangue em cada poema*. Entre os anos de 1918 e 1921, leva uma vida de trabalho intenso com colaborações em vários periódicos e revistas. E em 1922 publica seu segundo livro de poesias, *Paulicéia desvairada*, que logo se torna um ícone da literatura modernista brasileira. Entretanto, teve “uma vida produtiva, movimentada, porém sem episódios espectaculares ou aventureiros” (LAFETÁ, 1990, p. 15).

A fama de Mário de Andrade, como também a sua consolidação no meio intelectual brasileiro, começaria a vir com os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, em 1922<sup>1</sup>, que tiveram grande repercussão. É a partir de então que seu nome começou a projetar-se nacionalmente e seus livros suscitaram a admiração de muitos escritores (Ibid., p.16).

---

<sup>1</sup> No Brasil, 1922 é um ano cheio de fatos importantes: comemora-se o centenário da Independência, é criado o Partido Comunista, ocorre a primeira revolta tenetista.

No ano de 1924 realizou, junto com um grupo de modernistas, uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais, com o objetivo de conhecer o interior do país e de mostrar ao poeta franco-suíço Blaise Cendrars (por essa época interessado na concepção estética primitivista), o barroco mineiro.<sup>2</sup>

Em 1925, publica *A escrava que não é Isaura*, onde discute algumas tendências teóricas do movimento modernista. E no ano de 1927 realizou a viagem para a região amazônica, e no ano seguinte para o Nordeste brasileiro, pois acreditava que estas regiões resguardavam os elementos das culturas populares tradicionais. É durante essa época que leva a cabo um importante trabalho de coleta de documentos poéticos, narrativas, músicas e dramas, que define como “trabalho etnográfico”. No decorrer dessas viagens registrou suas impressões em diários que foram editados parcialmente em periódicos e logo integrados num livro, *O turista aprendiz*. Em 1927, começou a escrever para o recém-fundado Diário Nacional, órgão do Partido Democrático. É nesse jornal que publica a maior parte da sua produção recolhida nas viagens (críticas, contos, crônicas e poemas). Em 1928, edita seu célebre livro intitulado *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, texto vanguardista de maior importância.<sup>3</sup>

O grande interesse de Mário de Andrade pela arte, e sua intensa preocupação em participar ativamente das questões do seu tempo, fizeram com que, em 1935, ingressasse na carreira pública, aceitando o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, onde permaneceu até 1938 (quando o regime ditatorial do “Estado Novo” o expulsa do cargo). A sua participação no Departamento de Cultura de São Paulo trouxe grandes repercussões, imprimindo à vida cultural da cidade um ritmo dinâmico e inovador (LAFETÁ, 1990, p. 18), e para a consolidação no Brasil daquilo que se chama hoje de políticas culturais. Participou na elaboração do anteprojeto e da criação do “Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. Também dirigiu a “Sociedade de Etnografia e Folclore” e organizou o “Congresso da língua nacional cantada”. E no ano de 1938, entre os meses de fevereiro e julho, enviou um grupo de investigadores ao Norte e Nordeste do país, no intuito de gravar, fotografar, filmar, registrar e estudar as diversas práticas de música popular cantada, que ficou conhecida como

---

<sup>2</sup> Antes dessa viagem o autor já havia estado em Minas Gerais, em Junho de 1919, pela primeira vez, a fim de buscar as origens de um gênio artístico autenticamente brasileiro. Vai a Minas para estudar as construções civis e religiosas da cidade de Ouro Preto e, baseado nessa viagem, o autor publica um estudo *chamado A arte religiosa no Brasil*. Nesse estudo Mário de Andrade já considera “Aleijadinho” um gênio, mas diz que lhe “faltou instrução”, apresentando uma posição distinta da que sustentará em 1924, após sua segunda viagem a Minas (cf. Natal, 2007).

<sup>3</sup> Sobre os principais marcos do percurso de Mário de Andrade ver Lopez, 1972.

*Missão de pesquisas folclóricas*.<sup>4</sup> É também nessa viagem que são recolhidos vários objetos que passam a integrar a *Coleção Mário de Andrade*.<sup>5</sup>

Com as mudanças políticas no Brasil, no ano de 1938, e que o afastaram do posto que ocupava no Departamento, Mário resolve mudar-se então para o Rio de Janeiro. Durante a sua estada na cidade foi professor de Estética na Universidade do Distrito Federal e trabalhou no Ministério da Educação, elaborando o plano de uma Enciclopédia Brasileira. E continuou com as suas atividades nos jornais, retornando a crítica literária que havia abandonado ao longo de alguns anos. Entretanto, não se adaptou ao Rio de Janeiro, vivia abatido e sofria de depressões profundas (LAFETÁ, 1990, p. 19).

Assim, em 1940, volta a São Paulo, retomando a sua obra. É, por exemplo, de 1942 a famosa conferência *O Movimento modernista*, na qual faz o balanço e a crítica da sua geração, assinalando os erros e acertos do movimento. O autor vive, nesse período, com angústia, os acontecimentos que então se desenrolam (a Segunda Guerra Mundial, os horrores da ditadura do Estado Novo), o que faz com que se dirija cada vez mais para a esquerda, aproximando-se ainda mais do comunismo. “Deseja uma arte social, utilitária e pragmática, capaz de servir para o aprimoramento do homem” (Ibid., p.19).

No entanto, na perspectiva de Lafetá (1990), essas últimas reflexões do autor, que anunciam uma nova etapa do seu pensamento, ficaram inconclusas. Fatigado pelo trabalho e pela amargura que o afligia (especialmente após a expulsão do Departamento de Cultura) o escritor faleceu em fevereiro de 1945, vítima de ataque cardíaco. Era a mais importante personalidade artística e intelectual do país, um dos principais expoentes do modernismo brasileiro<sup>6</sup>, destacando-se pela liderança ativa no movimento e pela influência que exerceu, através das suas intervenções enquanto escritor literário (como poeta, cronista e ensaísta), como crítico (de literatura, música e arte em geral), como folclorista e, também, como funcionário público (Ibid., p.19).

Mário de Andrade foi um dos intelectuais que mais se engajou na construção da identidade nacional, assumindo como “missão” fundamental descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros e construir a nação por meio da cultura popular. De tal maneira, nesse capítulo inaugural, propomos esboçar um panorama geral das ideias e preocupações que se fizeram presente no movimento modernista e sua relação íntima com as

---

<sup>4</sup> Para saber mais sobre a participação de Mário no Departamento de Cultura de São Paulo, cf. Vilhena, 1997; Duarte, 1971; Vial, 2009.

<sup>5</sup> Para mais detalhes sobre a coleção de Mário de Andrade cf. Batista, 2004; Vial, 2009.

<sup>6</sup> Era considerado o “Papa” do movimento (cf. Lafetá, 1990).

próprias ideias de Mário de Andrade, ou seja: o entusiasmo pela cultura popular como fonte para o processo de nacionalização das artes e a busca da “identidade nacional”.

Para isso, buscamos o auxílio das pontuais interpretações de Lafetá, em *A crítica e o Modernismo*, Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*, e, especialmente, Eduardo Jardim de Moraes, em *A brasilidade Modernista, A constituição da ideia de modernidade no Modernismo brasileiro*, e *Limites do Moderno: O pensamento estético de Mário de Andrade*, para uma melhor compreensão do debate identitário patente nas reflexões do modernismo paulista e, a partir disso, contextualizar o crescente engajamento de Mário de Andrade no estabelecimento de uma cultura brasileira de alcance nacional e coerente com os objetivos gerais do movimento modernista. Analisaremos, então, as matrizes teóricas que fundamentam a concepção de nacionalidade do escritor.

### **1.1. Cultura popular e identidade nacional**

Antes de prosseguir em nossa análise, nos parece essencial fazer aqui algumas considerações teóricas acerca dos termos “cultura popular” e “identidade nacional”, tal como consideraremos em nosso trabalho.

No prisma de Maria Laura Cavalcanti (1992), o percurso dos estudos de folclore no Brasil, assim como outras áreas do conhecimento, mantém relações estreitas com discussões do contexto intelectual europeu. A palavra folclore advém do neologismo inglês *folk-lore* (saber do povo), empregado por Williem John Thoms para denominar, em 1846, um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular” (BURKE, 1991; ORTIZ, 1992).

Em 1878 é fundada, na Inglaterra, a Folklore Society, representando um novo espírito que busca explicar o estudo das tradições populares como uma ciência (ORTIZ, 1992). De acordo com Cavalcanti, os primeiros folcloristas brasileiros moveram-se por objetivos semelhantes aos de seus contemporâneos europeus. Ao mesmo tempo que buscavam inovar, ambos são herdeiros das concepções e teorias forjadas pelos antiquários e pelo romantismo que haviam, até então, informado a pesquisa destas tradições (CAVALCANTI, 1992, p. 102).

Os costumes populares são retratados, pela primeira vez, por meio dos escritos dos antiquários a partir do século XVII. Saindo do seu isolamento inicial paulatinamente, eles organizam várias sociedades especializadas no tema, que se multiplicam no início do século

XIX. Thoms, por exemplo, antes de engajar-se na organização de *Folklore Society*<sup>7</sup>, havia pertencido a duas destas sociedades. Ainda na linha de pensamento de Maria Laura Cavalcanti (1992), a filiação entre os antiquários e os estudos de folclore revela-se também nas características da concepção de pesquisa dos primeiros, presentes na produção folclórica seguinte: o afã classificatório, o diletantismo, a valorização moral do popular.

Na perspectiva de Arnaldo Momigliano, citado por Cavalcanti (1992, p. 106), os antiquários tiveram uma importância considerável para a formulação da metodologia histórica. No período que vai da Grécia do fim do século V a.C. ao Ocidente do século XIX, Momigliano diferencia os estudos históricos propriamente ditos e os de antiguidades, por vezes denominado de “pesquisa erudita”. Cada qual fundamentado em diferentes fontes (as chamadas secundárias e primárias), as quais implicam noções de temporalidade díspares. Assim, diferente do historiador clássico, que até o século XVII trabalhava a partir de fontes literárias, o pesquisador erudito caracterizava-se pela coleta, e pelo exame de documentos, moedas, relatos transmitidos oralmente e etc.

Os historiadores organizavam os eventos a partir de uma ordem cronológica, procurando fornecer ilustração ou explicação de uma situação dada, enquanto os antiquários relacionam os elementos coletados a um assunto seguindo um plano sistemático, geralmente esboços de classificação de seus objetos. Desse modo, às formas específicas de coleta e de organização de dados correspondem noções próprias de temporalidade (Ibid., p. 107).

As peças recolhidas pelo pesquisador erudito, tais como moedas, documentos, relatos e etc., eram tomados como verdadeiros exemplares de um passado distante, sem cronologia precisa, frações de uma civilização ou de uma forma de vida prontas a desaparecer. Esse traço, portanto, era especialmente marcante no estudo das “antiguidades populares”, onde os produtos da cultura popular, ainda não contaminados pela civilização urbana, despertavam, segundo Renato Ortiz (1992), a “nostalgia folclórica”.

Além dessas características, dois outros traços são importantes na caracterização dos antiquários: o diletantismo e sua atitude com relação aos costumes populares. A maioria dos estudiosos das “antiguidades populares” tinham outras atividades, ou seja, essa não era sua atividade principal. Seu “afã colecionador” (ORTIZ, 1992) liga-se ao fato de serem não só conhecedores mas “entusiastas”. Tal entusiasmo se verifica através da valorização gradativa dos costumes populares, tendo o movimento romântico como fonte ideológica para a

---

<sup>7</sup> A *Folklore Society* agrupava um grupo de intelectuais que, através de congressos, palestras, publicações, pretendia divulgar e organizar o estudo da cultura popular de forma sistemática (Ortiz, 1992, p. 28).

consolidação desta última atitude (BURKE, 1991). Entretanto, para os antiquários, o privilégio do contato direto com uma realidade factual, junta-se à atribuição de um valor moral ao objeto apreendido (CAVALCANTI, 1992, p. 105).

Para Momigliano, citado por Cavalcanti (1992, p. 106), nos séculos XVII e XVIII, o prestígio dos antiquários aumenta devido a um crescente descontentamento com a fidedignidade das fontes literárias tradicionais em que se delineava a historiografia do período. Contudo, na medida em que segue o desenvolvimento da metodologia histórica, sua produção entra em declive. Sobretudo a partir do século XVII com a entrada da filosofia no âmbito dos trabalhos dos historiadores, os antiquários passam a ser considerados cada vez mais “incapazes de refletir sobre princípios”. Em decorrência, no século seguinte o historiador profissional passará a buscar a articulação entre a pesquisa erudita e a reflexão filosófica. De acordo com o autor, cabe frisar, esta articulação e o desaparecimento da figura do antiquário caracterizariam a historiografia dos dias de hoje.

A concepção própria de temporalidade e a valorização moral do objeto estudado pelos antiquários será incorporado pela produção folclórica posterior. Algumas ideias românticas se incorporam ao espírito colecionista dos antiquários na constituição do *ethos* dos estudiosos de folclore. É sobretudo por meio do Romantismo que a atenção aos costumes populares ganha contornos mais definidos (ibidem).

Para Peter Burke (1991), o movimento de “descoberta do povo” tem razões estéticas, intelectuais e políticas. Uma das principais razões é a revolta contra o Iluminismo, contra seu elitismo, seu desprezo pelas práticas populares (consideradas irracionais) e o predomínio da razão. O Romantismo resgata a imaginação enquanto fonte criadora. O trabalho dos intelectuais românticos sobre a cultura popular expressa essa reação. A novidade trazida por essa “descoberta do popular” é construir, através da singularidade das expressões culturais do povo, a singularidade de cada nação. A partir de então, as expressões artísticas são fortemente valorizadas como campo no qual insurge a “individualidade coletiva”, pois o artista, ao criar, convém expressar essa particularidade. Na visão romântica o mundo do folclore e da cultura popular abriga a totalidade integrada da vida com o mundo. Totalidade essa rompida no mundo moderno. O povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico.

A noção de povo é construída num duplo contraste com as camadas cultas e, concomitantemente, com “plebe” e a “ralé”. O contraste entre o povo e a multidão urbana destaca não só a valorização do primeiro, assim como define o objeto privilegiado de estudo para os folcloristas desde esta época: o camponês, relicário da autêntica cultura popular.

Segundo Peter Burke (1991, p. 43), para esses intelectuais o povo era “natural, iletrado, instintivo, irracional e carente de qualquer individualismo”.

Renato Ortiz (1992, p. 26) assegura que essa perspectiva desconsidera o critério socio-económico, pois “o que interessa é mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular.”<sup>8</sup> O “povo” passa a ser definido como um grupo homogêneo, com hábitos mentais semelhantes, cujos integrantes são os depositários da memória esquecida. Nesse sentido, o camponês passa a ser o representante máximo do “povo” porque corresponde ao que há de mais isolado, “puro”, imune as contaminações do progresso e da civilização.<sup>9</sup>

Essa concepção de cultura popular resguarda três pontos fundamentais, a saber: o primitivismo, o comunalismo e o purismo (CAVALCANTI, 1992). O primitivismo concerne à tentativa de localização da origem das expressões populares em um tempo remoto indeterminado. A arte culta é desprezada valorizando-se o selvagem, o natural e exótico. O distante e o popular equiparam-se. O comunalismo é a teoria, desenvolvida pelos irmãos Grimm,<sup>10</sup> segundo a qual a poesia popular floresce espontaneamente, não havendo autor. Na perspectiva da cultura popular, o papel da tradição e do passado da comunidade se sobressai ao do indivíduo. A comunidade é a individualidade singular. O purismo trata das qualidades da produção popular como expressão da natureza inculta do povo (Ibid., p. 108).

O conceito “cultura popular” está distante de ser um conceito bem definido pelas ciências sociais. São muitos os seus significados e demasiado heterogêneos e variáveis os eventos que essa expressão recobre. Remete a um amplo espectro de concepções e pontos de vista (ARANTES, 1981). Para Mikhail Bakhtin (1987), a relação entre cultura erudita e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representação. Dessa maneira, o cruzamento entre ambos não pode ser entendido enquanto uma relação de exterioridade envolvendo dois conjuntos estabelecidos aprioristicamente e sobrepostos (um letrado e outro iletrado). Ao contrário, esse cruzamento entre “erudito” e “popular” concebe encontros e reencontros, numa espécie de fusão cultural. Em determinados

---

<sup>8</sup> Segundo Rafaelle Corso, citado por Ortiz (1992), querer considerar como principal, como exclusivo do folclore a classe pobre, não é cientificamente correto. A nova disciplina não se reduz ao grupo pobre de substância e de cultura, mas ao núcleo plebeu, sobretudo aos camponeses.

<sup>9</sup> Concomitantemente, a multidão das cidades, assim como as classes trabalhadoras, não são vistas como o “povo” por excelência, pois são tidas como licenciosas, dadas ao crime e às lutas sociais. Os camponeses, ao contrário, estavam associados a um ideal de “pureza” que, de modo algum, poderia comparar-se aos habitantes da cidade (cf. Burke, 1991; Ortiz, 1992; Alves, 2013).

<sup>10</sup> Influenciados pela distinção entre “poesia de natureza” e “poesia de cultura”, formulada por Herder, os irmãos Grimm consideram a epopéia como a forma mais primitiva de matéria poética, pois exprime as crenças, as aspirações, os pensamentos da colectividade, a história de um povo. É a poesia de todo um povo, e não de um autor. A expressão lírica por excelência, vestígios de um passado longínquo, “e se sobressaem diante das tramas urdidas pela imaginação” (Ortiz, 1992, p. 24). É obra da “consciência coletiva”.

momentos o Renascimento se traduzia na cultura popular codificada nas obras de cultura letrada ou erudita (BAKHTIN, 1987, p. 50). Assim, o que se considera “erudito” e “popular” está em permanente processo de ajustamento, quer dizer, em movimento. Nessa mesma senda de pensamento, Carlo Ginzburg se utiliza do termo “circularidade” para delinear a comunicabilidade que havia entre a cultura das classes dominantes e as classes subalternas na Europa pré-industrial. Essa comunicação se dava de forma dialógica, com “influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo” (GINZBURG, 2006, p. 15)

Já para Marilena Chauí (1986), cultura popular é um conjunto de práticas ambíguas e contraditórias, que se concretizam nos interstícios da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou comportando-se a ela. Independente de qual seja, a cultura popular se caracteriza por uma combinação de resistências e conformismo. Outros autores (ARANTES, 1981, p. 16) pensam a “cultura popular” como “folclore”, ou seja, como um conjunto de objetos, práticas e concepções consideradas “tradicionais”. Concebem essas manifestações culturais “tradicionais” como resíduo da cultura “cultura” de outras épocas filtrada ao longo dos anos pelas sucessivas camadas de estratificação social. Nesses termos, diz-se que “o povo é um clássico que sobrevive” (Ibid., p. 16).

A reação do Romantismo ao Iluminismo se dá também no plano político. Na Alemanha, a título de exemplo, tal forma de pensamento era considerada como elemento de dominação estrangeira em uma nação em vias de unificação. Os principais pensadores iluministas eram franceses e eram vistos na Alemanha como um mal a ser ceifado. Com isso, a intelectualidade alemã se volta para as manifestações populares como modo de reaver uma identidade alemã autêntica, tendo em vista a urgência da unificação de uma nação frente às demais nações europeias já consolidadas e que desempenhavam forte influência com suas ideias. Nesse contexto, portanto, o interesse pela cultura popular nesse país foi seguida de movimentos nacionalistas. A teoria nacionalista do progresso afirmava a superioridade da Europa, ou seja, da França e da Inglaterra sobre os outros países. O filósofo alemão Herder, estudioso da cultura popular do século XVIII, ao revalorizar o particular, as diferenças pode exigir, no âmbito do pensamento, a igualdade dos direitos para o povo alemão. É então nessa conjuntura que a reflexão sobre a unidade nacional assume um papel estratégico: construir uma “nação” alemã como forma de escapar da dominação estrangeira. “No plano interno, a totalidade-nação resolveria a contradição entre elite e povo, no plano externo os alemães conseguiriam uma identidade para se contrapor aos países centrais” (ORTIZ, 1992, p. 22).

Na esteira de Herder, desenvolveu-se um enorme entusiasmo pela pesquisa das manifestações populares em países que ainda não possuíam autonomia cultural (como no caso da Alemanha) ou uma língua literária própria, onde suas elites fizeram enorme uso da poesia oral como fonte para a composição de uma expressão linguística e cultural que refletisse “autenticamente” a “identidade nacional” (VILHENA, 2007, p. 56). Segundo Ortiz, essa tendência se estendeu ao Brasil, país não europeu e periférico, pois a existência da nação (a partir do ato político de separação de Portugal, em 1822) desencadeou no país um importante movimento nacionalista fortalecido, especialmente, a partir do movimento modernista, tendo como base o interesse pela produção de fonte popular. Era preciso entrar em contato com o povo, conhecer seus costumes, histórias, lendas, como meios de adentrar nas vísceras de um Brasil em vias de “consolidação” político-sócio-cultural.<sup>11</sup>

O enfoque no popular, característico aos antiquários, bem como aspectos da obra dos intelectuais românticos esboçados acima, repercutem nos estudos de folclore no Brasil, como veremos a seguir, a partir da figura de Mário de Andrade (CAVALCANTI, 1992).

## **1.2. O movimento modernista brasileiro**

A denominação de Modernismo, para Antônio Candido (1979, p. 7), abrange três fatores interligados: um movimento, uma estética e um período. O movimento surgiu em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, em 1922, e se estendeu por todo o país, tendo como propósito inicial superar a literatura vigente, formada pelo Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Correspondeu a ela uma teoria estética que visava orientar e definir uma renovação, expressando em novos moldes o conceito de literatura e arte. Até o ano de 1930 se deu o momento mais dinâmico desses fatos, abrindo-se a partir dessa data uma nova fase de maturação, cujo término se tem localizado no ano de 1945.

Uma inspeção dos números indica que o Modernismo se vincula a algumas transformações da sociedade, determinadas em grande medida por fenômenos exteriores, que reverberaram no Brasil. A Primeira Guerra Mundial, de 1914-1918, influi no crescimento da indústria no conjunto da economia, assim como nos costumes e nas relações políticas. Torna-se visível a influência da grande leva de imigrantes que aportaram no país, sobretudo depois

---

<sup>11</sup> Segundo Canclini (2006), mesmo tomando os românticos como ponto de partida para apreciação das manifestações culturais populares, em certa medida, o movimento romântico podia ser tomado como cúmplice dos ilustrados. Os românticos “falham ao não inserirem as manifestações populares em contextos onde pudessem ser vislumbrados inseridos em sociedades industriais”. Para eles, tais manifestações ainda eram entendidas como resquícios de um passado remoto, na impossibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é resgatado, mas não conhecido.

de 1890, para servirem de mão-de-obra, trazendo novos elementos ao panorama material e espiritual. É nos Estado do sul do país, onde dominavam a vida econômica e política, que verificamos com maior nitidez essas questões. (CANDIDO, 1979, p. 7).

O Estado de São Paulo, durante a década de 20, conformava o centro industrial do Brasil. Foi nele que se deu a grande explosão demográfica instigada sobretudo pela presença de imigrantes estrangeiros (europeus, árabes e japoneses) que se uniam aos brasileiros (africanos, colonizadores e nativos), constituindo um grande mosaico social e cultural, nomeadamente em torno da capital do Estado que se tornou o *locus* privilegiado para a modernização, e, também para a Semana de Arte Moderna.

A massa de imigrantes, fascinada pela promessa de ganho de recursos, de oportunidade na indústria e no comércio, e percebendo a possibilidade de ascensão social, buscavam melhores condições na capital paulista. Os números são perturbantes, entre 1887 e 1930, cerca de 3,8 milhões de estrangeiros ingressam no país, sendo o período em que houve a maior concentração de número de imigrantes que aportaram no país (mais ou menos 2,7 milhões) nos anos de 1887 e 1914. É nesse contexto que o Estado de São Paulo se institui como o maior concentrador de residentes estrangeiros (cerca de 52, 4%),<sup>12</sup> visto que o governo nessa época facilitava a entrada dos mesmos, no marco da política imigratória promovida para satisfazer, naquele período, as demandas de força de trabalho para a indústria (especialmente da indústria cafeeira).

O surto industrial, a imigração e o conseqüente processo de urbanização começam a delinear um Brasil novo (LAFETÁ, 1974, p. 14), colocando no patamar das discussões modernistas a questão de “abrasileiramento” das artes e da produção cultural em geral que, em grande medida, se constituía enquanto uma resposta defensiva diante dos “perigos” que a imigração massiva colocava às fronteiras identitárias. Além disso, na centralidade que adquiriu a questão da “brasilidade” no movimento modernista, encontramos uma outra preocupação: reconciliar a arte com a vida, ou seja, com a realidade do país.

A criação de “um espírito novo”, nas palavras de Mário de Andrade, caminhava ao lado das transformações nas sociedades, dos novos ideais políticos, dos avanços da ciência, da educação e da técnica e, por conseguinte, exigiam a remodelagem da inteligência nacional. Articular a arte à vida cotidiana passa a ser entendida como uma necessidade de definir o carácter nacional, superando o divórcio entre os produtos da alta cultura e da cultura

---

<sup>12</sup> Registros do primeiro censo, realizado em 1872, quando a cidade já estava no boom cafeeiro, onde a população pulou de 19.347 pessoas para 64.934 no censo realizado em 1890. Em 1908 a cidade contava com 270.000 habitantes, número que dobra em 1920, com mais de meio milhão de habitantes. Cf. Sevckenko, 2000.

popular.<sup>13</sup> Enquanto as elites das gerações anteriores haviam ignorado e, mais ainda, estigmatizado, marginalizando as culturas populares como elementos que deviam ser progressivamente “apagados” a fim de alcançar uma plena modernização, o movimento modernista passou a valorizar essas manifestações (TRAVASSOS, 2000). Diante de uma vida institucional (literária, acadêmica, política) divorciada da realidade social, as várias propostas modernistas enfatizaram a necessidade de conhecer e valorizar a identidade nacional, e de apreender seus conteúdos específicos no intuito de universalizá-los por meio da literatura e da arte.

Além da imigração e do surto industrial, o movimento tenentista provoca mudanças consideráveis na conjuntura político-social do Brasil na década de 20. O movimento, comandado por jovens oficiais do Exército que desafiavam sem sucesso o governo federal, percorreu durante três anos cerca de 30.000 quilômetros no interior do Brasil, travando combates com tropas governamentais. Esgotada, sem apoio de outros sectores, o movimento abandona a luta em 1927 (LAFETÁ, 1990, p.10).

Esses levantes, entretanto, mostravam que os velhos quadros políticos da República já não representavam as aspirações do país. A classe média crescera, e reivindicava a sua parcela de poder. A burguesia industrial também aumentara suas forças e tinha contradições com as antigas oligarquias que controlavam o Estado. Essas, por sua parte, estavam igualmente desvinculadas. A “política café-com-leite” não conseguia mais impor-se (Ibid., p. 11).

O decênio de 30, marcado por lutas políticas e ideológicas, constitui-se uma data importante, repercutindo no movimento modernista. Nesse ano o Brasil sofria como todo o mundo civilizado, com os efeitos da grande crise econômica mundial, aberta em 1929, que instaurou um decênio de depressão, golpeando o principal produto de exportação brasileiro, o café, abalando a oligarquia dirigente, baseada na economia rural, e permitindo a vitória dos liberais na Revolução de 30. Segundo Candido, um sopro de esperança percorreu o país, criando um clima favorável às renovações. Assim, a arte e a literatura modernas (antes postas à margem e consideradas capricho por alguns) são agora reconhecidas como expressão legítima da sensibilidade e da mentalidade brasileira. “Ocorre uma radicalização política, tanto para a esquerda quanto para a direita; e a comoção das velhas estruturas sociais favorece o desejo de descrever e esquadrihar a realidade social e espiritual do país” (CANDIDO, 1979, p. 8). É, não obstante, depois da Revolução de 30, que grande parte dos homens do

---

<sup>13</sup> Segundo Antonio Candido “o que os unificava era um grande desejo de expressão livre e a tendência para transmitir, sem os embelezamentos tradicionais do academismo, e emoção pessoal e a realidade do país” (1979, p. 8).

Modernismo volta-se para as preocupações políticas: a consciência da função social da literatura e das responsabilidades dos escritores foi assumida de modo pleno por eles. Em Mário, essa consciência esteve sempre presente, mas cresceu e tomou lugar cada vez mais importante a partir dessa época (LAFETÁ, 1990). Os intelectuais brasileiros delegam a si a organização de uma consciência nacional e da criação da identidade brasileira e, cada qual à sua maneira própria, buscam interpretar e explicar a sociedade brasileira à luz, ora da ciência, ora da cultura.<sup>14</sup>

Segundo o que se pode observar na literatura (cf. TRAVASSOS, 2000; MORAES, 1978; 1983; LAFETÁ, 1974; CANDIDO, 1979), a Semana de Arte Moderna, realizada entre os dias 13, 15 e 17 de Fevereiro, de 1922, no Teatro municipal de São Paulo, foi o marco inaugural do modernismo brasileiro, quando obras modernistas foram apresentadas ao público conservador de São Paulo. A repercussão da Semana de 1922 gerou grupos modernistas espalhados por todo o país. Ligados pelos ideais vanguardistas, entretanto fragmentados quanto às crenças e ações em relação à formulação da arte e, concludentemente, da identidade brasileira, publicaram textos e manifestos em várias revistas, tais como *Klaxon* (1922), *Revista do Brasil* (1925), *Terra Roxa* (1926) e *Revista de Antropofagia* (1928), só para citar algumas. Foi através dessas revistas que foram divulgadas as propostas modernistas, configurando espaço para os debates entre os grupos distribuídos pelo país. Alguns textos publicados nessas revistas demarcaram os debates entre os diferentes grupos vanguardistas e geraram críticas dos tradicionalistas, a exemplo da conferência de Graça Aranha (MORAES, 1978) durante a abertura da Semana de 1922 e o editorial do primeiro número da revista *Klaxon* (1922), que apresentou os pressupostos gerais do movimento modernista; os manifestos *Pau Brasil* (1924), *Terra Roxa e Outras Terras* (1926), *Regionalista* (1926), *Antropófago* (1928), *Verde-amarelo* (1929) e o editorial-manifesto do segundo número de *A Revista* (1925) foram importantes na definição do nacionalismo enquanto questão central na arte modernista (embora de modo diverso e contraditório) (MORAES, 1978; CANDIDO, 1979). Para a proposta do nosso trabalho não nos deteremos no debate e nas críticas entre os diversos grupos modernistas que se consolidaram, o que importa saber é que a preocupação da maioria dos grupos é basicamente semelhante: unir a tradição com a modernidade tendo como

---

<sup>14</sup> É importante elencar que anteriormente aos modernistas, os intelectuais (médicos, advogados e engenheiros) do final do século XIX, já esboçavam teorias e explicações da sociedade brasileira. As ideias passavam pela singularidade de nossa miscigenação racial. O racismo-científico, doutrina dominante na Europa e nos Estados Unidos, foi a matriz de pensamento dos intelectuais brasileiros dessa fase. A problemática da identidade nacional era pensada na sua relação com a questão racial. Os principais autores dessa corrente de pensamento no Brasil são: Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha (Ortiz, 2012, p. 15).

fio condutor o nacionalismo. Com isso, centraremos no grupo dos “modernistas paulistas”, do qual Mário de Andrade fazia parte.<sup>15</sup>

Os modernistas paulistas procuraram pensar, representar e divulgar o povo brasileiro e a cultura nacional pelas suas características singulares. A ideia era que a contribuição das diversas nações à cultura universal era definida a partir da diferenciação dos papéis dos países centrais e ricos de um lado, e dos países novos e emergentes de outro. Então, nos países onde a modernidade cultural andava em descompasso com a realidade econômica, política e social, seu ingresso seria nomeadamente através da afirmação do nacional por via de um projeto de atualização cultural. Dessa maneira, buscava-se uma identidade nacional que fosse, simultaneamente, independente e interligada com o resto do ocidente para, então, inserir-se no “concerto das nações cultas”. Grosso modo, entre a parte (Brasil) e o todo (“nações cultas”), a entidade nacional deveria ser produzida pela incorporação dos atributos próprios que singularizam o país diante das outras nações. Mário de Andrade esclarece muito bem quando diz o seguinte:

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o 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 que concorrer para esse concerto com sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização (ANDRADE, *apud* MORAES, 1999, p. 30).

São esses critérios doutrinários que nortearam a elaboração da obra de Mário de Andrade e dos autores modernistas. Quanto a Mário de Andrade, inspiraram a elaboração de *Macunaíma* (1928) – obra afamada do autor –, dos poemas *Clã do Jabuti* (1927), e o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928). Com estas obras, Mário de Andrade participava da composição do retrato-do-Brasil, tarefa pela qual o artista brasileiro, segundo ele mesmo, não poderia se subtrair.

Eduardo Jardim de Moraes, identifica o ano de 1924 como o momento decisivo para a introdução dessas questões relativas à nação no movimento modernista. Com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, reformulava-se o projeto: a inserção da cultura brasileira passaria primeiramente pela definição dos traços específicos da cultura brasileira. Acreditava-se que a contribuição brasileira asseguraria a sua inclusão no “concerto das nações cultas”. Após o imediatismo do primeiro momento do movimento

---

<sup>15</sup> Para saber mais sobre os diferentes grupos modernistas, ver Moraes, 1978.

modernista<sup>16</sup>, os modernistas articulam algumas questões que irão guiar o debate intelectual do país: a) o primeiro passo, segundo Oswald, é no lugar da perspectiva importada, buscar no interior do país “as fontes emocionais” que levará, na construção da cultura, à integração da produção cultural no solo nacional; b) o segundo passo é valorizar a obra dos antepassados brasileiros, sobretudo os antepassados populares, não contaminados pelo eruditismo de importação (MORAES, 1978, p. 13).

Nessa perspectiva, as classes populares deveriam ser a principal fonte de pesquisa para o intelectual e artista moderno pois resguardariam o cerne da “brasilidade”. Mário de Andrade segue uma visão similar, entretanto discorda de Oswald de Andrade no que diz respeito à maneira de se apreender a identidade nacional (como teremos ocasião de discutir mais adiante). Além disso, Mário passou a atacar constantemente a obra de Oswald de Andrade, que considerava desviada, e até antagonica, daquela busca pela essência cultural brasileira.

A viagem a Minas Gerais, realizada pelo grupo modernista em 1924, foi uma das principais fontes de inspiração para essa “virada” nacionalista dentro do movimento. Nesse sentido, no próximo ponto deste trabalho, esboçaremos o itinerário percorrido pelos modernistas na viagem que ficou conhecida como “viagem de redescoberta do Brasil”.

### **1.2.1. A viagem do grupo modernista a Minas Gerais**

Com o propósito de nacionalizar as artes, uma parte do grupo modernista viaja, em 1924, a Minas Gerais,<sup>17</sup> pelas cidades ditas históricas, em busca das raízes da identidade nacional.<sup>18</sup> Participam da excursão Oswald de Andrade, seu filho Nonê, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, o jornalista René Thiollier, a fazendeira Olívia Guedes Penteadó, o advogado Goffredo Telles e o poeta Blaise Cendrars. Essa viagem em busca dos traços

---

<sup>16</sup> Moraes (1978), assim como outros autores, tais como Elizabeth Travassos (2000), dividem o modernismo em duas fases: uma “destruidora” ou de “rebeldia”, que consistia na luta contra o Parnasianismo e o academicismo nas artes, e a segunda fase “construtivista” ou “nacionalista”, que se estabelece a partir de 1924, onde a tradição assume grande importância.

<sup>17</sup> É durante essa viagem que Mário de Andrade conhece o poeta Carlos Drummond de Andrade e, a partir dessa época, iniciam as trocas de correspondência que se prolongaram por mais de 20 anos (até o ano da morte de Mário, em 1945).

<sup>18</sup> Mário de Andrade já tinha viajado a Minas Gerais, em 1919, pela primeira vez, em busca das origens de um gênio artístico nacional. Segue a Minas com o propósito de estudar e contemplar as construções civis e religiosas da cidade de Ouro Preto. É baseado nessa viagem que publica *A arte religiosa no Brasil*. Nessas considerações iniciais Mário de Andrade enfatiza as particularidades da expressão barroca em Minas, na qual teria ocorrido uma “estilização do estilo” barroco e uma incorporação da orientação barroca no próprio plano do edifício e não somente nos elementos decorativos, como de costume. Exaltando as potencialidades do barroco brasileiro, Mário insiste na apropriação positiva, e original, que as Minas Gerais fizeram do cânon barroco. Daí definir as obras de arte como “genuinamente” nacionais (Peixoto, 2000). Já considera Aleijadinho como um “gênio” nacional, como legítimo representante do que seria a primeira manifestação da arte nacional. Foi, provavelmente, por sua influência que o grupo modernista viaja a Minas, em 1924. Sobre essa viagem a Minas em 1917. Cf. Natal, 2007.

históricos e artísticos da civilização brasileira, foi batizada por Oswald de Andrade como “Viagem de descoberta do Brasil”. A ideia era descobrir as origens da nacionalidade para se construir um país moderno.<sup>19</sup>

Mário de Andrade atribui um papel de destaque a Minas Gerais, que considerava o Estado onde a brasilidade teria se desenvolvido de maneira mais espontânea, uma vez que estava mais distante dos centros litorâneos e, portanto, sofria menos influência da metrópole portuguesa. Era em Minas Gerais que se encontrava o Brasil de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e o barroco mineiro,<sup>20</sup> o Brasil nas suas primeiras manifestações identitárias e tradições históricas. Minas Gerais religiosa, profunda e interiorana vira, na década de 1920, símbolo para os modernistas. Nas palavras de Santiago, escritas no prefácio da obra *Carlos e Mário: correspondências completas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*, [Minas Gerais seria o]

Símbolo para a imitação vanguardista, que tem de ser redescoberta, que tem de ser redescoberta por um indispensável sentimento patriótico de independência, de que é exemplo Tiradentes, mártir e herói. A cafeeira São Paulo invadidas por levas de imigrantes europeus, sai proustinamente em busca do passado perdido. Enxerga-o encravado nas montanhas perdidas da serra Mantiqueira, onde tinha sido enterrado bandeirantes. Ao mesmo tempo, o Rio de Janeiro, centro do poder político nacional, combatido e fortalecido pela rebeldia tenentista, busca reenquadrar na modernidade ocidental o Brasil rural da Primeira República. (SANTIAGO, 2002, p. 16).<sup>21</sup>

Assim, era em Minas Gerais que os nossos modernistas acreditavam ser possível resgatar a nação mediante o “descobrimento”. Saíram em busca das tradições, como verdadeiros desbravadores, a procura do desconhecido (ou esquecido).

Depois de passarem pela Zona da Mata mineira, Juiz de Fora e Barbacena, o grupo chega em São João Del Rei, na noite do dia 16 de abril onde ficam até a sexta-feira da paixão.<sup>22</sup> De sexta-feira até domingo de Páscoa os modernistas ficam em Tiradentes, de onde se dirigem a Belo Horizonte, após o término da Semana Santa.<sup>23</sup> Em 22 de Abril chegam a capital mineira para conhecer locais próximos como o Barreiro, Sabará, Lagoa Santa e a Serra do Cipó. Depois de Belo Horizonte, o grupo parte a Ouro Preto, lá chegando no dia 26. No dia

---

<sup>19</sup> É durante essa viagem que Oswald de Andrade elabora as primeiras linhas do *Manifesto Pau-Brasil* que modificava os termos da discussão sobre como se deveria operar a modernização da arte brasileira.

<sup>20</sup> Para saber mais sobre o barroco mineiro ver Kossovitch, 1971; Peixoto, 2000; Fabris, 1983; Grammont, 2002.

<sup>21</sup> Cf. Prefácio da obra *Carlos e Mário: correspondências completas entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*.

<sup>22</sup> Para saber mais sobre a viagem cf. Ventura, 2000; Natal, 2007.

<sup>23</sup> A ideia do grupo era aproveitar as festividades da Semana Santa. Pretendiam estudar as manifestações de uma religiosidade que eles consideravam autenticamente brasileira (cf. Amaral, 1970).

2, os modernistas passam a tarde em Mariana. Em 30 de abril chegam a Congonhas, de onde retornam a São Paulo (NATAL, 2007, p. 27).

O interesse do grupo nessa viagem era conhecer a parte histórica de Minas Gerais – edificações, pinturas, estatuária, tradições religiosas e objetos, de modo geral, remanescentes do século dezoito. Interessava-os, particularmente, as provas do barroco mineiro. O grupo buscava os aspectos estéticos a fim de estabelecer referências de uma arte própria, que não fosse mera “cópia” dos modelos europeus, e pelo lado político-identitário, buscavam resgatar o passado histórico que daria os suportes para a construção da nacionalidade brasileira (Ibid., p.27). Conforme afirma Ventura (2000, p. 28):

Para os viajantes, o Brasil não tinha ainda um nacionalismo apoiado em uma corrente de arte e nem mesmo um projeto político que se podia dizer nacional. Por isso, a viagem toma um sentido de resgate do passado e de produtos culturais da colônia ‘que se estragam lentamente’ e que referencia (sic) as formas necessárias à construção da nacionalidade.

Para Santiago, nem São Paulo nem Minas Gerais: é o Brasil que está sendo configurado como nação pelos escritores modernistas. Na busca do mais moderno no concerto das nações, eles reencontraram o passado e a tradição brasileira.

O império da letra modernista tem o sentido da construção nacional. Não há que ter complexo de inferioridade diante do europeu, ou que se envergonhar diante das faceirices artísticas do autodidata e mulato aleijadinho. Somos híbridos e criativos. Não haverá novo transplante nos trópicos sem passar pelas lentes da tradição brasileira [...] (SANTIAGO, 2002, p. 17).

Como já referimos, o grupo modernista estava a par das noções da vanguarda europeia,<sup>24</sup> o intuito era se utilizar dessas noções e criar seu próprio vernáculo. Desse modo, a partir do diálogo com as novas linguagens, pretendiam recriar e revalorizar a estética nacional. Buscariam no passado os elementos que seriam reinventados no presente, tornando-os singular, próprios da terra; assim, não constituía-se uma ruptura com o passado, mas uma reinvenção do mesmo. Minas Gerais foi então destacado pelo grupo por ser tradicional e, conseqüentemente, moderna (NATAL, 2007).

Essa viagem também nos mostra que num momento em que a Antropologia Cultural ainda não havia se desenvolvido como disciplina no Brasil, os modernistas paulistas já destacavam questões de interesse para a disciplina a partir de observações de caráter etnográfico, balizados pela utilização de noções como primitivismo, civilização, cultura e

---

<sup>24</sup> “Os subterrâneos dessa ‘lógica interior’ podem ser palmilhados nas cartas que leremos. A situação ambígua do modernismo fica evidente ao se observar os inteligentes rapazes de Minas. Vivem em Belo Horizonte e têm corpos e espíritos voltados para Paris [...]” cf. Santiago, 2002, em Prefácio *Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*.

caráter nacional. Tomamos como base a contribuição de Mariza Peirano quando ela diz, ao tratar do percurso de Antônio Cândido, que, afortunadamente, a visão de mundo da antropologia não é regalia dos antropólogos (PEIRANO, 1990).

Mário de Andrade, a partir de então, passa a sentir a necessidade de contato direto em busca de uma sensação objetiva da nacionalidade. A pesquisa como ponto de partida para a criação da arte nacional que funcione como transposição da cultura popular. Trata-se de utilizar o material popular não para mimetizá-lo, mas para produzir cultura erudita. Isto é, a diminuição da distância entre a cultura erudita e o povo somente seria possível por meio da apropriação por parte desta da cultura popular e, para isso, o caminho a ser percorrido para que essa incorporação fosse executável seria o estudo sistemático das manifestações populares (SOUZA, 2005, p. 118).

Para Mário de Andrade, o artista é um intérprete da tradição em que está resguardada a nacionalidade, e sua função é repassar ao público. O artista, para ele, é sensível à essência da nacionalidade brasileira e será por meio dele que o público, ou espectador, poderá se reconhecer. Assim, com esta responsabilidade, o artista deve ter compromisso com sua arte e com a vida, ultrapassando superficialidades e representações “caricatas”, pois almeja-se um cariz universal na arte brasileira e seu ingresso no “conceito das nações cultas”. Será por meio da sua dedicação e compromisso com a pesquisa do modo de “ser” da realidade e da cultura nacionais que demonstrará o caráter social da sua arte (MORAES, 1999; SOUZA, 2005).

Ciente da responsabilidade do artista, Mário de Andrade passa a esboçar planos para uma viagem ao Nordeste do país, com o propósito de fazer pesquisa e coletar dados, material popular para seu trabalho. A viagem a Minas Gerais influi diretamente na busca de Mário de Andrade para um “olhar para dentro” do Brasil.

### **1.2.2. “As viagens etnográficas de Mário de Andrade”**

Mário de Andrade realiza duas grandes viagens, que servem para pesquisar, recolher material popular, e servirá de base para a sua estética modernista, assim como para sua atuação enquanto homem público na década seguinte, dirigindo o Departamento de Cultura de São Paulo. Portanto, viaja para aprender, para ver coisas novas e conhecer melhor o seu próprio país, sua cultura. Por isso mesmo o autor modernista inventa a expressão “o turista aprendiz”<sup>25</sup> para caracterizar-se, pois não era simplesmente alguém que viaja a passeio, mas

---

<sup>25</sup> Este título talvez oculte, segundo Telê Lopez (1976), uma homenagem a Paul Dukas, compositor bastante valorizado pelos modernistas, autor de “O aprendiz de feiticeiro”.

alguém que viaja para aprender, para conhecer. Além disso, ao intitular-se turista, por um lado, estava se afastando do peso da caracterização de folclorista, ou até mesmo, por assim dizer, de cientista social.

Mário de Andrade, a partir das leituras sobre o folclore e sobre a obra de alguns etnógrafos, aos poucos vai percebendo o Norte e Nordeste do país como relicários da tradição e cultura popular que anseia conhecer diretamente. A partir disso, a necessidade que sente o leva a conhecer o Norte e Nordeste do país. Segundo Telê Lopez,

*Para o modernista Mário de Andrade, empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino-americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro, foi muito importante unir a pesquisa de gabinete e a vivência de vanguardistas metropolitanos ao encontro direto com o primitivo, o rústico e o arcaico, que, em seu enfoque dialeticamente dinâmico, puderam lhe valer como indícios de autenticidade cultural (LOPEZ, 1976, p. 15).*

O livro *O Turista Aprendiz* é fruto de suas anotações diárias durante essas “viagens etnográficas”, que também foram publicadas em colunas jornalísticas de autoria do próprio Mário, quando escrevia material como correspondente. As viagens a que nos referimos aqui ocorrem em dois momentos distintos em fins da década de 20, mais precisamente em 1927, viagem ao Norte, e depois, entre os anos de 1928 e 1929, quando viaja ao Nordeste brasileiro (BATISTA, 2004, p. 26).

Esse livro também fazia parte do projeto *Na Pancada do Ganzá*, que abarcava ainda os seguintes livros: *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Os Cocos*, *As melodias do boi e outras peças* e *Danças dramáticas do Brasil*. Todos eles possuem um caráter de ensaio, além de relatar as manifestações próprias da cultura brasileira, principalmente as músicas, danças dramáticas e lendas do povo brasileiro. Noutros termos, esse projeto consistia na procura de Mário de Andrade pela “brasilidade”. Convém destacar que, no mesmo período das viagens, o autor publica duas obras importantes, *Clã do Jabuti* e *Macunaíma*, que também abarcam o debate sobre a brasilidade/identidade nacional (BATISTA, 2004).

A primeira viagem de Mário, em 1927, ao Norte do Brasil, se deu na na companhia de Olívia Guedes Penteado, da sua sobrinha, Margarida Nogueira, e Dulce do Amaral<sup>26</sup>. Entretanto, a viagem não correspondeu ao esperado. As frequentes e aborrecidas cerimônias de recepção e as visitas oficiais promovidas pelas autoridades locais para receber “D. Olívia”, a ilustre dama da sociedade paulistana, obrigaram Mário a assumir o papel de acompanhante e

---

<sup>26</sup> Filha de Tarsila do Amaral.

porta-voz (BATISTA, 2004, p. 27). O autor modernista reclama destes compromissos oficiais porque faltaria tempo para suas pesquisas e observações. Apesar disso, o estudioso não saiu de mãos vazias. Recolhe *cirandas*, assim como outras manifestações artísticas; assiste aos ensaios do *Boi-Bumbá* (manifestação típica de uma dança dramática brasileira que se encontra em grande parte do território nacional); e com o material recolhido escreve os textos: *A ciranda* (que vira no Amazonas em Dezembro de 27); *A influência portuguesa nas rodas infantis*; *A literatura dos cocos*; *Romance de Veludo* (ibid., p. 35), além dos importantes resultados de sua experiência de fotógrafo moderno (LOPEZ, 2005).

A segunda viagem, ao Nordeste do país, idealizada desde 1924, seria realizada em 1928, e foi mais rica em registros, pois, desta vez, Mário de Andrade parte sozinho com intenção ainda mais dirigida aos estudos e ao recolhimento de material que seria futuramente trabalhado no projeto *Na Pancada do ganzá*. Esta segunda viagem, intitulada pelo autor de como *Viagem Etnográfica*, concentra-se basicamente em três estados do nordeste brasileiro: Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. Organizada conforme o calendário tradicional de festas da região, no período entre o ciclo natalino e o carnaval, possibilitou o acesso a uma grande variedade de manifestações populares no intervalo de três meses (27 de novembro de 1928 a 24 de fevereiro de 1929). O objetivo da expedição estava associado à pesquisa sobre as danças dramáticas, publicadas posteriormente em dois volumes e inscrita no projeto mais amplo no *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Mário de Andrade embarcou pelo *Manaus*, saindo do Rio de Janeiro a 3 de dezembro de 1928. Após escalas rápidas desembarcou em Recife a 10 de dezembro, recebido pelos amigos Ascenso e Stella Gris. Visita a capital e Igarauçu, e a 13 de dezembro parte de trem, numa viagem de dois dias, até Natal (. BATISTA, 2004, p.38). Permaneceu no Rio Grande do Norte mais de 40 dias, hospedado na casa do amigo, e também folclorista, Luís da Câmara Cascudo, tendo como auxiliar Antônio Bento, que procura cantadores, grupos e etc. Mário de Andrade assiste às manifestações e recolhe melodias de chegança, cocos, caboclinho, catimbó, bumba-meu-boi, pastoril, congo, fandango.

Em 27 de janeiro viaja à Paraíba, onde recolhe mais melodias – cocos, caboclinhos. Depois passa o carnaval em Recife e recolhe maracatus, frevos. Permanece dez dias na cidade (de 8 a 19 de fevereiro), quando ainda visita o engenho Batateira (ibid., p. 38), e recolhe mais elementos de outro bumba-meu-boi.

Em 20 de fevereiro, inicia o retorno, partindo de Recife pelo *Aratimbó*. Na escala em Maceió (21 de fevereiro), visita a Associação Comercial que possui uma vasta coleção de objetos de cultos afro-brasileiros. Desembarca no Rio de Janeiro a 24 de fevereiro de 1929,

trazendo uma colheita admirável desses intensos três meses no Nordeste: cerca de 1.500 documentos musicais grafados à mão.

No texto em que conceitua as danças dramáticas, assim como nos escritos específicos sobre elas, a principal preocupação de Mário parece ser as origens, e para isso o autor modernista faz um minucioso trabalho bibliográfico. Embora negue a denominação de folclorista, o autor mergulha fundo nos estudos de folclore. Chega ao antropólogo Lévi-Bruhl e sua conceituação de mentalidade pré-lógica caracterizando o primitivo. Também chega aos dois teóricos mais prestigiados do período: Tylor e Frazer, que buscam as origens das manifestações folclóricas (LOPEZ, 1972, p. 88). Aceita e aplica as teorias de Frazer que localizam o início dessas comemorações em tempos remotos, na importância dada pelas culturas ditas “primitivas” aos ritos de vegetação, ritos mágicos, visando cultuar as entidades ligadas à terra, proporcionando seu renascimento no suceder das estações. No prefácio ao primeiro volume de *Danças Dramáticas do Brasil*, ao tratar o cortejo de rua como estrutura cênica, por exemplo, o autor recorre a *O Ramo de Ouro*, obra afamada de James Frazer, que menciona incidências de manifestações semelhantes entre os gregos (SOUZA, 2005).

Segundo Lopez (1972), a teoria de Frazer sobre os ritos de vegetação foi estudada por Mário de Andrade e influenciou seus escritos de maneira considerável. Baseado nos ritos vegetais consegue explicação para todos os elementos do Bumba-meu-boi que recolhera durante essas viagens. Mário de Andrade observa que, nas manifestações folclóricas do povo brasileiro, sobrevivem esses rituais e práticas mágicas do primitivo. Com isso, consegue, por exemplo, analisar a reverência ao boi, como ligação que o povo faz, por meio dele, com a seca e a fertilidade da terra – a morte e ressurreição do boi (no bumba-meu-boi) relacionado portanto à morte e ressurreição da vegetação.

O autor modernista observa e analisa as sobrevivências desses rituais, ditos imemoriais de povos primitivos, nas manifestações do povo brasileiro; estuda o folclore de outros povos e compara-o ao do Brasil, circunscrevendo contribuições ibéricas, ameríndias e africanas. Identificando as tradições que se arraigaram no Brasil e como se transformaram (BATISTA, 2004, p. 38). Segundo Mário de Andrade, a valorização da região natal e do Boi, no Nordeste e em todo o Brasil, é uma decorrência do primitivismo do povo brasileiro, que se conserva preso à magia e ao culto do vegetal.

### 1.3. O projeto de nacionalização das artes de Mário de Andrade

#### 1.3.1. O Aleijadinho

O empenho de Mário de Andrade pela modernização da inteligência nacional, no campo dos estudos sobre os traços do caráter nacional brasileiro (a busca do passado e das tradições), traduziu-se na pesquisa e no intercâmbio com diversos estudiosos sobre o legado da cultura popular e na documentação e análise da música popular. Seus estudos sobre o barroco, para ele fundamental na formação cultural brasileira, fazem parte desse intuito que resulta, nas palavras de Avancini, numa espécie de “teoria sobre o Brasil”. Aos materiais juntados sobre o folclore e a arte barroca, deu tratamento teórico e apoiado na antropologia, na etnografia, bem como numa teoria dos estilos. Mário de Andrade acreditava que o folclore e o barroco conteriam as principais características da psicologia do brasileiro (AVANCINI, 1994, p. 47).

A busca incessante pelo caráter nacional fez com que Mário de Andrade se voltasse para o período colonial, em particular aos séculos XVII e XVIII, quando se engendrou a nação e se estabeleceram alguns elementos permanentes da maneira de “ser” brasileira. Nesta medida, os seus estudos sobre o barroco brasileiro (iniciados em meados de 1919, quando viaja pela primeira vez a Minas Gerais)<sup>27</sup>, são um dos eixos principais do seu esforço em busca das origens de um gênio artístico nacional.

Após a sua segunda viagem a Minas Gerais, em 1924, com o grupo modernista, Mário de Andrade publica um trabalho dedicado apenas ao escultor mineiro Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em 1928, em *O Jornal*, em edição especial sobre Minas Gerais. Neste trabalho, Mário de Andrade deixa claro que a traço original do barroco mineiro deveu-se à presença do negro e do mulato nessa sociedade. Seria a presença do mulato e a estrutura social (racial) do país que daria ao barroco brasileiro essa feição singular.

A partir dessa constatação, Mário de Andrade traça relações entre diferentes aspectos que influenciam a formação de aleijadinho: meio histórico e social, o psicológico e o formal.

Na primeira proposição, sobre o meio histórico e social, percebemos que Mário de Andrade, ao longo do texto, constrói argumentações que visam analisar o panorama brasileiro desvinculando-o da crítica até então pautada pelo olhar do europeu. Ao dar atenção à formação do mulato<sup>28</sup> como uma etnia, que compõe a raça brasileira, descendente do branco

---

<sup>27</sup> É baseado nessa viagem que o autor modernista publica *A arte religiosa no Brasil*.

<sup>28</sup> De acordo com Leon Kossovitch (1971), a formação psico-social do Brasil é uma das categorias fundamentais da estética de Mário de Andrade.

português e do negro africano, irá questionar o lugar relegado a ele nesta “nova sociedade”. Assim, busca compreender sociologicamente a questão.

Os mulatos não eram nem melhores nem piores que brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais (...) Livres, dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletário, nem nada (ANDRADE, 1984, p. 15-16).

Leon Kossovitch (1971), em *As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método*, afirma que, sintetizando o estado psicológico da Colônia, o mulato, pensado como categoria, se reflete no plano sócio-econômico, como o mal-estar, e no plano estético, como a irrupção de uma arte deformadora dos padrões portugueses, realizando-se, sobretudo, na música e nas artes plásticas. Conforme afirma o autor modernista:

Na música é que eles conseguiram se tornar manifestação permanente de arte americana, habanera, tango, lundu, samba, ragtime e jazz. Pela escultura chegaram mesmo a influenciar as artes européias contemporâneas. Os nossos mestiços do fim da Colônia glorificaram a “maior mulataria”, se mostrando artistas plásticos e musicais. Só bem mais tarde é que darão representações literárias notáveis” (ANDRADE, 1984, p. 14).

Mário de Andrade, ao estabelecer a relação do mulato com as artes, sobretudo a plástica e a musical, e a influência que essas exercem tanto na Europa, quanto no restante dos países da América Latina, destaca a origem e a importância desse “grupo” tanto no conjunto nacional, quanto no universal. No nacional, ao instituir uma ideia de tradição (pela história musical e plástica), e no universal ao tornarem-se os mulatos culturalmente influentes nas artes europeias. Ademais, nessa passagem podemos intuir que o autor também está a criticar, a partir de uma visão “periférica”, a imagem de primitivo disseminado pelo europeus em relação às nações que não dominam a cultura europeia, dita “cultura”.

Desta maneira, o *Aleijadinho* apreende a lição do engenheiro português Pedro Gomes Chaves mas, como destaca Mário de Andrade, generaliza a maneira deste, criando um típico de Igreja que é a única solução original que jamais inventou a Arquitetura brasileira. O que Mário destaca como original nessa invenção é que nela está arraigada o que chama de “constâncias mais íntimas”, mais étnicas da psicologia nacional, quer dizer, para o autor modernista a obra é um modelo da religiosidade brasileira. A originalidade é garantida pela deformação que o escultor mineiro confere a arte do mestre português.

Segundo Mário, em sua *Igreja*, o barroco português já se encontra aclimatado, já não se adequa somente ao gosto do tempo, refletindo as bases portuguesas da Colônia, mas se

destingue das soluções portuguesas por uma “delicadeza tão suave”, por uma graça encantadora, eminentemente brasileiras (ANDRADE, 1984).

É justamente o “abrasileiramento” da arte lusa que leva Mário de Andrade atentar o Aleijadinho como o artista que conseguiu cumprir a vontade nacional, isto é, exprimir a partir do dado português a vontade sazoadada. O artista mineiro “é a solução brasileira da Colônia”, segundo Mário, e, mais que isso, “é o mestiço e é logicamente a independência” (ANDRADE, 1984, p. 35). Assim, da lição obtida com o estrangeiro português, Pedro Gomes Chaves, Aleijadinho foi capaz de ultrapassá-lo e tornar-se protótipo de um gênio nacional. Para isso, distingue as obras do artista colonial brasileiro de qualquer “pecha de primitivo”, tendo em vista ser ele instruído e tecnicamente bastante cômscio do material com que trabalha. Se de início surge imitando as obras do português, logo passa a “genializá-las”, criando seu próprio estilo. A obra de arte como representação do mulato, portanto, instaura um universo de valores próprios, inaugurando um novo conceito de arte.<sup>29</sup>

Mário de Andrade examina a obra de Aleijadinho dividindo-a em dois períodos: A fase mais plástica, a de Ouro Preto e São João Del Rei, que se caracteriza pela “serenidade equilibrada e pela clareza magistral”; e a fase mais expressiva de Congonhas, classificada como “mais gótica e expressionista” (ANDRADE, 1984, p. 36).

Com isso, Mário de Andrade vê a experiência do artista refletida na criação,<sup>30</sup> por isso divide em dois tempos de vida a obra do Aleijadinho, determinando suas correlações. O aparecimento da doença do escultor divide em duas fases nítidas a sua obra. A fase sã de Ouro Preto e São João Del Rei se caracteriza pela serenidade equilibrada. Na fase de Congonhas, de enfermo, desaparece aquele sentimento renascente da fase sã, surge um sentimento gótico e expressionista. Portanto, a deformação da fase sã é de caráter plástico e na fase doente é de caráter expressivo.

Logo, percebemos que a análise de Mário de Andrade da obra de “O Aleijadinho” associa a doença à arte, visto que é a categoria psicológica que permite relacionar. Por meio da personalidade do artista Mário de Andrade empenha-se em argumentar sobre a “formação do artista”; sua distinção e superação, por meio da deformidade expressiva, em relação à influência do modelo português. A deformação anatômica presente nos trabalhos do escultor mineiro foi a alternativa brasileira às soluções portuguesas, de acordo com Mário. Por isso

---

<sup>30</sup> “A categoria psicológica possibilita reunir múltiplas facetas empíricas das individualidades; entretanto, ela só adquire um sentido quando a empiricidade é revelado nas obras. Pois a biografia, detendo-se apenas na experiência inconsequente, retratando a personalidade do ponto de vista histórico ofusca a personalidade artística face as idiossincrasias” (Kossovitch, 1971, p. 8). Perigo alertado pelo próprio Mário de Andrade: “hoje o objeto de arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não poderá haver maior engano” (Andrade *apud* Kossovitch, 1971, p. 89).

Aleijadinho é o modelo da produção brasileira, a síntese da colônia,<sup>31</sup> pois deforma o exemplo português, criando algo novo, original.<sup>32</sup>

Leon Kossovitch (1971) destaca que essa vontade deformadora de Aleijadinho, coincide com a vontade artística geral do seu tempo, quer dizer: o próprio da arte nacional é a deformação; ela que permite relatar o universo em que a forma, ao romper com o barroco europeu, estabelece seus próprios valores. A deformação, portanto, insurge como a categoria formal por excelência da estética de Mário de Andrade. Assim, a arte colonial brasileira é por essência deformadora dos módulos europeus, e o Aleijadinho o modelo sistemático. Suas igrejas e estátuas são expressões essenciais dessa vontade. O artista deforma fachadas, frontões e torres, conferindo-lhe muita graça e leveza, porque a arquitetura reinol Pedro Gomes não coincide com a vontade criadora nacional. Agindo desse modo, sua vontade não é a beleza mas a expressão do espírito nacional (KOSSOVITCH, 1971, p. 91).

Nesses termos, no prisma de Mário de Andrade, as igrejas de Aleijadinho não se conformam com o apelativo *belo*,<sup>33</sup> próprio à São Pedro de Roma, à catedral de Reims, e a São Marcos de Veneza, por exemplo. Para ele, as igrejas de Aleijadinho são muito mais belas,<sup>34</sup> “dum sublime pequenino”, “tão bem arranjadinha prá querer bem ou prá acarinhar”, são barrocas, não há dúvidas, mas a solução aplicada é outra (ANDRADE, 1984).

### 1.3.2. Por uma música nacional

O início do período republicano no Brasil foi marcado por uma obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental. A mentalidade progressista e cosmopolita que aportou no Brasil negava todo elemento de cultura popular que pudesse manchar a imagem civilizada da sociedade dominante. Assim, nesse clima pouco favorável ao populismo, a proximidade das culturas populares nos centros urbanos mais prósperos foi vivida como pormiscuidade. Uma das

---

<sup>31</sup> Mário diz que ele é a síntese da Colônia porque exprimiu melhor as tendências de seus antecessores e contemporâneos.

<sup>32</sup> Lembrando que para Mário de Andrade a arte deve servir e, nesse caso, Aleijadinho consegue dar sentido social à arte, pois sua obra expressa a nacionalidade... sua preocupação não é com a busca da beleza, ela é consequência do seu fazer artístico.

<sup>33</sup> Lourival Machado Gomes mostrou que n’ “O Aleijadinho” o método se resolvia na subordinação da forma às categorias sociológicas. “a psicologia pode apoiar-se na forma e esta, submetendo-se à história, torna a obra de arte antes de mais nada paradigmática [...] Ela é, então, modelo que permite confrontar as tendências de uma época e seu significado” (Gomes *apud* Kossovitch, 1971, p. 89).

<sup>34</sup> Para Mário de Andrade, o “Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural- tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim (...) o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural.” (*apud* Lafetá, 1990, p. 120).

saídas para “limpar” o ambiente, foi expulsar os pobres e portadores de heranças culturais tradicionais dos centros. Concomitantemente, havia tentativas de erradicação das religiões afro-brasileiras e do controle policial das festas religiosas e carnavalescas. Isso nos permitiu entender o quão escandaloso era, para aquela época, o elogio de músicas identificadas como típicas de negros e mestiços. O Brasil, imbuído das ideias evolucionistas e racistas, precisava apagar a nódoa das raças inferiores e dos povos culturalmente atrasados instalados no território nacional (TRAVASSOS, 2000, p. 35).

Conforme declarava Mário de Andrade, os artistas brasileiros ter-se-iam distanciado do que é do “povo” e, portanto, do que é verdadeiramente nacional, tornando o popular brasileiro desconhecido “até mesmo de nós mesmos”. Com base nessas constatações, Mário de Andrade, no texto *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicado em 1928,<sup>35</sup> acusa a música brasileira de estar divorciada da *entidade racial*. Esse é um dos textos que assume com muita clareza o caráter doutrinário do projeto modernista. Aqui, Mário de Andrade procura em especial indentificar os elementos característicos da musicalidade brasileira<sup>36</sup> e, a partir disso, estabelecer critérios que considera essenciais para a construção de uma arte moderna genuinamente nacional, capaz de representar o Brasil em meio às “nações cultas”. Destaca a potencialidade dos elementos e tradições culturais nacionais, que conheceu até o final de década de 1920, e expurga tudo o que considera estrangeiro.

Até há pouco a música brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular de uma Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres de uma música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: os artistas de uma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (ANDRADE, 1972, p. 1).

E, segundo ele, o que os críticos europeus defendem como património brasileiro é, na verdade, o exotismo, o jamais escutado em música artística, e não a expressão necessária e natural de uma nacionalidade. Assim, o sucesso na Europa, mais individual do que nacional, não tem importância nenhuma para a música brasileira, pois, permeados por essas ideias, a Europa cultua a genialidade e o exotismo; por isso mesmo o sucesso de Villa-Lobos que

---

<sup>35</sup> Nesse mesmo ano publica *Macunaíma*.

<sup>36</sup> Mário, ao contrário do que faziam alguns de seus precursores, elevou o campo da pesquisa folclórica ao mundo dos estudos dos sons produzidos pelo povo. O folclore depois de Mário não seria apenas aquilo que os arquivos escritos poderiam documentar, mas um vasto mundo sonoro.

bastou fazer uma obra “extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso” (ANDRADE, 1972, p. 2).

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que naciol de Villa-Lobos, só é brasileira a música que seguir os passos deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para si libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo (...) o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido (ANDRADE, 1972, p. 2).

Segundo o autor, um dos mais propalados conselhos europeus é que para fazer música nacional é preciso aderir aos elementos aborígenes, pois só eles são legitimamente brasileiros. Mário discorda profundamente dessa tese. O índio – defendia o autor de *O Turista Aprendiz* –, mesmo vivendo “em nossa terra”, continua índio, ou seja, não é brasileiro. Por isso, apresenta um amplo panorama das diversas influências culturais no país, para destacar que é essa diversidade que forma a sua originalidade e, portanto, uma música nacional deveria ser a expressão de todas essas contribuições. O europeu não teria sido capaz de perceber que a síntese cultural é que atribuiu um caráter nacional à produção brasileira; apenas o tupi e o africano que seria o exótico e atraente.

Mário de Andrade afirma que se um artista brasileiro sente em si a força de um génio, como Beethoven, está claro que deve fazer música nacional. Pois um génio sabe encontrar os elementos essenciais da nacionalidade e, portanto, a sua criação terá um valor social enorme. Mas se o artista não for um génio, como a grande parcela dos artistas, então deve mesmo fazer arte nacional. Porque, segundo ele, incorporando-se a uma escola estrangeira, será apenas mais um na fornada, e não terá nenhuma serventia.

Nessa medida, ainda na perspectiva de Mário, o compositor deve estar atento aos diferentes elementos e influências, e basear-se, tanto em documentação, quanto em inspiração no folclore.

Podemos simplificar as ideias presentes nesse texto – *Ensaio sobre a Música Brasileira* – da seguinte maneira: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama

internacional, levando sua contribuição ao património espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2000, p. 33-4).

De acordo com Elizabeth Travassos (2000), o período modernista não inventou o nacionalismo musical, que já estava em voga desde meados do século anterior, contando também com defensores da aliança entre folclore e processamento artístico, tal como Alberto Nepomuceno (1864-1920) – que ficou conhecido pela campanha em prol do canto em português. Mas faltava a ele, assim como aos outros pioneiros no processo de nacionalização da música, a intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado. Em outras palavras, suas obras ainda estavam permeadas de exotismo, fascínio pelo remoto, sedução da diferença. E, como bem sabemos, o que Mário de Andrade e o grupo modernista pretendiam, era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna. A música seria a verdadeira expressão da “raça”.

Em *Aspectos da Música Brasileira*, Mário desenvolve uma tese que aproxima as experiências artísticas e religiosas.<sup>37</sup> Para o autor, em torno dos rituais religiosos formaram-se as coletividades, de modo que a música constitui a base emocional sobre a qual a experiência religiosa se consolida. Esclarece, acerca da interpretação da centralidade da música na vida religiosa, que a música, o canto, é o mais litúrgico, mais fundamental da entrada em contato místico com o deus desmaterializado.

Porque o canto é ainda um fluido vital, que pela boca se escapa daquela parte imaterial de nós mesmos que reside em nosso corpo. É justamente o elemento mais propício, por ser idêntico, a nos comunicar com o fluido imaterial dos ancestrais e dos espíritos, fluido este já liberto dos corpos e que anda nos ares banzando, mora onde quer ou plana serenamente na Terra sem Mal, de além Andes (ANDRADE *apud* MORAES, 1999, p. 109).

Mário de Andrade se aproxima de Durkheim e da tradição sociológica que afirma que a arte tem origem na experiência religiosa. Para o sociólogo francês, Durkheim, as cerimónias religiosas tem o poder de aproximar os indivíduos. Nesses termos, é através das cerimónias religiosas que se dá a afirmação das identidades coletivas. Dessa maneira, a arte concebida como derivação da experiência religiosa, desempenha o papel de agregação social (DURKHEIM *apud* MORAES, 1999, p. 116).

---

<sup>37</sup> Se aproxima da tese de Durkheim, autor com o qual Mário de Andrade teve contato, que afirma ser a arte originária da experiência religiosa. Para o sociólogo francês “os grupos sociais mobilizam recursos imaginativos de tamanha riqueza na elaboração das suas concepções religiosas que, facilmente, pode ocorrer um excesso, sem função definida, cujo significado é basicamente estético... Frequentemente, o seu valor religioso deixa de ser decisivo e passam a vigorar critérios como o embelezamento das cerimónias e o carácter lúdico das festas” (Moraes, 1999, p. 106).

Defendendo a importância do papel agregador da arte, Mário de Andrade critica o tipo de arte que se afasta da coletividade, da sua função social, e que cai no individualismo exacerbado. Para o autor, a música se encontra no cerne da vida social, ela une, coletiviza. Quando se torna individualista, perde esse poder, perde a sua dimensão social. No período que vai até o final do século XVIII até as primeiras décadas da República, a música feita no Brasil apresenta como característica ter-se afastado do progresso espiritual da coletividade.

Ora, o caminho encontrada por Mário para a nacionalização da música foi o de fixar os traços da música popular, fazendo com que os músicos eruditos precisassem recorrer a ela para alcançar a tradicionalização desejada. Pois, para o autor, a “arte nacional já está feita na inconsciência do povo”, cabe ao artista transpor os elementos existentes na arte popular. Esta, por seu turno, está resguardada na produção folclórica. Assim, o *locus* principal da construção da identidade nacional na obra de Mário de Andrade é o folclore.

A proposta de construção da nacionalidade pelo aproveitamento das tradições populares baseia-se em pressupostos teóricos que situam o folclore como manifestação cultural formada a partir de elementos arcaicos, ou seja, como sobrevivência do passado mais remoto e “primitivo” em meio ao mundo moderno e “civilizado”. De acordo com Moraes (1983), torna-se necessário atentar para as categorias “raça” e “nação” utilizadas por Mário de Andrade, pois essas noções aparecem como termos de um binómio: enquanto a primeira se refere à dimensão cultural interna, constitutiva da vida nacional, a última remetia à interface com a exterioridade, sistematizando uma relação necessária de corroboração entre uma dimensão local e outra universal da nacionalidade.

#### **1.4. Modernismo como política cultural**

Na condição de intelectual de sua época, Mário de Andrade buscou articular o poder público na missão de pesquisar e trabalhar o folclore, com o intuito de construir uma cultura brasileira moderna, com o apoio da elite nacional. Sua atuação no Departamento de Cultura é emblemática nesse sentido.

É nesse período que o autor busca realizar de forma mais contundente a pesquisa sobre o folclore brasileiro, lançando mão, para organização da cultura, da disciplina antropológica, que se manifesta nitidamente no curso de Etnografia e Folclore, patrocinado por ele durante sua chefia no Departamento de Cultura. É por essa razão que convém, para o propósito deste trabalho, apresentar alguns dos aspectos desenvolvidos no Curso de Etnografia e Folclore, que desempenharão papel proeminente na sua forma de “olhar” os objetos populares.

### 1.4.1. O Departamento de Cultura

A ideia do que viria a ser o Departamento de Cultura do Município de São Paulo, conforme declarara Paulo Duarte (1971),<sup>38</sup> surgiu das conversas de um grupo de amigos que se reunia, constantemente, em seu apartamento dentre os anos de 1926 e 1931, das quais participavam Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Antônio Carlos Couto de Barros, Tácito de Almeida, Antônio de Alcântara Machado, Henrique da Rocha Lima, Randolfo Homem de Melo e Nino Galo, entre outros.<sup>39</sup>

O Departamento de Cultura de São Paulo foi oficialmente criado em 30 de maio de 1935, num contexto em que o Estado Novo estava incorporando intelectuais no poder para a elaboração de projetos nacionais legitimados pelo elemento popular (BATISTA, 2004, p. 45). A partir dos anos de 1930, o Estado passou a incorporar intelectuais das mais diversas áreas no seu quadro burocrático, tornando-se assim o processo ainda mais intenso a partir de 1934, quando Gustavo Capanema assumiu o Ministério da Educação e Saúde, órgão de grande importância no governo Vargas.

No decorrer de seu mandato, o ministro Capanema teve a seu dispor grande parte da intelectualidade da época, reunindo inclusive tendências políticas diversas e projetos variados. É irrefutável, portanto, o papel dos intelectuais na construção de uma cultura oficial, mas o certo é que eles trabalhavam com certa autonomia (MECELI, 1979).

O que movia os intelectuais a participar da esfera pública era a vontade de intervir na realidade cultural e política para transformá-la. Desse modo, o modernismo revelou que a cultura e a política não podiam estar separadas. Produzir uma cultura brasileira era, sobretudo, um problema político, pois colocava na arena de discussões a questão da formação de uma identidade nacional baseado numa unidade cultural. Essa ligação intrínseca entre cultura e política acabou por ajudar a construir a ideia de que os artistas seriam os mais “aptos” para ocupar o espaço de elite dirigente, visto que cabia a eles forjar fragmentos da cultura popular.

---

<sup>38</sup> O Departamento de Cultura era estruturado por uma pequena equipa, sob a presidência de Paulo Duarte, do qual faziam parte, além de Mário (como director), Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes.

<sup>39</sup> “Em torno de uma grande mesa de granito, fria como uma mesa de necrotério, dizia Couto de Barros, mas que se esquentava com vinhos bons, vindos do Buksky ou de Terminus, discutíamos e construíamos coisas, algumas que mais tarde haviam de existir mesmo, como o Departamento de Cultura”. Ainda nessa sala, em torno da mesa fria de granito, segundo Paulo Duarte, alguém falou na perpetuação daquela roda numa organização de estudos brasileiro e de sonhos brasileiros. “mas cadê dinheiro? O nosso capital eram sonhos, mocidade e coragem. Havia quem conhecesse uns homens ricos de São Paulo. Mas homem rico não dá dinheiro para essas loucuras [...] ficou decidido que um de nós seríamos governo. Só para fazer aquilo com dinheiro do governo” (Duarte, 1971, p. 49-50).

Era então o período de “redescobrimto do Brasil” (PÉCAUT, 1990, p. 27-28; ORTIZ, 2012, p. 130).

Mário de Andrade insere-se na vida pública como director do Departamento de Cultura do Município de São Paulo entre 1935 e 1938, abrindo inúmeras frentes de grande interesse e intensa atividade. Não podemos deixar de perceber que essa experiência é quase que uma exigência expressa em sua própria obra. Pois, na década de 1930 sua preocupação com a participação na vida social acentua-se, sendo dessa mesma época, por exemplo, os textos mais significativos do autor sobre a problemática social.<sup>40</sup> Para Lafeté (1974), é a ideia de engajamento do autor, que sempre o acompanhara, que se concretiza nesse momento: antes havia apenas a possibilidade de repensar o seu mundo, agora é possível interferir na realidade social. Aqui temos a passagem de uma obra artística literária para uma atuação política, quer dizer, a passagem do projeto estético para um projeto ideológico.<sup>41</sup>

Mário de Andrade, assim como outros artistas modernistas, passa a desempenhar um papel importante no âmbito político. Esteve a frente na elaboração do anteprojeto<sup>42</sup> para a criação do Serviço de Proteção Artístico Nacional (SPAN), e, além disso, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo propôs o levantamento das artes e tradições populares, que resultaram nos mapas folclóricos do Estado de São Paulo, a realização do Curso de Etnografia e Folclore, o financiamento a expedições etnográficas, entre outras ações (VIAL, 2009, p. 47).

O contexto em que se deu a experiência do Departamento de Cultura é a mesma da criação da Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociologia e Política, bem como da vinda da “missão universitária francesa”<sup>43</sup> que contou com a presença de intelectuais franceses como Fernand Braudel, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, entre outros, para assumir os cargos de docência (Ibid., p. 48). Ratificando a importância da questão da “cultura” nesse momento, para a liderança política do Estado de São Paulo,

---

<sup>40</sup> O texto *Comunismo*, publicado no Diário Nacional, em 30 de Novembro de 1930, é um exemplo cabal.

<sup>41</sup> Para a pesquisadora Telê Ancona Lopez (1972), o trajeto do autor encontra-se, inexoravelmente, marcada por uma constante preocupação popular e nacionalista, pela tentativa de conciliar autores, ideais e visões de mundo, a fim de obter uma síntese coerente do Brasil e, também, do papel do intelectual na formação da nacionalidade. A ideia de engajamento já acompanha Mário desde suas primeiras obras, mas estas apresentam apenas “um desejo de opção política”. Os anos de 1927 a 1931 são maracados pela ênfase nos assuntos políticos.

<sup>42</sup> Mário, em 1936, é solicitado a redigir o anteprojeto do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que se transformaria em lei, em Dezembro de 1937, cuja execução ficou a cargo do seu primeiro director, Rodrigo Melo Franco de Andrade, com Mário de Andrade representando em São Paulo (cf. Duarte, 1971).

<sup>43</sup> As relações culturais entre Brasil e França são bem anteriores, mas é na década de 20 que os movimentos importantes de intensificação dessa relação resultaram na criação da Universidade de São Paulo. Mas em 1925 havia sido criado o Liceu-Franco-Brasileiro, considerado um “embrião” da futura Universidade.

A questão cultural esteve intimamente ligada à possibilidade de resgatar o papel hegemônico de São Paulo dentro da Federação. Essa ligação é bem ilustrada por um discurso proferido por Júlio de Mesquita Filho como paraninfo da primeira turma de licenciados pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no qual afirma que *‘se a nenhum país desejoso de conservar seu lugar no planeta descurar de sua preparação cultural, essa obrigação se impõem de um modo bem mais premente e imperativo no Brasil... nosso território parece desafiar o poder de adaptação do mais aparelhado dos povos... nação alguma apresenta dentro dos próprios limites complexidade social que se lhe compare... Pois bem, senhores, para se haver com essa trama quase inextrincável de terríveis problemas, com que conta o brasileiro?... com homens saídos das Escolas de Direito, de Engenharia e de Medicina... quatro anos de convívio com figuras proeminentes de ambas as facções em luta levaram-me à convicção de que o problema brasileiro era, antes de mais nada, um problema de cultura.’* (SANDRONI, 1988 apud VIAL, 2009, p. 49).

Em 1934, a criação da Universidade de São Paulo fazia parte desse mesmo projeto de transformação política por meio da constituição de novas elites, responsáveis pela arte de governar por meio do saber científico.

O Departamento de Cultura estava organizado em cinco divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, Turismo e Divertimentos Públicos. Mário, para além da diretoria, foi nomeado chefe de Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio (VIAL, 2009, p. 56; DUARTE, 1971). Instituíram-se concursos anuais de diversas modalidades. A Documentação Histórica promoveu concursos de textos referentes à cidade e/ou ao Estado de São Paulo e a personalidades paulistas; o Departamento, concursos de textos para teatro; a Divisão de Bibliotecas, de livros infantis ou “de leitura proletária” sobre o Brasil e, também, sobre São Paulo; a Divisão de Expansão Cultural, os concursos de composição musical e etc. (BATISTA, 2004, p. 46).

Entretanto, interessam nesse momento o grande empenho de Mário de Andrade na organização da cultura e sua atenção à disciplina antropológica, que começa a se delinear já na década de 1920, consolidando-se a partir da sua viagem ao Nordeste do Brasil em 1928 (LOPEZ, 1972, p. 51), e que se manifesta claramente em seu compromisso pessoal nos projetos do Curso de Etnografia e da Sociedade de Etnografia e Folclore, ligados à Divisão de Expansão Cultural.

#### **1.4.2. O curso de Etnografia e Folclore**

O Curso de Etnografia e Folclore foi ministrado pela etnóloga Dina Lévi-Strauss e tinha como objetivo formar um quadro de pesquisadores profissionais para a realização de

trabalho de campo, seguindo uma orientação prática, chamando a atenção para as exigências de uma colheita cientificamente documentada, a fim de torná-la confiável para pesquisas e análises posteriores (o local, a função e descrição do documento, dados sobre informantes e etc.). O Curso foi ministrado em 21 aulas, e definia áreas do conhecimento, grupo de objetos e documentos, sua classificação, análise e documentação. Enfocou desde contos e lendas, folclore musical, até a cultura material (definições, classificação de objetos, instrumentos, tecelagem, cerâmica, habitação) (VIAL, 2009).

O Curso foi frequentado por vários integrantes do Departamento (inclusive Oneyda Alvarenga, ex aluna de Mário, pelo próprio Mário de Andrade, Antônio Rubbo Muller), por alunos da Universidade e outros interessados, tais como Mário Wagner Vieira da Cunha, Marciano dos Santos e Luis Saia. Em relação a Mário de Andrade, as aulas chamam sua atenção também para a cultura material, para a importância dos objetos e sua documentação e complementam a metodologia que vinha aplicando em pesquisas individuais. De acordo com Batista (2004, p. 47), o seu texto em torno do samba rural paulista, trabalho de conclusão do Curso, revela precisamente esse esforço do escritor de desenvolvimento do tema, conforme os novos conhecimentos adquiridos.

Podemos inferir que o curso desponta da aflição de Mário de Andrade diante da possibilidade de destruição dos costumes do povo, frente ao progresso e ao internacionalismo. Na aula inaugural do curso ele afirma que os dados estavam a se perder, tornando urgente registrar, colher, catalogar tudo quanto fosse possível. Além do mais, Mário também acusava a precariedade dos dados coletados até aquela época e, por isso mesmo, o curso serviria para “preparar” pessoal em bases científicas, para uma coleta mais fidedigna, preenchendo essa lacuna nos estudos até então existentes. O curso deveria ter um tom especialmente prático, e “os especialistas como Frazer, Tylor e Lévi-Bruhl, viriam com o tempo” (ANDRADE, *apud* VIAL, 2009, p. 57).

E é principalmente na colheita de documentação popular que a enorme maioria de nossos livros etnográficos é falsa. E é justamente nisto que temos de melhorar a nossa produção imediatamente, enquanto o progresso e o internacionalismo não destruam os nossos costumes e as bases culturais da nossa gente. Porque não nos importa ainda que nos orgulhemos de grandes monumentos científicos de etnografia, da altura dos de um Frazer, dum Tylor, dum Lévy-Bruhl. Esses monumentos virão a seu tempo, e somente quando tivermos ao nosso dispor, documentação legitimamente científica. Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos; e num sentido eminentemente prático vão se orientar os trabalhos deste Curso de Etnografia, que o Departamento Municipal de Cultura está iniciando (ANDRADE *apud* VIAL, 2009, p. 58).

Num período significativo em que a pesquisa de campo começa a surgir como prática especializada na antropologia, faz com que Mário de Andrade, em sua conferência de abertura, tenha bastante cuidado em reiterar que a perspectiva do curso consiste, não em desprezo pela teoria, mas o reconhecimento da antecedência da coleta de dados em relação às elaborações teóricas, de modo a reverter a “livresca tendência” que ele verificava na produção brasileira (VALENTINI, 2010, p. 48). Assim, a “teoria” ficaria para uma etapa posterior e dedicar-se a colher, de uma forma fidedigna, com base científica, o que o povo guarda e rapidamente esquece, desorientado pelo progresso invasor, tornava-se tarefa mais urgente.

Quanto à maneira que os dados eram coletados, acusando a necessidade de critérios em bases científicas, Mário de Andrade afirma:

O que nos prejudica muito em nossos museus, é que suas coleções, por vezes preciosas como documentação etnográfica, foram muito mal recolhidas, de maneira antiquada, deficiente e amadorística, não raro inspirada no detestável critério da beleza ou da raridade do documento. Contra isso quis reagir o Departamento de Cultura de São Paulo como já o estava fazendo, para a etnografia o Museu Nacional, desde Roquette-Pinto (ANDRADE *apud* VIAL, 2009, p. 59).

Mário destaca, assim, que o processo de coleta não pode ser amadorístico “não é se meterem no meio do povo, de lápis em punho, perguntando coisas, rindo das aparentes tolices que escuta, assustando o povo e sendo enganado por ele. É preciso lidar com o povo, e saber o que deverá ser colhido, como e para quê” (VALENTINI, 2010, p. 46).

A diretriz do curso de Etnografia e Folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss é, portanto, subjacente à necessidade de dar aos pesquisadores “leigos” uma instrução “básica”, conforme as necessidades impostas pela conjuntura brasileira. Os conteúdos principais das aulas seriam os procedimentos de pesquisa susceptíveis de ensinamento a pesquisadores não especializados, grosso modo, um “método”, conforme destacara Dina, em sua aula inaugural:

Instituído pelo Departamento de Cultura, para uma categoria bem definida de ouvintes, funcionários municipais da capital e do interior, professores primários, instrutoras de parques infantis, o curso de etnografia deve ter em mira dar, aos que estão adstritos segui-lo, um método geral imediatamente aplicável no campo de trabalho (LÉVI-STRAUSS *apud* VALENTINI, 2010, p. 47).

O intuito de formar uma coleção etnográfica, para constituir um banco de registro do país, suscitou a necessidade de formar pessoal “apto” a coletar aquilo que era importante, sem se deixar levar pelo interesse unicamente a partir de critérios de beleza e exotismo, como até então se fazia. Essa era uma preocupação que perpassava em Mário de Andrade mesmo antes de assumir o cargo de director do Departamento. Ao longo de alguns textos ele já deixara

claro<sup>44</sup> que a documentação folclórica que havia na época não era satisfatória, pois não tinha sido selecionada de maneira “correta”, em bases “científicas”, daí a necessidade de primeiro coletar material “autêntico” e, só depois, com base nessa documentação mais confiável, se preocupar com a teoria.

O trabalho realizado a partir do curso de etnografia culminou na realização da Missão de Pesquisa Folclórica (BATISTA, 2004, p. 50). Essa expedição tinha como propósito recolher uma grande quantidade de objetos e, principalmente, registrar em disco os cantos do folclore brasileiro para a formação de um museu folclórico. A missão era chefiada por Luis Saia, engenheiro-arquiteto, aluno do Curso de Etnografia e membro da Sociedade de Etnografia e Folclore, Martin Braunwieser, músico e maestro, Benedito Pacheco, técnico de gravação e Antônio Ladeira, auxiliar. Em poucos meses a missão recolheu 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 600 peças catalogadas e 1.058 objetos de arte popular de madeira ou de cerâmica. Os membros da expedição tiveram o cuidado de sempre se informar sobre a função dos objetos que levavam, assim como sobre o sentido dos cantos que registravam (Ibid., p. 50-51).<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Tal como no *Ensaio sobre a música brasileira*.

<sup>45</sup> A coleção Discoteca Pública Municipal possui os documentos relativos às atividades administrativas e culturais desenvolvidas por esse setor, entre elas, o cotidiano administrativo de compras de equipamentos, discos, livros e partituras, relatórios e as atividades culturais como concertos musicais, monografias de folclore, pesquisas folclóricas e publicação. Essa coleção compõe o Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga.

## CAPÍTULO II

### MÁRIO DE ANDRADE E OS OBJETOS DE ARTE POPULAR

Como vimos no capítulo anterior, Mário de Andrade foi uma figura importante no cenário intelectual brasileiro, um dos principais estudiosos de folclore no Brasil. Foi poeta, militou na imprensa como crítico e também como cronista. Projetou-se como musicólogo, historiador das artes plásticas e arquitetura; pesquisou o folclore nacional, ministrou aulas no Conservatório de São Paulo e na Universidade do Distrito Federal. Enquanto funcionário público, dirigiu o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo e desenvolveu projetos culturais renovadores. Para Telê Lopez (1972), figura de proa no Modernismo dos anos 20, tornou-se o artista moderno nas interrogações constantes sobre o sentido de seu tempo e de sua criação.

O seu interesse pelo folclore era motivado pela tentativa de construção de uma arte e uma cultura, ao mesmo tempo “modernas”, “nacionais” e “universais” (MORAES, 1978). Entretanto, segundo Maria Cavalcanti (2004), para além da busca por um novo nacionalismo cultural, outras motivações levaram o autor modernista a estudar o folclore brasileiro: o desejo de conhecimento de formas artísticas e expressivas próprias, isto é, diferente daquela vivida pela elite artística paulistana da época, assente em modelos formais rígidos; a experimentação da ideia de etnografia como experiência de contato direto com o “povo” e a busca de processos criativos populares para a utilização expressiva de sua própria arte.

Esse interesse pelo folclore brasileiro se manifesta em várias obras do autor modernista, como tivemos ocasião de mencionar, sobretudo em *Macunaíma*. O mesmo interesse também fomentou as viagens ao Norte e Nordeste do Brasil, onde Mário de Andrade procura coletar entre o povo os costumes, hábitos e manifestações artísticas que forneceram a base para a obra, postumamente publicada: *O turista aprendiz*.

Mais tarde, na sequência destas deambulações sentiria a necessidade de dar coerência conceitual e entender a origem das manifestações populares que observava. A participação no Departamento de Cultura de São Paulo é emblemática nesse sentido. Revela o empenho de Mário de Andrade na estruturação da etnografia, registro da cultura popular e constituição de coleções e ações que visavam a preservação de um “patrimônio cultural brasileiro”.

Entretanto, enquanto o contexto internacional de valorização das culturas populares confere uma grande atenção à chamada “arte popular”, ampliando o foco do programa nacionalista que no século XIX concentrava-se na literatura e nas tradições orais para a cultura material das camadas rurais, Mário de Andrade pouco destaca, nos seus textos, a arte

popular. Isto é, pouca atenção dava aos objetos artesanais de cariz artístico criados entre as camadas populares.

Essa orientação de valorização da cultura material das camadas rurais foi muito visível no contexto de certas sensibilidades de cunho modernista que promoveram, por assim dizer, uma “modernização pela tradição”. Destaquemos o exemplo de Portugal: neste país, durante a primeira metade do século XX, assistiu-se a um grande interesse intelectual e investimento político na arte popular. No decorrer dos anos 30 e 40 serão organizadas, no âmbito do Secretariado da Propaganda Nacional, inúmeras iniciativas em torno da exibição da “arte popular portuguesa” – objetos populares valorizados por suas qualidades plásticas e estéticas, em detrimento do seu significado social e cultural –, transformando-a em emblema da nação.

Para a antropóloga portuguesa Vera Marques Alves (2013), a arte popular foi utilizada como instrumento de celebração de Portugal entre os portugueses. O Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo português utilizou a cultura popular como ferramenta de afirmação e exaltação da nação, pois ela revelaria as raízes da alma nacional. A ação folclorista baseou-se na ideia de que o traço distintivo de cada nação residiria nas suas tradições demóticas, e que seria através da exibição das mesmas que se faria prova de uma identidade nacional única. O Secretariado de Propaganda Nacional investiu na arte popular pois era concebida, desde logo, como fonte primeira de uma arte plástica e decorativa de cariz nacional. E enquanto forma identitária, a arte popular possuía uma vantagem em relação ao culto da história: a confirmação da nação no presente e não apenas como entidade pretérita (ALVES, 2013, p. 85).

O que verificamos em Mário de Andrade é que, apesar de se aprofundar nos estudos de folclore, do seu intenso interesse pelas manifestações populares e, mais ainda, ter possuído uma coleção de objetos populares (BATISTA, 2004), não escreve sobre arte popular. Há quem possa dizer que essa questão é trivial: ele não escreve porque era musicólogo e, portanto, seu interesse estava centrado nos estudos da música popular. Mas, como atentamos no capítulo anterior, Mário de Andrade foi uma figura eclética e escreveu sobre diversos assuntos que não se restringiram ao campo da música. No artigo sobre *Aleijadinho* trata da arquitetura e da escultura, também durante a viagem ao Nordeste escreve apontamentos em seu diário (transformados nas 70 crônicas da série *O Turista aprendiz*) registrando um interesse para além da pesquisa musical (escreve sobre arquitetura, as condições de vida e trabalho do povo, pintura e etc), e no livro *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, traça comentários em relação à prática artística e arquitetônica no Brasil.

Nesses termos, convém questionarmos, através da figura de Mário de Andrade, devido ao papel central que desempenhou nos estudos de folclore, o que aconteceu no Brasil. Qual o lugar da arte popular no contexto brasileiro durante a primeira metade do século XX? São essas questões que trataremos de abordar no presente.

## 2.1. Arte popular: entre o desprezo da etnografia e o fascínio dos artistas

Nos parece fundamental verificar o início da pesquisa folclórica no Brasil, a fim de apontar os temas que foram abordados pelos primeiros folcloristas, e no intuito de lançar luz à questão que colocamos. Para tal, traçamos um breve panorama sobre os estudos de folclore entre o final do século XIX até a primeira metade do século XX, e procuramos auxílio no trabalho de Édison Carneiro.

Édison Carneiro, em *A evolução dos estudos de Folclore no Brasil*, publicada na Revista Brasileira de Folclore, faz um balanço do que havia sido publicado sobre folclore no Brasil de finais do século XIX até o ano de 1962. Afirma que as duas coletâneas e o estudo em torno da poesia popular (1888), de Sílvio Romero<sup>46</sup>, fizeram o seu caminho e os apelos que continham em favor do estudo das tradições populares foram atendidos por Melo Moraes Filho (1844-191), no referente usos e costumes urbanos, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, 1888, e *Serenatas e Saraus*, 1901-1902, e por Nina Rodrigues (1862-1906), quanto às crenças e aos costumes particulares dos descendentes dos escravos, *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*, 1896, traduzido pelo autor em francês, 1900, e *Os Africanos no Brasil*, publicação póstuma, de 1932. E Figueiredo Pimentel (1869-1914), vulgariza os contos populares,<sup>47</sup> *Contos da Carochinha*, 1894.

Os estudos de folclore durante muito tempo estiveram associados à literatura, sendo os cantos e contos os temas principais dos primeiros estudos nessa área, e a cultura material raramente era matéria de interesse por parte desses pesquisadores. Isso porque julgavam que cabia aos folcloristas estudar as manifestações “espirituais” do povo. A *Carta do folclore brasileiro*, resultado das resoluções do primeiro congresso realizado pelo movimento folclórico (VILHENA, 1997, p. 139) na década de 1950, ratifica o que estamos querendo explicitar ao condenar o “insustentável preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual”, de forma a nele também incluir a cultura material (ibid., p. 139). O próprio Mário

---

<sup>46</sup> Sílvio Romero (1851-1914) foi um sociólogo brasileiro e crítico literário. Criticou o predomínio de que o literato gozava no campo intelectual de sua época, buscando superar a visão idealizada e romantizada em favor de um exame objetivo dos problemas da sociedade e da cultura brasileiras.

<sup>47</sup> Dirigindo-se a novo público: as crianças.

de Andrade, em crônica datada de 5 de fevereiro, de 1928 (*O turista aprendiz*), ao observar os caboclinhos em João Pessoa, constata esse caráter dos estudos de folclore no Brasil:

Uma das nossas danças dramáticas de que menos se tem falado são os “Caboclinhos”. A culpa dessa ausência de documentação vem dos nossos folcloristas, quase todos exclusivamente literários. O que se tem registrado nos nossos livros de folclore é quase que unicamente a manifestação intelectual do povo, rezas, romances, poesias líricas, desafios, parlendas. O resto, moita (BATISTA, 2004, p. 37).

Nesse sentido, é mister questionar até que ponto essas ideias afetaram a aproximação de Mário de Andrade à arte popular.

## 2.2. A “descoberta da arte popular”

De acordo com a literatura (cf. FROTA, 1986; MASCELANI, 1999; FERREIRA & LIMA, 1999), o marco simbólico da “descoberta da arte popular” no Brasil é a Exposição Cerâmica Popular Pernambucana, realizada em 22 de Junho de 1947, na Biblioteca Castro Alves do Instituto Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, organizada pelo artista plástico pernambucano Augusto Rodrigues, com o apoio do Instituto do Livro e do Departamento de Documentação e Cultura do Recife. É durante esse evento que a vida e obra do ceramista pernambucano do Alto do Moura, Mestre Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), torna-se amplamente conhecida, e que a visibilidade da arte popular adquire novos contornos. Vale ressaltar aqui que Mário de Andrade morre em 1945, dois anos antes da “descoberta” da arte popular brasileira.

Ângela Mascelani (1999) destaca que o evento pontua a vulgarização do uso das palavras “artista popular” e “arte popular”, no Brasil, que referem-se antes à origem social dos artistas do que a um tipo de arte. Nas palavras de Claudia Ferreira e Ricardo Lima,

Ao ser apresentada ao mundo a obra de Vitalino Pereira dos Santos, escrevia-se um novo capítulo da história da arte no país. Introduziam-se no domínio da arte, até então centrado em sua quase totalidade na produção de caráter marcadamente erudito, objetos dotados de uma estética popular, postos que originários de outro universo, que se convencionou denominar arte popular (FERREIRA & LIMA, 1999, p. 102).

Para a antropóloga Lélia Coelho Frota (1986, p. 11), a exposição do Mestre Vitalino, enquanto marco da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais do Brasil, seria consequência de um processo histórico ligado à filosofia do movimento modernista, assim como do movimento regionalista do Recife. Ou seja, tratava-se de recuperar, para a norma erudita, aquelas características da realidade brasileira que constituem a cultura popular, e que

até os dias de hoje representam para a elaboração do nativismo um repertório de extraordinário vigor e riqueza.

Segundo Waldeck (1999), Vitalino é, com isso, integrado naquilo que James Clifford denomina “moderno sistema de arte e cultura”, que a partir do começo do século XX redefine o valor conferido a artefatos culturais de povos não ocidentais ou de camponeses europeus. Assim, mediante esse novo sistema de classificação, o que antes era considerado fetiche ou marcas de atraso passa a ser adequado como arte para novas experimentações estéticas da vanguarda européia.

James Clifford destaca a natureza instável dos significados atribuídos aos objetos e questiona a universalidade da categoria arte. Ser olhado como “antiguidade”, “arte”, *souvenir* e “objeto etnográfico” é resultado de código de percepção. Nesses termos, tem pouco a ver com os atributos dos objetos, pois estes somente obtêm sentido em função da maneira como são classificados (CLIFFORD, 1994 *apud* WALDECK, 1999, p. 84).

Para entender melhor esse processo é fundamental se deter no contexto internacional de fundo que estimulava um olhar mais aberto não só para as artes como também para a identificação e preservação de outras culturas. Desde logo, e como afirma Bénédicte Pradié, citada por Mascelani (1999, p. 6), a Arte Nouveau, a Arte Decó, a instituição de Bauhaus foram muito importantes como movimentos que contestavam de forma mais contundente os valores que separavam as belas-artes, o artesanato e as artes decorativas, tendo como referência o seu caráter mais ou menos utilitário. Tais movimentos contribuíram de forma decisiva para o alargamento do conceito de arte, na medida em que não faziam distinção entre as artes decorativas e as “grandes artes”.

Mascelani (1999) sustenta que essa maleabilidade de fronteiras vai permitir que se olhe de maneira diferente para a atividade criativa, em geral, possibilitando a identificação de qualidades artísticas em obras que não obedeciam aos grandes estilos reconhecidos, como é o caso das obras feitas por artistas populares.

Mais tarde, com o término da Segunda Guerra Mundial, o mundo ocidental concluiu acordos de paz com o intuito de preservar o patrimônio cultural e evitar perdas irreparáveis como as sofridas pelos países europeus durante a guerra. A UNESCO, criada em 1945, e reunindo 171 países, centrava sua atuação na difusão da educação, ciência e cultura, tendo em vista a proteção das liberdades humanas. Tal concepção fornecia um olhar menos rígido sobre os conceitos de arte e estimulava a percepção de novas formas expressivas (MASCELANI, 1999, p. 6).

Qual o panorama que o Brasil oferece, nessa época? O país vive um clima de otimismo perante o crescimento econômico, com a alargamento do parque industrial, que provoca novas expectativas na vida cultural. É ainda nessa mesma época que podemos observar a criação de instituições museológicas no país, que tinha como objetivo a coleta, a guarda e a exposição de objetos de origem popular. Sob a liderança do diplomata e musicólogo Renato Almeida, em 1947, se constituiu a Comissão Nacional de Folclore-entidade para estatal, um dos setores do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, ligado ao Ministério das Relações Exteriores. A comissão passou, a partir dessa data, a articular o que Luís Vilhena (1997) denominou “Movimento Folclórico Brasileiro”: uma rede organizada de intelectuais e profissionais liberais, em todo o país, voltado para a organização do folclore como disciplina acadêmica e para a defesa de ações que pudessem preservar o que delimitavam como genuínas manifestações populares.

Na agenda das Comissões, os congressos e encontros tinham, entre as atividades programadas, um espaço para exposições, para a degustação de “comidas típicas” e para apresentação de folguedos populares. Para os folcloristas, reunir artefatos, instrumentos musicais entre outros objetos, era uma forma de “ilustrar a alma do povo” em suas particularidades regionais e, nesse processo, definir aqueles que fariam parte da constelação do que consideravam a genuína cultura do povo (WALDECK, 1999, p. 83).

A exposição do Mestre Vitalino, hoje tomada como marco a partir do qual se passou a ver qualidades artísticas e positivas nas obras produzidas em meios periféricos e surgidas em comunidades em que prevalecem, sobretudo, os modos simples de vida e cultura tradicionais (MASCELANI, 1999), ainda repercute uma tensão muito forte entre os estudiosos de folclore no Brasil, integrantes do “movimento” (VILHENA, 1997): os objetos de arte deveriam ser apresentados como espécimes culturais ou como objetos de arte voltados para a apreciação estética, como queriam os artistas, livres de preocupações teóricas?

A carta em 1º de janeiro de 1949, de Renato Almeida a Pietro Bardi, destaca que a exposição tinha dupla finalidade: “mostrar espécimes de arte popular e difundir o amor pelas expressões autênticas” do povo brasileiro (WALDECK, 2009). As peças de Vitalino são “apreendidas” a partir dos dois aspectos, isto é, são ao mesmo tempo peças que revelariam as origens de uma dada cultura e, por outro lado, são apreciadas pelas suas qualidades plásticas. Desse modo, as peças de Vitalino acomodam o dilema que durante tantos anos assolou os folcloristas brasileiros.

O antropólogo, folclorista e jornalista Manuel Diegues Jr. (1912-1992), então membro do conselho técnico e consultivo da Comissão Nacional de Folclore, encerrava a IV Semana

de Folclore, realizada no Instituto Histórico de Alagoas, de 3 a 10 de Janeiro de 1952, em Maceió, se posicionara acerca do sentido das exposições dos objetos promovidas na época:

[...] a exposição folclórica nos permite ter uma visão panorâmica da cultura regional, através dos trabalhos artesanais, das rendas, das redes de algodão, dos *filets* e labirintos, dos ex-votos, da literatura de cordel, dos instrumentos de pesca, das uruperamas, dos espanadores, dos candiais de Flandres (*apud* WALDECK, 1999, p. 85).

Assim, para Diegues Jr., a exibição dos objetos representa uma maneira de mostrar a vida do povo em sua “espontaneidade”. O artefato era capaz de transportar o espectador para enxergar além do que é diretamente apreendido pelo olhar, ou seja, a situação do objeto no seu complexo cultural.

A exposição de Artes e Técnicas Populares, inaugurada em 10 de setembro de 1954, por ocasião do IV Centenário de São Paulo, evento que sucedeu o I Congresso Internacional de Folclore, realizado em agosto, reitera o que estamos querendo dizer. Nessa exposição havia, por exemplo, um painel “que não deixava de evocar as missões de Mário de Andrade na periferia da capital e pelo interior paulista para a coleção de canções: um conjunto de instrumentos musicais populares” (WALDECK, 1999, p. 87). Os folcloristas do Espírito Santo levaram para a exposição o ritual da “puxada do mastro”, representada por um barco ornamentado, diante de uma maquete de igreja. Já Minas Gerais levou uma seção com dez carrancas, figuras de proa de barcos do médio São Francisco, de autoria de Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarani (1884-1985) (Ibid., p. 86).<sup>48</sup>

A poetisa, e também folclorista, Cecília Meireles (1901-1964), que estava presente na exposição comemorativa, se posicionava de forma análoga a Diegues, dizendo que o interesse nas peças não era estético. No prisma da poetisa, a exposição revelava o “retrato do homem” (ibid., p.87).

A exposição da obra de mestre Vitalino representa, nesse sentido, o início de “descoberta” das artes populares pelas elites intelectuais brasileiras. A exposição de Mestre Vitalino oscila na sua apreciação, ora como objeto de arte, ora como artefato etnográfico. Entretanto, é a valorização do “Vitalino etnógrafo” (capaz de retratar um mundo cultural e social próprio) que prevalece no Brasil, sobre o criador de objetos com supostas qualidades estéticas universais.

---

<sup>48</sup> Para Paulo Pardal (cf. WALDECK, 1999), as carrancas ganham um atestado oficial de peças de arte popular nessa exposição.

### 2.3. A busca pelo Brasil em objetos: a coleção de Mário de Andrade

É assim necessário chegar a 1947 para que a arte popular comece a afirmar-se na cena cultural do Brasil. Mário de Andrade – desaparecido dois anos antes – tinha entretanto demonstrado interesse pela coleta popular e estudo da cultura material, mas não enquanto “arte popular”. A aproximação de Mário de Andrade à cultura material, como veremos nesta parte do nosso trabalho, ocorreu de forma gradual como resultado do aprofundamento dos seus estudos sobre folclore e do contato com a antropologia moderna.

A partir do catálogo, *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*, organizado por Marta Rossetti Batista (2004), é possível perceber a aproximação de Mário à cultura material, e a outra faceta do autor modernista: a de colecionador.<sup>49</sup>

Resultado de uma parceria com a Imprensa Oficial do Estado, Edusp, e com o apoio da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária e Governo do Estado de São Paulo, a obra reúne dezenas de peças coletadas pelo pesquisador ao longo de sua vida, e que hoje fazem parte do acervo geral de Mário de Andrade, adquirido pela Universidade de São Paulo e encaminhado ao IEB (Instituto de Estudos Brasileiros)<sup>50</sup> desde 1968.

Os objetos apresentados no catálogo não correspondem à totalidade de objetos do acervo de Mário de Andrade, somente um conjunto de peças estudadas e identificadas após vários anos de pesquisa desenvolvidas por uma equipe multidisciplinar ligada à instituição, coordenada, também, pela professora Marta Rossetti Batista.

Organizados e catalogados de acordo com as funções sociais ou religiosas, as peças que Mário de Andrade colecionou em suas “andanças” pelo interior do país, entre 1919 e 1945, revelam o interesse do autor modernista pela vida e cultura brasileiras e seu empenho em contribuir para a “redescoberta” de um país fundado em suas raízes populares. Na sua grande maioria são peças brasileiras, ou dizem respeito e se relacionam com aspectos da produção material do país, datando da época colonial até os primeiros decênios do século XX. São “pedaços do Brasil” conservados pelo escritor para seus estudos e que constituem raridades pelos valores etnográficos, estéticos ou documentais que detém (BATISTA, 2004).

---

<sup>49</sup> Mário de Andrade havia deixado explícito o desejo de que a sua coleção privada fosse preservado como patrimônio público (cf. BATISTA, 2004).

<sup>50</sup> O IEB é um centro multidisciplinar de estudos sobre a história e cultura do Brasil, criado em 1962, com vasta documentação distribuída em arquivos, biblioteca e coleção de artes visuais. Possui manuscritos originais, livros raros que compõem uma biblioteca de 140 mil títulos e acervos pessoais de vários intelectuais e artistas brasileiros. O setor de Artes Visuais do Instituto compreende 20 coleções com 3 mil peças.

O catálogo encontra-se dividido em três blocos: a) religião e magia: objetos sacros (pintura e escultura), utilizados em cultos e seus acessórios, seguidos de objetos criados pelas populações em suas práticas religiosas e mágicas; b) música e dança: imagens de instrumentos musicais ou partes de indumentária de danças indígenas, afro-brsileiras e populares, chocalhos feitos de frutas, flautas de osso e gaitas utilizadas por diversas tribos indígenas do norte do Brasil. Carajás, colares e adareços e etc.; c) Cotidiano: inclui utensílios domésticos (utilitários), brinquedos, figuras e ornamentos, além de objetos de uso pessoal.<sup>51</sup>

Mário de Andrade, ciente de quão pobre e pouco confiável era a documentação já recolhida até então sobre as manifestações folclóricas no Brasil, iniciou ele mesmo o “trabalho de campo”; a coleta de objetos seria mais tardia e realizada com menor empenho. Lembremos que os estudos disponíveis tratando do folclore no Brasil, na época, eram obras de escritores interessados pelos costumes, lendas, poesias e cantos, raramente considerando a cultura material (conforme já discutimos). O artefato pouco entrava em consideração.

Foi somente lendo investigadores estrangeiros, sobretudo dos cientistas em contato com os indígenas, que Mário encontrou um olhar mais detalhado sobre alguns objetos. Foi o caso da obra do alemão Koch-Grunberg, que fez um levantamento dos estudos da música indígena no Brasil, mas também valorizou a cultura material dos índios, recolhendo objetos e descrevendo-os.

De acordo com Marta Batista (2004), se na viagem a Minas Gerais em 1924, Mário de Andrade observava usos e costumes, se comprava um quadro colonial de época, ainda não havia traços do olhar do autor modernista para os “objetos populares”. É somente por volta de 1926 que observa-se sinais de mudança, pois “Mário de Andrade teria recolhido a pintura de um hoje desconhecido B. Bento, de Araraquara, retratando dois violeiros, com suas roupas típicas”. “Trata-se do primeiro ‘objeto popular’ da Coleção datado, e é claramente ligado e contemporâneo às primeiras coletas musicais do estudioso” (ibid., p. 26). No entanto, a primeira reunião, algo mais organizado de peças populares, só ocorreria em 1927, com sua viagem ao Norte do País.

Marta Batista explica que pouca informação havia sobre as peças adquiridas, porque Mário de Andrade não escreveu sobre sua coleção. Sobre seus objetos, as informações que a pesquisadora encontra são, na verdade, pistas esboçadas em alguns textos do escritor:

---

<sup>51</sup> Grande parte desses objetos pode ser vista pessoalmente na sede do IEB, na exposição que leva o mesmo nome do livro e que tem a curadoria de Marta Rossetti e Marcos Moraes.

Às vezes, os objetos da sua coleção aparecem para exemplificar/simbolizar uma determinada situação. Como no texto sobre “A cuia de Santarém” (1939). Convidado a escrever no periódico *Diretrizes* (que o vinha atacando, cobrando seu engajamento político). Utiliza simbolicamente sua “linda cuia de Santarém” [...] No desenvolvimento do discurso, descreve também como vê o processo de criação de um objeto normalmente produzido por uma coletividade, um objeto que se “tradicionalizou” numa cultura: anônimo, mas sequência de invenções individuais que são aceitas por todos, numa cadeia que vai da utilidade ao aperfeiçoamento da técnica e à necessidade de beleza, que o torna mais precioso e estimado – ‘porque beleza é também exigência social’” (BATISTA, 2004, p. 56).

O diário de viagem (“*O turista aprendiz*”), com suas crônicas publicadas no *Diário Nacional*, e as inúmeras fotografias do dia-a-dia da excursão, também permitem para a pesquisadora colher mais pistas sobre a aquisição de alguns objetos. Além de descrever a viagem, as crônicas mencionam compras abundantes. Na primeira viagem de Mário de Andrade, ao Norte do país, as crônicas destacam objetos consumidos, ou eliminados; redes de tucum; objetos de tartaruga; esteira e peles (BATISTA, 2004, p. 27). As referências a compras de pele são numerosas: compra ou ganha “estupenda pele de onça” em Porto Velho (15 de jul.); “pele de tamanduá-mambira ou membira, também chamado de tamanduá-colete” no barracão São José (18 jul.); peles de onça em Manaus (21 de jul.); “pele de cobra enorme” próximo a Óbidos (23 jul.) (ANDRADE, *apud* BATISTA, 2004, p. 27).

Outros produtos chamam a atenção do pesquisador/turista ao longo da viagem, tais como os trançados, chapéus e cestinhas, com várias menções a ofertas e compras. Mário de Andrade também recolheu uma série de artefatos indígenas. Meses antes da viagem, escrevera a Carlos Drummond de Andrade a propósito de explicações pedidas sobre *Macunaíma*:

Você fala que não tem nenhum interesse pelos índios [...] Sob o ponto-de-vista artístico, imagino. Eu nem sei bem como me explicar, palavra. Eu tenho interesse artístico por eles. De vez em quando fazem coisas estupendas. Certas cuias do Norte, certos vasos marajoaras certos desenhos lineares certas músicas e sobretudo certas lendas e casos são estupendos, Carlos. Aliás sempre tive uma propensão imensa por tudo quanto é criação artística popular. Não só brasileira não. De toda a parte. (ANDRADE, 2002, p. 103-4).

A excursão ao Norte foi a grande oportunidade do escritor observar e analisar a cultura e a arte indígena. O curioso é que os objetos que prendem a sua atenção vêm em parte das leituras já adquiridas (antes de ir, como mencionamos, já fala a Drummond de cuias, cerâmicas e desenhos, revelando, deste modo, alguma atenção à cultura material).

O caso dos objetos indígenas nos parece ser esclarecedor nesse sentido, pois o autor modernista se “apoia” nas leituras realizadas antes de ir “a campo” e, coincidentemente, os

artefatos indígenas que recolhe são, na sua grande maioria, similares aos recolhidos e descritos na obra do alemão Koch-Grünberg. De acordo com Marta Batista:

[São várias as] [...] peças colecionadas, sobre as quais não deixa referências nas crônicas, mas por ele adquiridos provavelmente durante a viagem ao Amazonas. São instrumentos musicais, indumentária e ornamentos, como flautas de osso, chocalho de guioa, colar de costelas de cobra, aventais de líber, pingente de lança, procedentes de grupos indígenas do Norte da Amazônia. Objetos da mesma região por onde andara Koch-Grünberg, no início do século XX, entre Brasil, Venezuela e Colômbia, recolhendo artefatos semelhantes [...] O etnólogo estuda esses objetos e mesmo outros que interessaram a Mário de Andrade (cestaria, cipó etc.) em seus livros *Vom Roraima zum Orinoco e Zwei Jabre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens* – que Mário lera antes da viagem. Peças do tipo das citadas são reproduzidas nesses livros, com belos desenhos ou excelentes fotografias, que certamente também chamaram a atenção do escritor brasileiro (BATISTA, 2004, p. 31).

Nesse sentido, Mário de Andrade talvez não escrevesse sobre arte popular porque não havia estudos pelos quais ele pudesse se orientar. Há, entretanto, outra ordem de razões que pode explicar o afastamento do autor de *Macunaíma* em relação à chamada “arte popular”, aspecto que exploraremos de seguida.

No regresso do Norte (1927), parando em Vitória, Mário de Andrade anota n’*O turista aprendiz* a compra, no mercado, de “um boi zebu de barro cozido”. Para Batista, o objeto apontaria um possível interesse na escultura popular relacionada às suas pesquisas de folclore musical que, naquela época, já se iniciava. O escritor juntava documentos e pretendia escrever acerca da onipresença do boi na cultura brasileira e a escultura fornecia, não obstante, um bom exemplo. Assim, Mário de Andrade diz o seguinte:

Já chamei a atenção, uma festa prá verdadeira obsessão que o brasileiro tem pelo boi. O boi concorre a toda a arte popular brasileira e é pena as rendas nordestinas não empregarem a representação objetiva, prá gente ver se o boi concorria nela [...] A renda nacional nordestina, cujos cartêlões são inventados aqui, não produzem imagens objetivas. Pelo menos todas as que já vi não reproduziam. Posso porém um paliteiro de cerâmica nordestina, comprado por mim em Maceió. Representa um boi. O boi é protagonista da nossa mais completa dança dramática. Nosso romanceiro tem a obsessão do boi. Basta lembrar o Boi Espaço. Dentre os meus cocos cito agora a articulação admirável com que segue o Boi Valeroso (ANDRADE, *apud* BATISTA, 2004, p. 34).

O que verificamos a partir dessa citação é que a aproximação de Mário de Andrade aos objetos populares se dá, não pelos aspectos plásticos e estéticos da peça, mas sim pelas suas qualidades enquanto objetos que desvelam características da cultura brasileira, quer dizer, enquanto objetos-testemunhos. A peça é uma demonstração da “verdadeira obsessão que o brasileiro tem pelo boi”. Segundo Batista (2004), muitas peças da *Coleção de Mário de*

*Andrade* possuem um valor de símbolos do Brasil, ou de referências a símbolos valorizados pela psicologia do brasileiro.

Em 1928 partia para o Nordeste, continuando as anotações de viagem reunidas sob o título *O turista aprendiz* – esta melhor definida sob o título de “viagem etnográfica”, pois nesta viagem o autor modernista pôde se dedicar melhor à pesquisa e coleta de material (que durante essa viagem foi mais abundante). Entretanto, diferente das crônicas sobre a viagem à Amazônia, nesta praticamente não há menções a compras de objetos. Trabalhou intensamente: assistia às danças, anotava melodias e letras, documentava informantes, mas refere-se pouco aos elementos visuais dos espetáculos. Faz menção, sem maiores detalhes, a alguns objetos integrantes das manifestações: a barça sendo construída para a chegada, em Maceió; os objetos da mesa do catimbó (a “princesa” e as “marcas”). Também descreve o Gigante, personagem mascarado do Boi Alecrim em Natal, no dia de “Reis”: “É um bicharroco lindo que nem um ídolo antropomorfo mexicano. Exatamente. O risco dos olhos, da boca, o triângulo em papelão encarnado, do nariz. Mexicano. Aliás mais marajoara [...] E a cabeçona traz uma cabeleireira de algodão mocó” (BATISTA, 2004, p. 36).

Mário de Andrade teria olhado para objetos relacionados com as danças folclóricas, tais como as máscaras. Reuniu três, duas de couro e uma de papelão. A maioria dos objetos colhidos na viagem ao Nordeste, embora o autor lhes faça poucas menções, está centrada nas danças folclóricas: máscaras e, especialmente, instrumentos musicais (ibid., p. 36).<sup>52</sup>

Em 1931 a coleção de Mário de Andrade já abrigava objetos referentes a superstições. *O Diário Nacional*, onde trabalhava, noticia em janeiro desse mesmo ano, numa das frequentes batidas da polícia, a prisão de “dois exploradores da credulidade popular”. Essas batidas policiais eram usuais no Brasil, nesse período, e eram justificadas como de manutenção da “ordem e dos bons costumes” assim como proteção da população crédula. Para Batista (2004), a figa descrita no jornal foi parar nas mãos do escritor e, segundo ela, é a primeira data comprovada que se encontrou da entrada na *Coleção* de um amuleto, uma superstição consubstanciada em objeto. Nos anos seguintes, uma série de figas passam a configurar o acervo da coleção, assim como outros tipos de amuletos, tais como os santos-miniatura conhecidos como “nó-de-pinho”, recolhidos por Luis Saia no final dos anos 30.

À medida que Mário de Andrade vai aprofundando os estudos sobre o folclore, a cultura material vai aparecendo nas suas considerações. Em busca das tradições dos povos formadores do brasileiro, entre os quais os africanos, estuda seus usos e costumes, e entra em

---

<sup>52</sup> Hoje na Coleção a maioria dos instrumentos musicais é composta pelas flautas: as de Pã e de osso, originárias da Amazônia, e as dos Caboclinhos.

contato com a bibliografia relativa ao negro no Novo Mundo e no Brasil, a partir dos estudos de Nina Rodrigues e Arthur Ramos. A comunicação que enviou para o I Congresso Afro-brasileiro, realizado entre 11 e 15 de novembro, em 1934, alude muito bem essa questão.

A comunicação intitulada *A calunga dos maracatus*, publicada no ano seguinte, no 1º volume de trabalhos apresentados no Congresso, faz uma longa análise da boneca ricamente enfeitada que a Dama do Passo carrega no maracatu. Sonda os três termos pelos quais é conhecida (calunga, catita e boneca) buscando seu significado original: um símbolo de poder na África, “boneco atributo político-religiosos dos chefes”, a fim de provar que a Boneca dos *Maracatus* tem significado religioso, que não é um deus, mas um objeto propiciatório à queda no transe. E afirma o seguinte:

A meu ver Calunga é tudo isso e mais alguma coisa [...] Ídolo, feitiço e apenas objeto de excitação mística, e ainda símbolo político-religioso de reis-deuses: como a sua nomenclatura, o seu conceito também não está nem talvez nunca esteve delimitado dentro da mentalidade negra. De resto, dentro das práticas supersticiosas populares católicas, se dá a mesma coisa; e nós vemos santantoninhos servindo de feitiços, santos adorados mais que Deus; e pelo olhar de crentes, grudado em doçuras sentimentais de assa pintada, nos altares, será impossível ignorar que esses calungas feitos em série também servem fartamente de objetos de excitação mística. E si fôssemos pedir a cada católico que nos desse o seu conceito de Deus e a representação do deus que adoram, teríamos certamente a mais fabulosa galeria de retratos que nunca um fichário de Polícia ajuntou. Esse é o Deus misteriosíssimo e inaferrável que tem servido para todas as raças e tempos (...) E o meu esforço aqui foi expor à consideração dos Srs. Congressistas que a misteriosíssima e inaferrável *Calunga*, *Catita* ou *Boneca* levada pela Dama do Passo nos *Maracatus*, é ainda, por vários modos, uma emanção desse Deus, um objeto de função e finalidade mística, derivado de costumes conguezes tradicionais (ANDRADE, *apud* BATISTA, 2004, p. 41).

O texto supracitado evidencia como o artefato entrara em suas considerações nos estudos sobre o folclore. Assim, a questão colocada por Mário de Andrade não é estética, nem técnica, do artefazer. Aqui o escritor modernista procura a origem de um costume e seu significado, tanto na África, quanto nas “acomodações” nos rituais brasileiros (ibid., p. 42).

Com esse mesmo intuito, entre os anos de 1929 e 1934, Mário de Andrade procurou conhecer as manifestações populares existentes em torno da cidade de São Paulo. O pesquisador procurava observar e descrever o espetáculo integral, isto é, todas as artes envolvidas na representação teatral: o enredo, os personagens, a música, coreografia e indumentária. Foi a gradual observação da totalidade do espetáculo que o levou aos objetos. Fez comentários sobre formas, cores da indumentária.

A necessidade de compreender o espetáculo integral, acabaria por levá-lo, também, a sentir a necessidade de métodos mais rigorosos na recolhida do material envolvido. Como

tivemos ocasião de mencionar, o Curso de Etnografia e Folclore, realizado durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, tinha como objetivo formar um quadro de pesquisadores profissionais para a realização de trabalho de campo (VIAL, 2009, p. 51). A Missão de pesquisa folclórica que o Departamento de Cultura enviara ao Norte e Nordeste do país, deveria recolher documentos de folclore musical, mas também objetos populares relacionados ao tema e todos os que considerassem de interesse.

Podemos perceber que, aos poucos, Mário estende sua atenção para a cultura material e, conseqüentemente, para os objetos de arte popular. Entretanto, sua aproximação à arte popular está muito relacionada a seus estudos do folclore, sobretudo as manifestações musicais, assim como atenta aos usos e costumes, às superstições e crendices. As peças são, para ele, sobrevivências de tradições primitivas e sua permanência normatizada no povo (a valorização do boi e de cultos vegetais), revelam a psicologia do brasileiro. “Os objetos servem-lhe de confirmação ou alegorias do país” (BATISTA, 2004, p. 58).

#### **2.4. Mário de Andrade e a Antropologia Moderna**

Torna-se evidente a influência da antropologia moderna na aproximação de Mário de Andrade à arte popular. Os objetos são valorizados pelo significado que carregavam, por serem “testemunhos objetivos” da vida total de uma cultura.

Os estudos de Franz Boas (1858-1942), e o surgimento da antropologia relativista, enfatizam a descrição dos objetos culturais em determinados contextos vividos. Assim, diante de uma máscara melanésia e uma máscara africana, não era suficiente descrever o material com que eram produzidas, nem o estilo que as caracterizavam, muito menos a tecnologia mais ou menos “evoluída” com que eram produzidas. O importante era saber qual o uso dessas máscaras, e conseqüentemente qual o significado para as pessoas que as empregam em diversos contextos sociais e rituais. Em outros termos, era necessário saber quem as usava, quando e com quais finalidades, o que possibilitaria revelar a diferença verdadeira entre uma máscara melanésia usada em rituais religiosos e uma máscara usada em festas de carnaval em algumas sociedades ocidentais (BOAS *apud* GONÇALVES, 2007, p. 18).

A partir disso, o foco de análise e descrição dos objetos materiais (duas formas, matéria e técnicas de fabricação) são redirecionados portanto para os seus usos e significados<sup>53</sup> e, em

---

<sup>53</sup> Franz Boas está a criticar as teorias evolucionistas e difusionistas e essa crítica se estende aos modelos museográficos concebidos a partir dessas teorias. Para Boas, esses antropólogos pensavam os objetos materiais em função de seus macro-esquemas de evolução e difusão, esquecendo-se de se perguntarem pelas suas funções e significados no contexto específico de cada sociedade ou cultura onde foram produzidas e usadas (Boas, *apud* Gonçalves, 2007, p. 17).

decorrência, para as relações sociais em que estão envolvidos os seus usuários (ibid., p. 19). Logo, o colecionador, como também o etnógrafo, acreditam que através da aquisição dos seus objetos são capazes de recuperar a “coisa mesma”, justamente porque os artefatos servem de “testemunhos objetivos” da vida total de uma cultura. Em outras palavras,

A imagem (ou objeto), ou o “visível” é entendido como uma “encarnação” do “invisível”, uma espécie de “revelação” de uma realidade; de certo modo, os objetos expostos são uma emanção, ou uma manifestação da própria realidade “invisível” que eles representam (uma máscara Tukuna é a forma “visível” da totalidade que é a cultura Tukuna) (GONÇALVES, 2007, p. 56).

É a moderna concepção etnográfica de cultura. O que é denominado como “tradicional”, portanto, sustenta a ideia de uma essência e uma continuidade no tempo a distinguir as diferentes culturas. Essa concepção carrega uma ideia de história como processo inexorável de destruição, devendo as “tradições” serem preservadas, sobretudo a partir do colecionismo e exibição dos seus objetos (CLIFFORD, 1998). Daí o grande interesse de Mário de Andrade em colecionar objetos e, mais tarde, criar iniciativas, enquanto Diretor do Departamento de Cultura, a fim de coletar, preservar, e catalogar os objetos populares.

Para James Clifford (1998) as modernas práticas de colecionamento estão no cerne dos processos de mudança dos chamados “artefatos tribais” em “curiosidades”, tais como eram classificados no século XIX, para sua reclassificação como “objetos etnográficos” ou como “arte primitiva”, durante o século XX.<sup>54</sup> A partir dessa reclassificação moderna, coleciona-se o que vem a ser denominado “tradicional”, “autêntico”. É a busca de uma autenticidade ao mesmo tempo existencial, estética, epistemológica. Ou seja, a noção de autenticidade não é relativa apenas aos objetos mas basicamente em relação a modos de vida distintos.

Seguindo a proposição expressa pelo verso de Baudelaire (...qualquer lugar fora daqui...), artistas, escritores e etnógrafos vão buscar, fora dos limites da civilização ocidental (ou em sua margem) formas de vida que representem uma alternativa crítica à “inautenticidade” da moderna civilização urbana, industrial do ocidente (GONÇALVES, 2007, p. 55).

Os artefatos eram expostos não para evidenciar princípios mas para levantar questões. Uma vez que o “outro” que era representado deixava de ser apenas uma personagem no processo evolutivo e tornava-se o representante de culturas radicalmente distintas do ocidente.

Influenciado por essas concepções, em 1942, no verbete “Folclore” escrito para Manual bibliográfico de estudos brasileiros editado por Rubens Borba de Moraes e Willian Berrien, Mário definirá a “vida material” como um componente fundamental a ser estudado por um folclore que se pretenda científico, indo na contramão de um repertório quase

---

<sup>54</sup> Como já mencionamos, arte primitiva é referência importante para os modernistas dos anos 20.

inteiramente dedicado à poesia, à música e a costumes populares (VALENTINI, p. 109). Entretanto, por mais paradoxal que seja, o autor pouco escreve sobre a “vida material”, concentrando seus escritos nos estudos de folclore musical.

A arte popular no Brasil, portanto, foi “descoberta” tardiamente. Embora o movimento modernista tenha contribuído para a valorização da cultura popular abrindo os olhos da intelectualidade para as manifestações populares, curiosamente é com o enfraquecimento dos estudos de folclore que a arte popular é “descoberta” (MASCELANI, 1999, p. 5).

Enquanto outros países identificavam o conjunto de elementos e objetos da vida rural no seu projeto de nacionalização das artes, no Brasil a cultura material das camadas rurais pouco foi destacada nesse processo. Os estudos de folclore continuaram, por muito tempo, a identificar como folclórico os elementos da “vida espiritual”, e o próprio Mário de Andrade, como tivemos ocasião de verificar, se aproxima dos objetos de arte popular enquanto objetos etnográficos, objetificações da psicologia brasileira, não submetendo-se pois à critérios exclusivamente de ordem estética.

Torna-se importante destacar que Mário de Andrade condenava a forma burguesa de aproximação à arte popular que estaria relacionada, não com a busca do conhecimento, mas com a procura do “bonito”, do agradável, e, nessa medida, da distinção social.

Como refere Vera Alves (2013), houve um viés fortemente elitista da demanda do popular no contexto dos processos de construção da nação. Há uma contradição latente a essa procura, com o qual, apesar de se ver no povo o guardião da “essência” da cultura nacional, o verdadeiro conhecimento da nacionalidade seria um privilégio do burguês. Ernest Gellner (1993, p. 91) ilustra o fenômeno quando ressalta que as “grandes damas da ópera de Budapeste (no século XIX) passeavam na cidade vestidas de camponesas”. De acordo com Elizabeth Travassos (1997), o nacionalismo contribuiu para recriar culturas populares conforme necessidades ideológicas de frações das elites.

Nesses termos, os autores destacam como a integração dos elementos do folclore e da arte popular no modo de vida das classes médias e da elite (através do colecionismo, da decoração, da moda) acaba por marcar a forma como a cultura demótica é recriada (ALVES, 2013, p. 163). Na Grécia, por exemplo, “por volta de 1920, possuir uma coleção de trajos, bordados e adornos populares, e sobretudo conhecer o artesanato, era uma marca de distinção entre as famílias da alta burguesia de Atenas” (ibid., p. 163); as vestes rurais e o artesanato estavam na moda e os apartamentos eram decorados com móveis de cunho regional.

Ora, na busca de uma tradição cultural brasileira, o autor modernista é crítico dessa visão elitista de cultura popular e propõe que se veja o folclore como um processo de conhecimento. Nessa perspectiva, Mário de Andrade observa:

O folclore no Brasil, ainda não é verdadeiramente concebido como um processo de conhecimento. Na maioria das suas manifestações é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, passa-tempo) que consiste em aproveitar exclusivamente as “artes” folclóricas, no que elas podem apresentar de bonito para as classes superiores. Na verdade, este “folclore” que conta em livros e revistas ou canta no rádio e no disco, as anedotas, os costumes curiosos, as superstições pueris, as músicas e os poemas tradicionais do povo, mais se assemelha a um processo de superiorização social das classes burguesas. Ainda não é a procura do conhecimento, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana (ANDRADE, *apud* FACINA, 2000, p. 162)

Em *O artista e o artesão*, analisando a história da arte, e contrastado o período moderno com o momento anterior da história da arte – o contexto tradicional, período que abrange a Antiguidade e a Idade Média, o autor observa que nesse período a arte estava intrinsecamente relacionada com a vida daqueles povos, com sua funcionalidade social. Esse conceito de arte como função social articulava-se, no período tradicional, com o desconhecimento da beleza como valor autônomo. O recurso às técnicas artísticas visava, prioritariamente, a comunicação daqueles valores sociais, e não a busca de algum efeito estético. Embora Mário afirme que a noção de beleza sempre existiu, no contexto tradicional, ela não bastaria a si mesma. A busca pela beleza não era o principal, a beleza era uma consequência feliz.<sup>55</sup> Conforme afirma o autor:

A noção de beleza sempre existiu, sendo ela uma das três grandes ideias normativas do ser humano. Apenas, em muitas manifestações artísticas anteriores a Cristo, ou insentas da concepção da primordialidade do indivíduo que o Cristianismo nos trouxe, o princípio de utilidade condicionava de tal forma a criação artística que a beleza era muito mais uma consequência que uma das finalidades da obra de arte. A beleza era apenas um meio de encantação aplicada a uma obra que se destinava a fins utilitários muito mais distantes dela (ANDRADE, 1975, p. 19).

Ou seja, a funcionalidade social da obra de arte popular estaria relacionada a uma concepção de arte enquanto uma criação da coletividade, de sua visão de mundo, assim como de seu esforço para melhorar a vida.

Oneyda Alvarenga (1974) esclarece algumas questões que nos parecem pertinentes para o que estamos tentando demonstrar nesse segundo capítulo. De acordo com ela, em nome da funcionalidade da arte cujas obras convergem para o destino da cultura brasileira, a

---

<sup>55</sup> “tem-se a beleza como um segundo ponto procurado pelo artista, uma vez que o primeiro deveria ser o impulso de fidelidade ao mundo, individual ou coletivo, que deseja construir com a sensibilidade (LOPEZ, 1972, p. 231-2).

musicologia de Mário de Andrade, por exemplo, associa a arte participante ou de combate com a transitoriedade da obra de interesse imediato, a qual se revela eficaz para o “intencionismo” de combate. Assim, as atividades do artista apenas se justificam na medida em que servem aos interesses da coletividade: “Isto é, a certeza de que a obra de arte não tem apenas o destino gratuito de ser bela”, mas, “de contribuir para a solução de problemas vitais do seu meio e do seu tempo”, de modo que o autor valoriza a arte participante ou combativa (ALVARENGA, 1974, p. 94).

Ora, ao elevar a utilidade e a transitoriedade da arte, Mário de Andrade sacrifica a beleza permanente, contrariando, assim, a beleza institucionalizada. Para Oneyda Alvarenga, o autor modernista concebe a beleza justamente como instrumento de que a arte se serve: “Consciente de que a obra de arte tem sempre função social” e de que pode “servir de instrumento de distinção e opressão classista”. Nesses termos, o autor busca uma novo *ethos*, isto é, o valor que se perdeu com o surto individualista do cristianismo e da burguesia<sup>56</sup> capitalista. E à medida que compreende um pressuposto e uma sugestividade “dilapidadora do capitalismo”, essa nova maneira do artista agir contraria o “distanciamento” purista da arte anti-ética da burguesia capitalista que opera como prova da subalternidade (ibid., p. 96-101).

Mário de Andrade buscava uma arte com função social, que servisse para melhorar a vida, ao contrário das preocupações “artísticas” com as quais a burguesia se sustentava. Foi um combatente antifilistino durante décadas (TRAVASSOS, 1997). Em várias de suas obras, denunciou o falso interesse do filistino por arte e cultura, que apenas disfarça preocupações de prestígio e ingresso nas elites. Em sua obra *Amar, verbo intransitivo*, deu traços filistinos ao personagem Felisberto Souza Costa, que enfeitava suas estantes com camões e Dante (sem nunca ter lido um sequer), e o político Félix de Cima, da obra *O Banquete*<sup>57</sup>. Ou seja, critica duramente a atitude da elite brasileira frente à arte e à cultura, apropriadas apenas como demonstração de diferença em relação aos subalternos, “uma marca de distinção importante para uma elite sem tradição” (ANDRADE *apud* FACINA, 2000, p. 161).

Para Coli (1998, p. 23), Mário propõe um retorno “à ‘materialidade’ na arte” e, mais importante, “uma moralização do fazer artístico, uma ética do artesanato”. O artesanato obtém uma dupla função, ou seja, “moralizar o artista, colocando-o por trás de sua produção”, e possibilitar a “consciência política exigindo que ele ponha a obra a serviço do seu empenho”.

---

<sup>56</sup> Burguesia não é uma classe definida por sua relação com os meios de produção, para Mário de Andrade é uma classe sem preocupação social. (TRAVASSOS, 1997, p. 107).

<sup>57</sup> Os personagens desse texto inacabado tecem comentários ambíguos e contraditórios a respeito do caráter da arte. Sarah Light, por exemplo, é a milionária que oferece o banquete para os artistas. Judia, não é simpática ao modernismo e seu interesse pela arte é apenas superficial. É a representante dos “artistôs do dinheiro” que vêm a arte como forma de distinção social e, por isso, defendem-na como privilégio de classe (cf. FACINA, 2000).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil o interesse pela cultura popular tomou ímpeto a partir do movimento modernista, que colocou na arena de debates a questão do “abrasileiramento” das artes e produção cultural em geral. O movimento modernista, do qual Mário de Andrade fez parte e teve papel de destaque, buscava unir tradição com a modernidade tendo como fio o nacionalismo. Buscavam recriar a estética nacional (CANDIDO, 1979) procurando no passado os elementos que seriam reconfigurados no presente com vistas a estabelecer uma arte genuína. É, portanto, nessa conjuntura que a cultura popular ganha relevo, no entanto, ao contrário do que aconteceu em outros países (na Europa e no continente americano), no Brasil a cultura material não recebeu a devida atenção por parte desses intelectuais. Se em Portugal na primeira metade do século XX havia um grande interesse intelectual e, sobretudo, investimento político na arte popular, marcado por um discurso de exaltação das virtualidades estéticas dos produtos do povo, o mesmo não observamos no Brasil no decorrer da primeira metade do século XX.

Assim, tentamos entender a razão pela qual os objetos de arte popular não foram destacados durante esse período, visto que em outros contextos tal prática se fazia presente. Através da figura de Mário de Andrade, considerado um dos principais estudiosos de folclore no Brasil, buscamos lançar luz a essa questão.

O que pudemos observar é que o interesse do autor pela cultura material foi crescendo ao longo dos anos, à medida que aprofundava os seus estudos sobre folclore. O período em que chefiou o Departamento de Cultura de São Paulo é significativo, pois é quando o autor modernista entra em contato mais estreito com a antropologia moderna, por meio do Curso de Etnografia e Folclore, ministrado pela Dina Lévi-Strauss.

Dessa maneira, tentamos evidenciar a influência da antropologia moderna na aproximação de Mário de Andrade à arte popular. Isto é, evidenciar que, para ele, os objetos eram valorizados pelo significado que carregavam, e não unicamente pelas características estéticas, desprovidas de preocupações teóricas, como ocorreu em Portugal. O autor modernista estava preocupado com os usos e significados dos objetos que expressavam as relações sociais em que seus usuários estavam envolvidos. Tal como na antropologia moderna, via os artefatos como “testemunhos objetivos” da vida total de uma cultura, assim como via naquilo que é denominado de “tradicional” a ideia de uma essência a distinguir as diferentes culturas. Perante essa perspectiva, imbuída da ideia de história como processo destruidor, o autor modernista sente a necessidade de preservar essas “tradições”, a partir do

coleccionismo de objetos e das iniciativas de preservação enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo.

Além disso, Mário de Andrade sentenciava a forma burguesa de aproximação à arte popular que estaria relacionada, não com a busca do conhecimento, mas com a procura do “belo”, do agradável ou do divertimento e, nessa medida, da distinção social. Conforme referimos, esse viés elitista da demanda popular no contexto dos processos de construção da nação se fez presente em vários países que buscavam uma modernização pela tradição (ALVES, 2013). E como bem sabemos, Mário de Andrade foi um crítico severo dessa forma de apropriação da cultura.

A arte popular brasileira só foi “descoberta” em 1947, quando Mário de Andrade já havia falecido e, mesmo assim, estava penetrada pelas influências da antropologia moderna. Os objetos da exposição de mestre Vitalino, que configura o marco dessa descoberta, oscilam na sua apreciação como objeto de arte e como artefato etnográfico. Entretanto, é a valorização do “Vitalino etnógrafo” – capaz de descrever um mundo cultural e social autêntico – que prevalece no Brasil sobre o criador de objetos com qualidades estéticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ALVES, Vera Marques. *Arte popular e Nação no Estado Novo: A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2013.
- AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Há uma gôta de sangue em cada poema*. São Paulo, Pocaí, 1917.
- \_\_\_\_\_. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Lealdade, 1925.
- \_\_\_\_\_. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- \_\_\_\_\_. *O Artista e o Artesão*. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Clan do Jabutí*. In: *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993. p. 161-206.
- \_\_\_\_\_. *Os cocos*. (org) Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Garnier, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

\_\_\_\_\_. *A melodia do Boi e outras peças*. São Paulo, Duas Cidades, Brasília, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987 *Carlos e Mário: Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 1924-1945/ Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade*. Org. de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AVANCINI, José Augusto. *Mário e o Barroco*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), São Paulo. 36: 47-67. 1994.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Huatec; Brasília: Editora da Unb, 1987.

BATISTA, Marta. *Coleção Mário de Andrade. Religião e magia. Música e dança. Cotidiano*. Organizadora. São Paulo, Edusp/ imesp/ IEB-USP, 2004.

BOSSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BURKE, Peter. *La cultura en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991.

CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. e Intr. Gênese Andrade. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antônio, e CASTELLO José. *Presença na literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1979.

CASTRO, F. *Fim da memória. Memórias (1906-1939)*. Portugal, Editorial Verbo, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cartas para além do tempo*. Portugal, Europress, 1990.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Os estudos de Folclore no Brasil*. Série Encontros e Estudos. Vol 1. Seminário Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Folclore. Funarte. MinC. 1992. pp. 101-112.

\_\_\_\_\_. *Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Revista brasileira de ciências sociais, vol. 19, nº 54, 2004.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: UNICAMP, 1998.

CLIFFORD, James. *The predicament of culture; twentieth-century ethnography, literature and art*. Harvard University Press, Cambridge, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, brasiliense, 1986.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por Ele mesmo*. São Paulo: Edart, 1971.

FABRIS, Annateresa. *Modernismo, nacionalismo e engajamento*, in: AGUILAR, Nelson. (org.) Bienal Brasil século XX. (catálogo) São Paulo, Fundação Bienal, 1994, p. 81.

FACINA, Adriana. *Arte nacional e educação estética em Mário de Andrade*. In: Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX/Daniel Aarão Reis Filho (org)- Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, pp. 153-182.

FERRO, Antônio. *Obras de Antônio Ferro. I- Intervenção Modernista*. Portugal, Editorial Verbo, 1987.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*, Juiz de Fora, Editora UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade e o aleijadinho: o barroco visto pelo expressionismo*. Belo Horizonte, v 12, 1983.

GELLNER, Ernest. *Nações e Nacionalismos*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Companhia das Letras, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana vol. 9, nº1, Rio de Janeiro, abril de 2003.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Tese (doutorado) em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2002.

HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda européia*. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

JARDIM, E. *Mário de Andrade, a morte do poeta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KOSSOVITCH, Leon. *As artes plásticas: Mário de Andrade e seu método*". In: Discurso. Ano I, nº I, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1971, pp. 83-96.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mário de Andrade 1893-1945*. Mário de Andrade/ Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítica por João Lafetá. São Paulo: Nova Cultural, 1990. (Literatura comentada).

LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalité primitive*. Paris, F. Alcan, 1933.

LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Claudia. “*O museu do folclore e as artes populares*”. In: Revista do IPHAN n. 28, Rio de Janeiro, 1999, p. 102.

LOPEZ, Telê. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: livraria duas cidades, 1972.

\_\_\_\_\_. (org). *O turista Aprendiz*. São Paulo; Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

\_\_\_\_\_. *O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem*. Anais do Museu Paulista. Vol. 13. Nº 2. São Paulo, 2005.

MACHADO, Lourival Gomes. *Rerato de Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MASCELANI, Angela. *O mundo de arte popular brasileira*. Rio de Janeiro. Museu casa do pontal, maud Editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *A casa do pontal e suas coleções de arte popular brasileira*. Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 28. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999, pp. 120-156.

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

\_\_\_\_\_. *A constituição da ideia de modernidade no Modernismo brasileiro*. Tese (doutorado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, Rio de Janeiro, 1983.

\_\_\_\_\_. *Limites do Moderno: O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MATOS, Cláudia. Poesia popular e literatura nacional. Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 28. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999, pp. 14-40.

NATAL, Caion. *Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação*. Revista História Social, nº13, pp. 193-207, 2007. São Paulo.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PEIRANO, Mariza. *O pluralismo de Antonio Cândido*. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 12, vol. 5, 1990.

PEIXOTO, Fernanda. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PORTO ALEGRE, Sylvia. *Mestres e artesãos – itinerários da arte e da tradição*. São Paulo: Maltese, 1994. p. 38.

SANDRINI, Paulo Henrique C. *Mário de Andrade: a busca de um novo sentido a partir de O artista e o Artesão*. Revista Eutomia, Ano II, 2009, nº 1, pp. 459-477.

SOUZA, Luis R. “*Modernismo e Cultura Popular: o projeto estético de Mário de Andrade*”. Revista de Ciências Sociais, Londrina v.10, nº1, 2005, pp. 105-123.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TELES, GILBERTO MENDONÇA. *Vanguada Europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1976.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os mandarins milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

TYLOR, Ed. B. *La civilisation primitive*. Paris, Reinwald, 1878.

WALDECK, Guacira. *Exibindo o povo: invenção ou documento?* Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 28. Rio de Janeiro, IPHAN, 1999, pp. 82-100.

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. (dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, 2010.

VENTURA, Alexandre de Oliveira. *A viagem de descoberta do Brasil: um exercício do Moderno em Minas Gerais*. Dissertação de mestrado à Banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC, 2000.

VIAL, Andréa. *O colecionismo no período entre guerras: a contribuição da Sociedade de Etnografia e Folclore para a formação de coleções etnográficas* (dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2009.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro*. Fundação Getúlio Vargas.



## ÍNDICE

<b>RESUMO.....</b>	<b>7</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>9</b>
<b>PLANO DA DISSERTAÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>MÁRIO DE ANDRADE, MODERNISMO E O NACIONALISMO .....</b>	<b>19</b>
1.1. Cultura popular e identidade nacional .....	22
1.2. O movimento modernista brasileiro .....	27
1.2.1. A viagem do grupo modernista a Minas Gerais .....	32
1.2.2. “As viagens etnográficas de Mário de Andrade” .....	35
1.3. O projeto de nacionalização das artes de Mário de Andrade .....	39
1.3.1. O <i>Aleijadinho</i> .....	39
1.3.2. Por uma música nacional.....	42
1.4. Modernismo como política cultural.....	46
1.4.1. O Departamento de Cultura.....	47
1.4.2. O curso de Etnografia e Folclore.....	49
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>MÁRIO DE ANDRADE E OS OBJETOS DE ARTE POPULAR .....</b>	<b>53</b>
2.1. Arte popular: entre o desprezo da etnografia e o fascínio dos artistas .....	55
2.2. A “descoberta da arte popular”.....	56
2.3. A busca pelo Brasil em objetos: a coleção de Mário de Andrade .....	60
2.4. Mário de Andrade e a Antropologia Moderna .....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>71</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>73</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>81</b>