



**CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS.
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

A CONTRIBUIÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL

NAYARA BARROS DA SILVA

CACHOEIRA, BAHIA

DEZEMBRO DE 2012



**CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA**

NAYARA BARROS DA SILVA

**A CONTRIBUIÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE
PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL**

ORIENTADOR:

Carlos Alberto Santos Costa

Trabalho de Conclusão de Curso, realizado sob a orientação do Professor Carlos Alberto Santos Costa, apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Museologia pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

CACHOEIRA, BAHIA

DEZEMBRO DE 2012

NAYARA BARROS DA SILVA

**A CONTRIBUIÇÃO DE MÁRIO DE ANDRADE
PARA O PATRIMÔNIO IMATERIAL DO BRASIL**

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Carlos Alberto Santos Costa (Orientador)
Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB

Prof. Cristina Ferreira Santos de Souza (membro interno)
Centro de Artes, Humanidades e Letras – CAHL
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB

Ms. Edjane Cristina Rodrigues da Silva (membro externo)
Museu de Arte Sacra - MAS
Universidade Federal da Bahia – UFBA

**CACHOEIRA, BAHIA
DEZEMBRO DE 2012**

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus que, com muita força e luz, me faz crescer a cada dia.

Agradeço ao meu pai, por ter me dado algumas palmadas quando ficava dispersa na hora de aprender a soletrar; pelas batatas que fritava para que eu levasse para comer na escola; pela mochila jeans comprada em Zé de Diga e pelo caderno que me comprou, fiado, no moço da Kombi.

Agradeço à minha mãe e a meus irmãos, pelo carinho e incentivo.

Agradeço a Sarah, que representa a minha consciência e meu incentivo agora e sempre.

Agradeço aos amigos e amigas que estiveram ao meu lado durante estes anos e comigo compartilharam felicidades, decepções e lutas.

Agradeço a todos os professores que contribuíram direta e indiretamente para a construção deste trabalho permeado de saberes.

Agradeço à vivência em Cachoeira, que me proporcionou aprendizado sobre cultura popular, patrimônio imaterial e cultural.

Finalmente, agradeço a Carlos Costa, professor, orientador e amigo, por sua postura em relação ao academicismo e por, cordialmente, ter me incentivado a finalizar este trabalho.

“Uso palavras em liberdade. Sinto que o meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros.”

Mário de Andrade

RESUMO

Este trabalho baseia-se na produção bibliográfica do escritor e pesquisador Mário Raul Morais de Andrade, a partir de um recorte que privilegia obras tomadas como referência em pesquisas sobre cultura, tradições, folclore, músicas, ritos e mitos populares de um Brasil que foi redescoberto pelo autor, na sua missão de revelar a identidade e brasilidade da nação. Trata-se de uma revisão bibliográfica que busca atestar que as referidas obras contribuíram para a implantação de políticas públicas de patrimônio, cujo objetivo é preservar os bens de cultura imaterial do país.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Popular; Mário de Andrade; Museu; Memória; Patrimônio imaterial.

ABSTRACT

This paper is based on the bibliographic production of Mário Raul Morais de Andrade, from a cutout which considered literary works regarding the culture, traditions, folklore, music, rituals and myths of a Brazil which was rediscovered by the author through your mission of revealing the identity and “brazility” of the nation. This is a bibliographic review which aims to assert that the investigated literary works contributed to the implementation of patrimony public policies, whose purpose is to preserve the immaterial culture objects of the country.

KEYWORDS: Popular Culture; Mário de Andrade; Museum; Memory; Immaterial Patrimony.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I - A construção da identidade nacional no Brasil.....	04
1.1. Mário de Andrade e a proteção ao patrimônio	07
1.2. Contribuição para o patrimônio imaterial pós Mário de Andrade	13
1.3. Patrimônio imaterial nas obras de Mário de Andrade	15
CAPÍTULO II - Patrimônio Imaterial e sua relação com os Museus.....	37
2.1. O conceito de Patrimônio Imaterial na atualidade	40
2.2. A relação do homem com o patrimônio.....	42
CAPÍTULO III - As ações de salvaguarda do patrimônio imaterial	45
3.1. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)	45
3.2. O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI).....	47
3.3. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)	48
3.4. Bens imateriais registrados pelo IPHAN	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
ANEXOS	60

INTRODUÇÃO

A busca por uma identidade nacional e o interesse por cultura popular e folclore foram pontos essenciais para que Mário de Andrade¹ buscasse em suas pesquisas uma concepção ampla de bem cultural do povo brasileiro. Em meados da segunda década do século XX, Mário de Andrade se preocupava também com a preservação da cultura popular do Brasil e, nas suas pesquisas, buscava incluir a diversidade cultural do povo brasileiro. Seus estudos se baseavam em cantigas, histórias folclóricas, manifestações artísticas e populares.

É importante destacar, o anteprojeto redigido por Mário de Andrade, a pedido do Ministro da Educação Gustavo Capanema, para criação de um serviço federal de proteção ao patrimônio, com finalidade de organizar, defender, enriquecer e propagar o patrimônio artístico nacional. É criado então, em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), sendo a primeira instituição do governo brasileiro voltada para a proteção do patrimônio cultural no país (LOPEZ, 1983, p. 10).

O conceito de cultura imaterial, durante muitos anos, foi motivo de debate no Conselho Consultivo de Patrimônio² do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), antigo SPHAN, no qual diferentes segmentos sociais tiveram a oportunidade de discutir e debater o assunto que se referia à dificuldade de conceituar o patrimônio

¹ Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em São Paulo, em 1893. Fez os seus primeiros estudos em sua cidade natal, formando-se em piano em 1917 pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, no mesmo ano, estreou na vida literária com o volume de versos na vertente parnasiana. Foi pioneiro na luta pela constituição de uma política voltada para a preservação do patrimônio imaterial (LOPEZ, 1983, p. 5).

² Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural tem funções definidas no Decreto nº 6.844 de 07 de maio de 2009, que estabelece no art. 11, sua competência para “examinar, apreciar e decidir sobre questões relacionadas ao tombamento, ao registro de bens culturais de natureza imaterial e à saída de bens culturais do país e opinar acerca de outras questões propostas pelo Presidente”.

intangível. Em vista disso, a reflexão de como se compreendia esse patrimônio ia além de monumentos e obras de artes, tratava-se da autenticidade e identidade do povo brasileiro, ao qual se engloba cultura popular e folclore. Desse modo, os bens culturais imateriais estão contextualizados nas seguintes categorias: saberes que consistem nos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; as formas de expressão como as manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; as celebrações como os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; os lugares onde se encontram e reproduzem práticas culturais coletivas como as feiras, mercados, santuários e outros espaços³. Nesse sentido, é válido ressaltar que intelectuais como Amadeu Amaral⁴, Silvio Romero⁵ e Mário de Andrade, pesquisadores e divulgadores da cultura popular e folclore, cogitavam a perda dessas práticas culturais que caracterizam a identidade do povo brasileiro; daí a preocupação com a preservação da cultura.

O presente trabalho tem como objetivo descrever as formas de proteção às manifestações da cultura popular e folclore, executadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), que se ocupa da preservação e propagação desse bem enquanto patrimônio do país. Assim como, descrever as diferentes formas de manifestações artísticas e culturais registradas por Mário de Andrade em suas viagens, resultado de muitas de suas obras, aqui interpretadas, o que demonstra a contribuição do pai de Macunaíma com a cultura popular e o folclore. Assim, Mário de Andrade, ao fazer várias viagens pelo país, registrou impressões e as catalogou. Nesse caminho, faremos uma incursão em algumas obras de Mário de Andrade, no sentido de demonstrar a união entre literatura e conhecimento de práticas imateriais brasileiras, que, por um lado, demonstram o que o autor entende como patrimônio imaterial e, por outro, sugerem como iria construir com estes elementos um sentimento de identidade nacional.

Quanto à estrutura, o presente trabalho se organiza da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta a revisão bibliográfica acerca de algumas obras de Mário de Andrade,

³ O IPHAN através do Decreto Lei Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial.

⁴ Amadeu Amaral (A. Ataliba Arruda A. Leite Pentead), poeta, folclorista, filólogo e ensaísta, nasceu em Capivari, SP, em 6 de novembro de 1875, e faleceu em São Paulo, SP, em 24 de outubro de 1929. Estudou o linguajar em diversas partes do Brasil, resultando na obra *O Dialeto Caipira*. Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/iperanga/noticias/?p=27779> consultado em outubro de 2012.

⁵ Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero, nasceu em Vila do Lagarto, Sergipe, em 1851. Foi crítico literário, ensaísta, poeta, filósofo, professor e deputado provincial, no Sergipe, e deputado federal no Rio de Janeiro. Como resultado de pesquisas sobre o folclore brasileiro, escreveu *O elemento popular na literatura do Brasil e Cantos populares do Brasil*. Faleceu no Rio de Janeiro em 1914. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/definicoes/verbete_imp.cfm?cd_verbete=5312&im_p=N consultado em outubro de 2012.

com destaque para as publicações, em que é notório a presença da cultura popular e folclore, como exemplo, à obra *Macunaíma*. A revisão bibliográfica é relevante porque nela se apresenta o contexto histórico que cria razões para o surgimento do conceito de Patrimônio imaterial e toda a movimentação social mais significativa registrada a partir de sua criação. O segundo capítulo trata da metodologia e tem como campo de pesquisa a Teoria Museológica, uma vez que a mesma investiga e analisa a relação do homem com a sua realidade. Dessa forma, utilizar a Teoria Museológica na pesquisa é, sobretudo, refletir sobre a ligação entre homem, objeto e cenário. Utilizando a Teoria Museológica como campo investigativo, visto que, essa teoria visa analisar a relação entre museu e sociedade, a partir do conceito de patrimônio imaterial. Enfim, neste capítulo é apresentada a relação entre homem e patrimônio imaterial. O terceiro capítulo trata das ações de salvaguarda para com o patrimônio imaterial cultural brasileiro, identificando algumas manifestações culturais do Brasil, registradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Em linhas gerais, esse trabalho se dá através de uma revisão bibliográfica, descritiva e interpretativa em que estabelece uma relação de proximidade entre museu e patrimônio imaterial, ressaltando a preocupação de Mário de Andrade com a compreensão dos modos de como ser brasileiro e de como os mesmos foram preservados e reconhecidos ao longo dos anos. Esse trabalho também se propõe a colaborar com o aprofundamento teórico das pesquisas na área do patrimônio imaterial e museus, atuando no sentido de orientar instituições e comunidades no que se refere ao reconhecimento, registro e preservação dos bens culturais.

CAPÍTULO I

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL

Não se pode falar de identidade nacional sem proceder a uma descrição da cultura que lhe é peculiar. A cultura brasileira é formada por traços mistos, porque sua construção é marcada por elementos socioculturais diversificados. Segundo o sociólogo Renato Ortiz:

A inter-racialidade, a miscigenação branca, indígena e africana estabeleceu uma raça mestiça, uma nacionalidade mestiça, onde meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular (ORTIZ, 1994, p. 17).

A identidade de um povo está presente no imaginário dos indivíduos, residindo e sendo transmitida culturalmente em diferentes áreas, como nas artes, na música, na literatura, na arquitetura, na tradição oral e no folclore.

A constituição do caráter nacional brasileiro se define por características distintas, ideologicamente opostas, sendo consideradas como positiva e negativa. Segundo Marilena Chauí “o ‘caráter’ nacional é uma totalidade de traços coerente, fechada e sem lacunas, porque constitui uma ‘natureza humana’ determinada” (CHAUÍ, 2000, p. 21). Nesse trecho, ela caracteriza o posicionamento negativo diante da identidade brasileira. Sendo idealmente homogêneo, tal conceito não admite a heterogeneidade como positiva. Chauí ainda acrescenta que:

A ideologia da identidade nacional define um núcleo essencial tomando como critério algumas determinações internas de nação que são

percebidas por sua referência ao que lhe é externo, ou seja, a identidade não pode ser constituída sem a diferença (CHAUÍ, 2000, p. 21-22).

Isso caracteriza a visão positiva da identidade brasileira, considerada abundante por sua heterogeneidade. Dessa forma, a identidade nacional brasileira compreende o reconhecimento das diferenças, da heterogeneidade que a constitui, procedente da integração racial e cultural e da diversidade geográfica. De acordo com Ortiz “ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia” (ORTIZ, 1994, p. 17). Em linhas gerais, significava ter uma identidade que se aproximasse do original, apresentando um conjunto de elementos simbólicos e materiais. Para a historiadora Anne Marie Thiesse:

As identidades nacionais não são fatos naturais, mas, construções. A lista de elementos de base de uma identidade nacional é hoje bem conhecida: ancestrais fundadores, uma história, os heróis, uma língua, monumentos, certas paisagens e um folclore (THIESSE, 1999, p.14).

Por fim, uma história, que estabelece uma continuidade com os antepassados mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais como hino, bandeira, escudo; identificações, como costumes, especialidades culinárias, animais e símbolos são construídos a partir de uma relação com um sistema de representações simbólicas, uma vez que, uma nação não é apenas um conceito de nação que simula diferentes manifestações culturais. Uma cultura nacional é, conseqüentemente, um discurso que constrói identidades ao produzir significados sobre a nação com a qual podemos nos identificar.

No contexto dessa discussão podemos dizer que Mário de Andrade foi um dos intelectuais brasileiros engajados na construção da identidade nacional e, partir dessa ótica, é importante observar que as suas ideias a respeito da construção de uma identidade nacional englobavam as manifestações populares, folclóricas, artísticas, estéticas; reconhecendo e aceitando as diferenças culturais. Para ele, o diferente constrói a identidade nacional. Sobre isso, Marina Mello e Souza pontua que:

Mário de Andrade estava voltado para o conhecimento dos problemas nacionais (com as ideias do modernismo, nas quais renovação/tradição convivem, e a pesquisa folclórica colaborando na construção da identidade brasileira, através da constatação do diferente, do outro, do homem comum, da criança, do operário, do homem do campo, do nordeste etc. (MELLO E SOUZA, 1989, p.56).

Dessa forma, é possível perceber que a contribuição de Mário de Andrade para a construção da identidade se deu a partir de dois pontos relevantes, sendo eles: as ideias modernistas e a pesquisa folclórica. Diante disso, Di Cavalcanti relata sobre os ideais modernistas:

Quatro homens chefiavam o nosso grupo (Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Menotti del Picchia), cada um com seu setor, mas unidos por um laço de solidariedade baseado exclusivamente no desejo de terminar com o carrancismo provinciano paulista que ainda perdurava no alvorecer do pós-guerra.

O academismo idiota das críticas literárias e artísticas dos grandes jornais, a empáfia dos subliteratos, ociosos e palavrosos, instalados no mundanismo e na política, e a presença morta de medalhões nacionais e estrangeiros, empestando o ambiente intelectual de uma Paulicéia que se aprestava comercial e industrialmente para sua grande aventura progressista, isso desesperava nosso pequeno clã de criaturas abertas a novas especulações artísticas, curiosas de novas formas literárias, já impregnadas de novas doutrinas filosóficas. Tudo vinha a nossas mãos pelo filtro de livros inesperados anunciando nova estética ou nova doutrina política, já evidentemente não tão nova na Europa, mas cujo aparecimento cá pelo nosso Brasil a guerra havia retardado (DI CAVALCANTI, 1955, p. 108).

Sendo assim, os modernistas brasileiros queriam atualizar-se sem recusar suas tradições; mas viver os tempos modernos era antes de qualquer coisa, pensar e agir de acordo com a nova época e Mário de Andrade propõe, de forma articulada, o apelo ao universalismo e o tema da identidade nacional, contribuindo com o Ensaio sobre a música brasileira (1928), em que aponta as principais ideias de seu projeto de construção cultural da nação. Para Gilda de Mello e Souza:

O nacionalismo constituiu, na década de 20, a solução mais adequada que os modernistas brasileiros encontraram para superar o período experimental das vanguardas, sem romper, no entanto, com algumas das suas conquistas fundamentais (SOUZA, 1974, p.276).

Mário de Andrade preconizava a função social da criação artística pautada na formação de uma nação através da alta cultura. Segundo Marina Barbosa de Almeida a cultura brasileira em contraponto com a de países europeus, para Andrade, era culturalmente

avançados, pois ainda não havia desenvolvido sua arte culta de caráter nacional (ALMEIDA, 2007, p.26).

Com a publicação do manifesto da poesia pau-brasil (1924), de Oswald de Andrade, novos propósitos são articulados pelos modernistas para guiar o debate intelectual do país na época. Os propósitos são segundo Eduardo Jardim de Moraes:

O primeiro projeto modernista era indissociável da tradição cultural e artística brasileira; e o segundo são as classes populares o cerne da brasilidade, afinal, são as tradições populares as mais antigas e brasileiras, logo devem ser sempre as principais fontes de pesquisa para o artista e intelectual moderno. Para os que endossavam o discurso de Oswald de Andrade interessava descobrir um moderno que fosse necessariamente nacional (MORAES, 1988, p.220).

Com base nesses propósitos, Mário de Andrade sugere outra maneira de se discutir os ideais modernos, segundo Moraes, Mário propõe outra forma de pensar o espírito de coletividade na cultura e na arte: o tema do folclore. Sua proposta associava o nacional a “coisa folclórica” (MORAES, 1999, p.79). Sendo assim, a ideia de nacionalismo para Mário se unificava ao folclore, que por meio desse caracterizava a identidade cultural da nação.

1.1. Mário de Andrade e a proteção ao patrimônio

Os dados que seguem, relativos à vida particular do escritor Mário de Andrade, foram obtidos a partir da consulta de Telê Ancona Lopez (1983). Segundo a autora, esses dados foram retirados da documentação existente no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro da Universidade de São Paulo.

Poeta e ficcionista, crítico literário, musical e de artes plásticas, professor, colecionador e estudioso de todas as manifestações populares e eruditas da cultura brasileira, Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em 9 de outubro de 1893, em São Paulo, na Rua Aurora, 320, centro da cidade. Segundo filho de Carlos Augusto de Andrade e de dona Maria Luíza Leite Moraes. Em 1899, aos seis anos, iniciou-se no Grupo Escolar Alameda do Triunfo, em São Paulo, mesmo ano em que nasceu Renato, o terceiro filho do casal. No ano de 1905, Mário ingressou no Ginásio, na Escola Nossa Senhora do Carmo dos irmãos Maristas. Sobre a vida escolar do escritor, pode-se afirmar que Mário de Andrade era um aluno comum como todos os outros. Estudante de ritmo normal, sem nenhuma

genialidade que aparecesse naquele momento. Só depois, já concluindo o ginásial, é que Mário começou a criar o gosto pela literatura e a escrever poemas.

Em 1909, Mário entrou para a Congregação da Imaculada Conceição da Igreja de Santa Efigênia. No ano seguinte, matriculou-se na Escola de Comércio Álvares Penteado, em São Paulo, para obter a carta de Guarda-livros (contador), como seu pai. No entanto, permaneceu por apenas dois meses, pois se desentendeu com seu professor de português Gervásio de Araújo. Então, no mesmo ano, decidiu entrar para a Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, vinculada à Universidade de Louvain, localizada no Mosteiro de São Bento. Kursou somente o primeiro ano, mas é neste curso que passa a ter contato com a literatura e autores consagrados como Émile Verhaeren, Francis Jammes, Paul Claudel, Gustave Kahn, Henri Bergson.

No ano de 1911, Mário iniciou seus estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, imediatamente, adquiriu fama de erudito por sua família, que passou a vê-lo como um indivíduo talentoso. Em 1912 foi nomeado, no Conservatório, aluno praticante (monitor), ensinando Teoria Musical. No ano seguinte, Mário passou a lecionar piano no Conservatório, tornando-se, ainda, professor substituto de História da Música e participando das comemorações do 4º aniversário da Congregação da Imaculada Conceição da Igreja de Santa Efigênia, tocando Schubert⁶.

Em junho de 1913, Mário sofreu uma crise emocional devido à morte do seu irmão Renato, aos 14 anos, consequência de um acidente de futebol. O seu abalo emocional foi tão forte que fez com que o seu tio "Pio" o levasse para passar um período na fazenda da família em Araraquara, para se recuperar da perda do seu irmão. Em setembro, Mário volta para São Paulo e desiste da carreira de concertista, mantendo-se somente como professor.

Em 1917, aos 24 anos, diplomou-se como professor de piano pelo Conservatório e publicou seu livro de poesias, sob o pseudônimo de Mario Sobral, *Há uma gota de sangue em cada poema*⁷. Nessa obra, Mário defendia a paz e criticava a primeira guerra mundial. Nesse mesmo ano, Mário tem o primeiro contato com a modernidade na Exposição Malfatti. Realizou também sua primeira viagem a Minas Gerais, onde se

⁶ Franz Peter Schubert escreveu cerca de 600 canções, além de óperas, sinfonias e sonatas, entre outros trabalhos. É considerado um dos maiores compositores do século XIX, marcando a passagem do estilo clássico para o estilo romântico. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/franz-schubert.jhtm>

⁷ É válido destacar a publicação de Mário Chagas, fruto de sua dissertação de mestrado, que parafraseia a obra *Há uma gota de sangue em cada poema*. Trata-se do livro *Há uma gota de sangue em cada Museu*, em que Mário Chagas se pauta pela visão de que o museu, assim como o poema, tem uma dimensão humana, metaforicamente identificada pela expressão "Há uma gota de sangue."

deslumbrou com o barroco mineiro e sofreu outra grande perda que foi a morte do seu pai, Carlos Augusto Andrade.

No ano de 1918, Mário, católico praticante, recebeu diploma de membro da Congregação Mariana. Nesse mesmo ano, os seus alunos de piano do Conservatório apresentaram a primeira audição pública, em que Mário ficou muito emocionado, pois foi um momento de reconhecimento do seu trabalho enquanto professor. Em 1919, foi colaborador de *A cigarra*, importante publicação paulista (trata-se de uma das primeiras revistas ilustradas), e fez crítica de música para o jornal *A Gazeta*. No ano seguinte, começou a fazer parte do grupo modernista de São Paulo.

O ano de 1921 começou com muitas mudanças, dentre elas, a do endereço que passou a ser a Rua Lopes Chaves, 546, Barra Funda, São Paulo. Além disso, passou a ensinar História da Arte no Conservatório, participou do lançamento do Modernismo no Banquete do Palácio do Trianon em 9 de janeiro e também do II ciclo de conferências de Vila Kyrial: “Debussy e o impressionismo”, que aconteceu em 13 de abril em São Paulo. No mesmo ano, Oswald de Andrade apresentou Mário de Andrade ao público através do artigo “Meu poeta futurista”.

A década de 1922 foi um marco na história: tanto na vida de Mário de Andrade, quanto na grande cidade de São Paulo. Nesse ano, precisamente no mês de fevereiro, aconteceu na cidade *A Semana de Arte Moderna*, que reuniu artistas consagrados brasileiros, como Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, dentre outros. *A Semana de Arte Moderna*, também chamada de *Semana de 22*, aconteceu no ano em que o país comemorava o primeiro centenário da independência, e os jovens modernistas queriam, através da arte, redescobrir o Brasil e emancipar a arte e a literatura brasileira.

Mário de Andrade, ao se unir ao grupo paulista, pensou o Brasil naquele momento como o país que entrava na ordem do mundo industrial e a questão do ser brasileiro. O autor modernista acreditava como afirma Contier que “é preciso fazer com que o povo viva sua cultura, pois só assim poderá se reconhecer como nação” (CONTIER, 2004, p. 66-79). Mário escreveu *Paulicéia Desvairada* (1922), sendo um testemunho estético da cidade de São Paulo, marcando o rompimento com todas as estruturas do passado, em que a principal preocupação de Mário era representar a cidade. A São Paulo que nasce, a nova metrópole vertiginosa, inapreensível, multifacetada, é uma cidade grande demais para abrigar-se, por exemplo. E, ao mesmo tempo, ele tem um sentimento de amor muito grande por São Paulo. Chama São Paulo de “minha noiva”, “São Paulo, comoção de

minha vida”. O que o modernismo paulista fez, especialmente na *Semana de Arte Moderna*, que deflagrou isto, foi abrir para o Brasil a possibilidade da pesquisa estética. Durante toda a década de vinte, Mário continuou sua produção moderna, escrevendo para vários jornais e revistas, alimentando debates sobre o modernismo e o nacionalismo, imergindo-se na fonte da cultura popular brasileira. Ainda no ano de 22, Mário fez parte do grupo Klaxon, publicou poemas e fez críticas de literatura, artes plásticas, música e cinema, utilizou de pseudônimos em muitas publicações, escreveu a poesia *Losango Cáqui*, participou do III ciclo de conferências de Vila Kyrial, “A poesia modernista”, em 14 de junho em São Paulo. Iniciou uma troca de correspondências com Manuel Bandeira, que durou até o final da sua vida. Em 1923, Mário começou a estudar alemão com a professora Kathe Blosen, de quem se enamora e começa a ter suas primeiras leituras sobre psicanálise e marxismo.

No ano de 1924, Mário entusiasmou-se com a Revolução e com a figura de Isidoro Dias Lopes⁸. Deu início a histórica “viagem da descoberta do Brasil” que realizou na companhia de um grupo ligado ao modernismo. Entre os viajantes: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteado e Godofredo da Silva Teles. Durante a Semana Santa que esteve em Minas, Mário visitou Belo Horizonte, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e Mariana. Esteve em contato direto com a cultura popular. Participou também do V ciclo de conferências de Vila Kyrial: “O cubismo” em 30 de abril em São Paulo. Em 1926, férias em Araraquara, Mário começou a escrever *Macunaíma*. No mesmo ano, publicou *Primeiro andar*, contos e *Losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, poesia.

Em 1927, iniciou a sua experiência de fotógrafo aprendiz, que durou até 1929. Realizou também sua primeira “viagem etnográfica” ao Norte do país, onde coletou inúmeras lendas, tradições, manifestações com base nas matrizes de cultura popular de folclore e cultura indígena, o que resultou mais tarde na publicação de *Macunaíma* (1928), em que a interpretação dessa viagem se dá em uma análise da qual Mário de Andrade construiu da região. Colaborou no *Diário Nacional* de São Paulo como crítico de arte e cronista até 1932, quando o jornal é fechado. Publicou a poesia *Clã do Jabuti* e o romance *Amar, verbo intransitivo*. Em 1928 realizou sua segunda “viagem etnográfica” ao Nordeste do Brasil, colhendo farta documentação sobre poesia, danças dramáticas e música folclórica. Publicou *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, rapsódia, e *ensaio sobre a*

⁸ Isidoro Dias Lopes nasceu em Dom Pedrito (RS), em 1865. Militar, entrou para o Exército como voluntário em 1883, fixando-se no 13º Batalhão de Infantaria, sediado em Porto Alegre. Propagandista da República, apoiou o movimento que pôs fim ao Império. Disponível em http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/biografias/isidoro_dias_lopes consultado em novembro de 2012.

música brasileira, musicologia e folclore. Em 1930, Mário apoiou a revolução, participou da comissão para a reformulação da Escola Nacional de Música do Ministério da Educação, publicou ainda *Modinhas Imperiais*, crítica e antologia e *Remate de Males*, poesia.

Adere paulatinamente, em 1932, à reação paulista, apoiando a revolução, embora com escrúpulos e hesitações. Em 1933, ao completar 40 anos, sofreu uma crise de depressão que se prolongou até os últimos dias da sua vida. No ano de 1934, Mário é diplomado professor honorário do Instituto de Música da Bahia; também criou e passou a dirigir a coleção cultural musical – edições Cultura Brasileira em São Paulo. E suas publicações seguem com *Belazarte*, contos, e *Música, doce música*, crítica.

Em 1935, organizou e foi o diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, contribuindo de forma inovadora para o campo da cultura, divulgando-a de forma imaginosa, levando a arte erudita às camadas populares e atraindo a elite às produções populares. Em linhas gerais, a tentativa de Mário dentro do Departamento era democratizar a cultura. No ano de 1937, projeta a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, sendo encarregado do setor de São Paulo e Mato Grosso. No ano seguinte, Mário demitiu-se do Departamento de Cultura por questões políticas e vai morar no Rio de Janeiro. Em 1938, retorna a São Paulo e ao cargo, organizando a viagem da Missão Folclórica.

Em 1941, retornou a São Paulo já comissionado ao SPHAN, onde realizou várias pesquisas ligadas ao patrimônio, cultura, folclore etc. Promoveu o restauro do Convento do Embu e da Igreja de São Miguel Paulista durante o tempo que fez parte do SPHAN. Em 1942, sua saúde já precária se agravou a partir dessa época. Mesmo assim, Mário ainda escreveu e publicou contos, propagou a cultura brasileira, colaborou em jornais, realizou viagens e em 1945, morreu de enfarte miocárdio em sua casa, na Rua Lopes Chaves, 546. Mário de Andrade foi enterrado no Cemitério da Consolação em São Paulo.

A partir dessa síntese biográfica, obtida de Lopez (1983), é possível perceber o quanto Mário era curioso a respeito das diferentes formas de expressões da cultura brasileira. Por conseguinte, fez viagens em que coletou impressões de manifestações populares que resultou em trabalhos literários. Seu amor pela cultura não se restringe, no entanto, à forma literária de mostrar o que encontrou em suas viagens de pesquisa; busca, entretanto, intervir nas formulações de políticas públicas e na criação de instituições que viessem a regulamentar e organizar o patrimônio nacional, o que é notório no final da

década de 1930 o SPHAN, órgão que teria como base a proteção do patrimônio brasileiro.

A contribuição de Mário de Andrade aparece desde a década de 1920, com a Semana de Arte Moderna, em que projetava ideias referentes à diversidade cultural do país e o interesse etnográfico pela cultura popular. A Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, cujos objetivos eram mostrar uma estética de reação à mentalidade das velhas gerações e, ao mesmo tempo, buscar o detalhe da realidade brasileira, com isso, gera entre o grupo dos intelectuais duas linhas de raciocínio: de um lado, estavam os artistas que desejavam formar o símbolo da nacionalidade em algum espaço geográfico que seria o mais brasileiro; de outro havia o grupo defensor da ideia que a identidade brasileira encontrava-se na diversidade, ou seja, a unidade das diferentes culturas seria a própria identidade nacional.

É importante frisar que até o ano de 1930, a economia brasileira era apenas baseada em plantações agrícolas direcionadas apenas para o mercado internacional, e, por isso, não havia qualquer ligação entre as regiões, resultando em uma falta de comunicação entre os estados. Neste aspecto particular é importante citar que para Mário de Andrade a autonomia entre as regiões seria um obstáculo para a formação de uma consciência nacional. Em meio a esse contexto, surge a publicação de Macunaíma em 1928, cuja obra sugere a ideia da 'desgeografização' do Brasil, mostrando que a unidade da identidade nacional brasileira só aconteceria por meio de uma análise histórica da constituição da nacionalidade brasileira, sendo necessário, para isso, recolher elementos folclóricos característicos de cada região.

Nesse contexto, resulta ao longo dos anos, em 1937, a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, cujo objetivo é de identificar, documentar, proteger e divulgar o patrimônio cultural brasileiro. As primeiras atuações visavam resguardar o patrimônio de "pedra e cal" que inicialmente era voltado para a preservação do patrimônio material (igrejas, fortes, pontes, chafarizes, prédios e conjuntos urbanos representativos de estilos arquitetônicos), e por Mário de Andrade foi destacado a valorização de se preservar também a cultura popular e o folclore, que junto às expressões culturais propagassem (línguas, festas, danças, lendas, mitos) e tudo mais que fosse representativo da cultura popular.

1.2. Contribuição para o patrimônio imaterial pós Mário de Andrade

Em 1947, dez anos após a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), houve uma grande mobilização de intelectuais comprometidos com o propósito de promover ações culturais e políticas de proteção ao folclore nacional. Essa grande movimentação em torno do folclore reuniu um número significativo de intelectuais brasileiros, que notavam o folclore não só como objeto de estudo e pesquisa, mas, sobretudo, como uma referência para a identidade nacional. É criado, portanto, a Comissão Nacional de Folclore, em que os estudos e pesquisas realizadas por Mário de Andrade, também contribuíra para o surgimento dessa Comissão em 1947, sendo instituído pelo também musicólogo e folclorista Renato Almeida⁹. Desse processo resultou em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura.

Em 1975 é criado por Aloísio Magalhães¹⁰ o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) do SPHAN, que desenvolveu vários projetos onde se buscava a valorização do patrimônio. Pautado na ideia de referência e produção cultural, os projetos do CNRC tinha tais áreas de atuação: 1) artesanato; 2) levantamentos socioculturais; 3) história da tecnologia e da ciência no Brasil; 4) levantamentos de documentação sobre o Brasil. Contudo, o CNRC se constitui na trajetória das políticas de preservação em importantes instâncias que iniciam uma série de ações tendentes à preservação dos bens imateriais. Para Aloísio Magalhães, a política de preservação patrimonial não deveria se restringir a apenas identificar, tomba, restaurar e preservar monumentos. Com a ampliação da noção de "bem cultural", havia a necessidade de se pensar outras formas e mecanismos de preservação. Nas palavras de José Reginaldo Santos Gonçalves, para Aloísio Magalhães:

O tombamento funciona razoavelmente bem quando os objetos de apropriação são monumentos e obras de arte enquanto peças exemplares de civilização e tradição. Mas o que se deveria fazer quando o bem cultural a ser preservado não é um prédio nem uma ruína e nem um objeto de arte, mas atividades culturais tais como práticas artesanais, rituais, celebrações religiosas etc. (GONÇALVES, 1996, p.78).

⁹ Renato Almeida foi musicólogo e folclorista. Nasceu em 06 de dezembro de 1895 em Santo Antônio de Jesus – BA, falecendo em janeiro 1981. Foi o responsável pela criação da Comissão Nacional de Folclore. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/renato-almeida/biografia> consultado em novembro de 2012.

¹⁰ Aloísio Magalhães designer que projetou as notas do cruzeiro (a moeda brasileira corrente à época) e a logomarca da Petrobrás - empresa estatal brasileira de petróleo (ANASTASSAKIS, 2007, p.2).

Dessa forma, novas estratégias e métodos foram adotados para uma melhor definição do patrimônio cultural nacional, que depois de uma longa trajetória é concebido através da Constituição Brasileira de 1988 que estabelece, nos artigos 215 e 216, a competência do Estado para garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes de cultura, de valorizar e incentivar a produção cultural e a difusão das manifestações culturais, além de preservar o patrimônio nacional de cunho imaterial. Posteriormente, com a edição do Decreto nº 3.551, de 2000, retoma-se a discussão proposta inicialmente por Mário de Andrade e, em seguida, por Aloísio Magalhães, de criar mecanismos institucionais e legais que venham efetivamente proteger os bens imateriais como parte integrante do Patrimônio Cultural Brasileiro.

No mesmo ano da criação do Centro Nacional de Referência Cultural é criada também a Fundação Nacional de Artes, com a finalidade de promover, estimular, desenvolver atividades culturais em todo o Brasil. Nesta época suas atividades englobavam música (popular e erudita) e artes plásticas e visuais¹¹. Mais tarde a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro passa a fazer parte da Funarte, com o nome de Instituto Nacional de Folclore que, posteriormente, passa a se chamar Coordenação de Folclore e Cultura Popular.

Seguindo a ordem cronológica da criação de órgãos e programas que visam à proteção e propagação de bens culturais e artísticos é criado em 1991, o Programa Nacional de apoio à Cultura (PRONAC). De acordo com a Lei nº 8.313/91, este órgão tem a função de promover a captação e a canalização de recursos e, entre outros objetivos, fomentar a preservação dos bens culturais materiais e imateriais; apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores; entre outros.

Em 1997, ocorre a reestruturação da Funarte, e a Coordenação se constitui no atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura. Em 2000 é criado o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), visando produzir, de acordo com a definição de patrimônio cultural expressa na Constituição Federal de 1988, conhecimentos que possam dar subsídio à formulação de políticas patrimoniais e a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, visando a instituição do registro de bens culturais de natureza imaterial.

Nota-se, então, que desde a criação do SPHAN, vários órgãos posteriormente foram instituídos com a finalidade de dar proteção ao bem cultural. Sendo assim, é importante

¹¹ Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/> consultado em fevereiro de 2012.

ressaltar que, com a elaboração do anteprojeto feito pelo poeta Mário de Andrade para a criação do SPHAN, já se esboçava uma preocupação com a preservação do que hoje chamamos de patrimônio imaterial ou intangível. De certa forma, a ideia de Mário de Andrade foi retomada, por exemplo, com a criação na década de 70 do século XX do Centro Nacional de Referência Cultural, em que o mesmo vem a constituir importantes instâncias que iniciam uma série de ações tendentes à preservação dos bens imateriais.

1.3. Patrimônio imaterial nas obras de Mário de Andrade

No Brasil, a ideia de preservação do patrimônio se assemelha ao que aconteceu na França, que se iniciou com a representação dos monumentos, estimulando o sentimento de patrimônio e a noção de patrimônio histórico. Sobre essa noção, é válido destacar o que afirma a historiadora Françoise Choay, em *A alegoria do patrimônio*:

Que poder mágico o da noção de patrimônio. Ela transcende as barreiras do tempo e do gosto. Na categoria dos bens imóveis, engloba as antiguidades nacionais, as greco-romanas e, sobretudo, uma herança arquitetônica moderna, às vezes mesmo contemporânea (CHOAY, 2006, p. 98).

Nesse sentido, dar valor ao patrimônio é estabelecer uma ligação entre passado e presente, reconhecendo o seu valor histórico e cultural que se transmite de geração para geração.

As iniciativas de se preservar bens materiais com valor histórico introduziram novas correntes na Museologia, integrando ao homem o seu patrimônio, o que mais tarde se estendeu a manifestações não materializadas, com o reconhecimento do patrimônio imaterial. Sendo assim, o museu passou a ser conceituado como espaço dinâmico e plural, como lugar de representação que visa estabelecer vínculos com diferentes categorias sociais. Nessa perspectiva, é necessário registrar o que é memorizado, através da tradição oral, o que acarretará na documentação da cultura imaterial por meio da investigação das fontes, discutindo-se assim, as estratégias de forma de proteção ao Patrimônio imaterial por meio do registro.

Visando à transmissão desse patrimônio para gerações futuras, Ecléa Bosi em seu livro *Memória e Sociedade – lembranças de velhos*, quando se refere à memória como função social relata que:

Um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos. Momentos desse mundo perdido podem ser compreendidos por quem não os viveu e até humanizar o presente. A conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte (BOSI, 1994, p. 82).

Dessa forma, para conhecer a história e a cultura de um povo, a memória é uma das ferramentas fundamentais. Sendo assim a memória se manifesta tanto para o conhecimento da história, quanto para resguardar a cultura. Assim, refletir sobre a concepção de patrimônio imaterial e sua política de preservação no que diz respeito ao registro popular, tratando-se de oralidade, só reforça a ideia de que o Patrimônio não tangível se constitui através da memória.

Sob a gestão de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura financiou, em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas. Mário de Andrade deparou-se com o dilema da modernidade, percebendo que as manifestações populares corriam o risco de extinguir com a crescente urbanização do país, mas, ao mesmo tempo, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes. Partiu, então, de Santos, em fevereiro de 1938, uma equipe composta pelo arquiteto Luís Saia, o maestro Martin Braunwieser, o técnico de som Benedicto Pacheco e o assistente Antônio Ladeira¹², equipados de gravador Presto, câmera fotográfica, filmadora, discos e muitas fichas e cadernetas para anotação. A Missão que tinham era a de percorrer o Brasil, começando pela região Norte e Nordeste, sendo o primeiro destino Pernambuco, levando seis malas e três caixas com equipamentos, como caixas de gravador presto recorde, amplificador, 50 caixas de agulhas para a reprodução, microfones com cabos e tripé, válvulas, 237 discos, gerador, aspirador de pó, blocos de papel, 118 filmes fotográficos, 21 filmes cinematográficos, câmara fotográfica Rolleiflex com filtros e lentes, aparelho cinematográfico Kodak, também com filtros e lentes, e pastas de couro para guardar os discos. Assim, para se registrar esse bem como patrimônio cultural imaterial e/ou bem intangível era preciso entrevistar, escrever, gravar, fotografar e filmar. Esse material audiovisual, no que se refere às pesquisas de Mário de Andrade, foi reconhecido e tombado pelo IPHAN em 2005 e, atualmente, encontra-se no acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, em São Paulo (NOGUEIRA, 2002, p. 266).

¹² Ver ANEXO.

O Século XX foi marcado por grandes transformações. No Brasil, a base da modernidade é vista nas grandes modificações no que se refere ao crescimento dos novos padrões urbanísticos, ou seja, o país participava da nova realidade da indústria e da metrópole; dessa forma, passava pela experiência das grandes cidades. Nesse sentido, Mário de Andrade, em *Paulicéia Desvairada* (Andrade, 1922), descreve São Paulo como um grande centro comercial, comparando-o com países europeus. Mas tornar o país moderno não se constituía somente em modernizar suas arquiteturas, e sim em buscar sua própria identidade, afinal, *ser brasileiro significava ser moderno*.

Maria Cristina Rocha Simão, em seu livro *Preservação do Patrimônio Cultural em Cidades*, ressalta que *para os modernistas nacionais, o Brasil adentraria o mundo moderno através de sua identidade própria e civilizando-se*. Isso comprova o quanto a legitimidade por sua identidade tem suma importância para a construção de um país com raízes próprias, o que poderia inseri-lo entre as nações modernas e civilizadas do mundo. Simão ainda afirma que:

Com o objetivo de buscar as raízes e a identidade nacional, os modernistas empreenderam uma viagem a Minas Gerais. E nas cidades antigas mineiras eles encontraram aquilo que procuravam. Monumentos e núcleos urbanos coloniais abandonados, mas que mantinham sua integridade estilística original, contavam a história e refletiam a tradição almejada. Ouro Preto foi o grande ancoradouro dos modernistas. Aqui estava o berço da história, a tradição necessária à criação de nossa “memória” (SIMÃO, 2006, p. 28).

A procura por uma identidade para o país foi proporcionada pelo contato com as manifestações da cultura popular, quanto com os monumentos e núcleos urbanos, o que é relatado por Simão, quando descreve a visita dos modernistas a Minas Gerais. A concepção dessas práticas para Maria Cecília Londres Fonseca é a de que o “centro da investigação será os processos e as práticas de construção desses patrimônios, conduzidos por atores definidos e em circunstâncias específicas” (FONSECA, 2005, p. 35). Dessa forma, o patrimônio é compreendido por atribuições de valores e procedimentos que constituem discursos que o legitimam. Fonseca considera ainda que:

Uma política de preservação do patrimônio abrange necessariamente um âmbito maior que o conjunto de atividades visando à proteção de bens. É imprescindível ir além e questionar o processo de produção desse universo que constitui um patrimônio, os critérios que regem a seleção de bens e justificam sua proteção; identificar os atores envolvidos nesse

processo e os objetivos que alegam para legitimar o seu trabalho; definir a posição do Estado relativamente a essa prática social e investigar o grau de envolvimento da sociedade. Trata-se de uma dimensão menos visível, mas nem por isso menos significativa, das políticas de preservação (FONSECA, 2005, p.36).

Para Fonseca, o valor desses bens para uma comunidade trata-se de um valor nacional, que se estabelece por um sentimento de pertencimento, mas tal sentimento deverá ser refletido, sobretudo, por uma questão de identidade coletiva que justifique sua preservação, determinando a cultura local, resultando de representações e ou reafirmação dessas representações.

Uma tentativa de “representação” da identidade coletiva pode ser atestada em *Macunaíma* (1928) que é considerada uma obra marcante, escrita sob a ótica cômica, utiliza dos mitos indígenas, as lendas, provérbios do povo brasileiro e registra alguns aspectos do folclore do país até então pouco conhecidos. A obra valoriza as raízes brasileiras e a linguagem utilizada tenta retratar o modo de falar dos brasileiros, buscando reproduzi-lo na escrita, a partir da ideia de que há uma “gramática” brasileira que desvincularia o português do Brasil do de Portugal. Com uma narrativa de caráter mítico, em que os fatos não seguem as convenções realistas, *Macunaíma* procura fazer um retrato do povo brasileiro, por meio do “herói sem caráter”, utilizando como referência a antologia do folclore brasileiro. No primeiro capítulo da rapsódia¹³, *Macunaíma* nasce no Uraricoera (floresta Amazônica) e já manifesta uma de suas características mais marcantes: a “preguiça”. Sobre a preguiça, Mário já havia publicado, em 03 de setembro de 1918, um artigo na Gazeta de São Paulo intitulado: “A divina preguiça”. E é com embasamento teórico que o autor demonstra ter um profundo conhecimento da tradição filosófica e histórica de estudos sobre a preguiça. Na expressão “Ai! que preguiça”, Mário demonstra como *Macunaíma* encarna tanto a preguiça natural quanto a artificial, visto que é o primeiro “brasileiro”, o primitivo; o em “formação”, assim como se desejava ser a literatura brasileira genuína e como é a nossa sociedade heterogênea; era também o representante do sujeito perdido em uma nova sociedade em desenvolvimento, que acolhia como podia o avanço econômico e a novas relações industriais e comerciais herdadas do capitalismo. Sobre a expressão “Ai! que preguiça”, Gilda de Mello e Souza diz que:

¹³ A obra em questão não pode ser classificada como *romance*, pois não apresenta as características tradicionais de um romance, como coerência lógica de tempo, lugar, ação e personagens.

Deste modo, se a exclamação ai que preguiça! exprimia o desejo ancestral de se ver reincorporado ao âmbito do Uraricoera e da muiraquitã - a tudo aquilo, enfim, que nos definia como diferença em relação à Europa -, a metonímia geminada (“ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”) instalava no discurso a exigência de uma escolha, que só podia ser feita do lado dos valores ocidentais do trabalho. Os dois dísticos resumiam, por conseguinte, as contradições insolúveis espalhadas pela narrativa, a tensão entre o princípio do prazer e o princípio de realidade, entre a tendência espontânea a mergulhar no repouso integral do mundo inorgânico, no Nirvana, e o esforço de obedecer aos imperativos da realidade, da luta pela existência, das restrições e das renúncias, que caracterizam a civilização e o progresso (SOUZA, 1979, p. 58).

A frase é repetida por todo o livro, e o herói sempre a pronunciava nas dificuldades que encontrava. Nesse caso, a utilização da metonímia “ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”, no contexto da obra, mostra como o país se encontrava a mercê dos mais diversos males.

Sua principal atividade é a sexual, e com a mulher do irmão Jiguê. O protagonista se transforma em um príncipe lindo, passando por um processo constante de metamorfose que ocorre ao longo da narrativa, em que o índio negro vira branco, cabeça de criança com corpo de adulto, para poder ter relações sexuais, para se beneficiar de acordo com a situação. As metamorfoses pelas quais passam o personagem, surrealistas, podem ser associadas à sua “falta de caráter”. Ainda no primeiro capítulo, Mário de Andrade retrata os três tipos fundamentais da formação da raça brasileira: índio, negro e branco, que formam a mistura étnica brasileira, sendo uma das características marcantes do Brasil.

Nas primeiras páginas da obra, é notória a linguagem popular sendo retratada através de regionalismos e das diferenças entre a língua falada e sua contraparte escrita; nesse caso há uma sátira na obra direcionada à língua portuguesa. A carta, por exemplo, escrita por Macunaíma, satiriza o distanciamento entre o falar e o escrever, retratando o português que o brasileiro fala. Em entrevista a Revista do Instituto de Humanitas Unisinos, Eneida Maria de Souza, doutora em Literatura Comparada e Semiologia pela Universidade de Paris VII – Denis Diderot, na França, com a tese *Des mots, des langages et des jeux — Une lecture de Macunaíma*, diz sobre a obra Macunaíma:

Um estilo modernista, antropofágico, pois se alimenta e mastiga de todas as fontes lingüísticas e estilísticas. Absorve o que há de mais lúdico na linguagem, o que há de mais escatológico na interpretação dos mitos e

das anedotas. Macunaíma se a propria de todas as formas populares e eruditas do imaginário literário e cultural da América Latina e do estrangeiro. Sua fala é a montagem de várias falas, sua voz repete a dos personagens dos contos, sua malandragem remonta a Pedro Malazartes, aos romances picarescos, às trapaças do jabuti dos contos folclóricos. A crítica à realidade brasileira reside justamente na apresentação de um herói sem nenhum caráter, preguiçoso, malandro e esperto, o que seria a imagem também malandra do país. Mas essa interpretação é por demais complexa, pois não há, na rapsódia, nenhuma lição de moralismo em relação ao caráter do brasileiro (SOUZA, 2008, p. 10).

Em suma, Souza (2008) analisa a obra de Mário de Andrade como uma mistura de elementos de diversas regiões do país e utiliza da antropofagia em suas palavras como metáfora para representar o que Mário pôde absorver e trazer para a rapsódia.

Em outro momento da narrativa, Macunaíma, de tanto aprontar, foi abandonado pela mãe no meio do mato. Botou o pé na estrada até que topou com o *Curupira* (ente fantástico que habita as matas e tem o calcanhar para diante e os dedos para trás, segundo lenda, é o grande amigo e defensor das matas e dos animais), aproveitando o encontro perguntou-lhe como faria para voltar pra casa. Maliciosamente, o *Curupira* ensina-lhe um caminho errado que Macunaíma, por preguiça, não seguiu. Escapando do monstro, o herói topou com uma voz que cantava uma toada lenta: era a cotia, que depois de ouvir o piá contar como enganara o *Curupira*, jogou-lhe sobre seu corpo calda envenenada de mandioca. Isto fez Macunaíma crescer, atingindo o “tamanho dum homem taludo”. Acontece também o episódio da morte da mãe do herói, que ao conseguir voltar para casa, fala para ela “Mãe, sonhei que caiu meu dente. Isso é morte de parente, comentou a velha. Bem que sei. A senhora vive mais um sol só. Isso mesmo porque me pariu” (ANDRADE, 1928, p. 16).

No trecho acima, Mário deu ênfase ao dito popular (frases ou expressões de caráter popular que transmitem conhecimentos comuns sobre a vida). Eneida Maria de Souza interpreta o capítulo da maioridade como o episódio próprio dos mitos ou contos populares, em que:

O ato de iniciação dos jovens, a morte da mãe pelo filho, seguida de sua consumação ritualística, nem sempre é realizada diretamente; a mãe aparece, constantemente, sob a forma de um animal mediador. Macunaíma, matando a mãe metamorfoseada em “viada parida”, torna-se o responsável indireto da ação, deixando de consumir a mãe no

sentido próprio para consumi-la no sentido figurado (SOUZA,1999, p. 65).

Acompanhando o caminho da escrita de Mário de Andrade e do percurso de Macunaíma, a leitura da crítica literária, Souza (1999), atravessa a obra descrevendo com detalhes seus variados procedimentos discursivos e linguísticos, alinhando em seu trabalho o rigor da análise, a habilidade para conferir os sentidos, para distinguir a mais forte tradição cultural brasileira nele inscrito.

No terceiro capítulo, Macunaíma encontra Ci, a mãe do mato e inventa com ela lindas e novas maneiras de gozos de amor. O resultado desse idílio é o nascimento de um *curumi* (na Amazônia: menino, garoto), que morreu prematuramente depois de mamar no único peito de Ci, envenenado pela cobra preta. Enterrado o filho, Ci também resolveu deixar este mundo. Deu ao herói sua muiraquitã famosa e subiu para o céu por um cipó, transformando-se numa estrela. Macunaíma perde a pedra e a maior parte da narrativa se dá em torno da tentativa de recuperação do amuleto da sorte.

Tomado de tristeza, Macunaíma despediu-se das *Icamiabas* (tribo das índias sem marido) e partiu rumo às matas misteriosas. No caminho, encontra Capei, monstro fantástico que abre a goela e solta uma nuvem de marimbondos. Na luta contra o monstro, Macunaíma perde seu talismã e fica sabendo, através de um uirapuru, que a tartaruga que engolira sua pedra tinha sido apanhada por um mariscador. Este vendera a muiraquitã a um rico fazendeiro chamado Venceslau Pietro Pietra, proprietário de uma mansão na Rua Maranhão, em São Paulo. Macunaíma resolve, então, ir para a capital paulista recuperar sua muiraquitã. A muiraquitã é o outro que o herói quer apossar-se, numa ânsia individualista de conter a lembrança do outro, conforme mostra o seguinte trecho, “então Macunaíma pôs reparo que perdera o tembetá. Ficou desesperado porque era a única lembrança que guardava de Ci” (ANDRADE, 1928, p.34).

O herói reúne seus irmãos e desce o Araguaia, com sua esquadra de igarités cheias de cacau. Em São Paulo, fica sabendo que Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã, comedor de gente, companheiro de uma caapora velha chamada Ceiuci, também antropófaga e muito gulosa. Esse capítulo apresenta uma das passagens mais interessantes da rapsódia marcada pela chegada de Macunaíma e seus irmãos à cidade de São Paulo. Nesse momento, Mário de Andrade inverte os relatos da Literatura. Aqui é

o índio que se depara com a dita “civilização” e procura assimilá-la, digerindo-a com suas próprias enzimas culturais¹⁴.

Como relação do primeiro amor, a muiraquitã é como uma pedra filosofal para Macunaíma, sendo que sua recuperação é a alquimia do individual sobre o coletivo, residindo aí o motivo do sofrimento do protagonista, conforme se observa no seguinte trecho:

O silêncio era feio e o desespero também. De vez em quando Macunaíma parava pensando na marvada... Que desejo batia nele! Parava tempo. Chorava muito tempo. As lágrimas escorregando pelas faces infantis do herói iam lhe batizar a peitaria cabeluda. Então ele suspirava sacudindo a cabecinha: - Qual manos! Amor primeiro não tem companheiro, não!... Então o passarinho uirapuru agarrou cantando com doçura e o herói entendeu tudo o que ele cantava. E era que Macunaíma estava desinfeliz porque perdera a muiraquitã na praia do rio quando subia no bacupari. Porém agora, cantava o lamento do uirapuru, nunca mais que Macunaíma havia de ser marupiara não, porque uma tracajá engolira a muiraquitã e o mariscador que apanhara a tartaruga tinha vendido a pedra verde pra um regatão peruano se chamando Venceslau Pietro Pietra. O dono do talismã enriquecera e parava fazendeiro e baludo lá em São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê (ANDRADE, 1928, p. 36-37).

O encontro da francesa e do gigante, no sexto capítulo da rapsódia, é marcado por uma tentativa de aproximação frustrada. Macunaíma resolve se vestir de francesa para conquistar Venceslau Pietro Pietra e reconquistar seu amuleto muiraquitã. O gigante propõe dar a pedra ao herói disfarçado de francesa se ela aceitasse “brincar” (é a expressão do ato sexual: prazer do sexo, sem pensar na procriação. Brincar no sentido lúdico, erótico e brincadeira de carnaval. Existência de piadinhas indecorosas bem próprias do gosto brasileiro) com ele. Muito inquieto, Macunaíma foge, percorrendo, em louca correria, grande parte do território brasileiro. Nessa passagem, Mário de Andrade critica o brasileiro por valorizar o que é de fora, nesse caso, o valor que lhe é dado ao elemento estrangeiro, quando Venceslau Pietro Pietra quer muito a “francesa”.

¹⁴ Segundo Roque de Barros Laraia “a cultura é um processo cumulativo, o qual resulta da experiência histórica das gerações anteriores que é transmitida aos demais descendentes. O modo de ver o mundo, o valor dado às coisas que rodeiam o homem, seus diferentes comportamentos sociais, os valores morais, etc. são produtos de uma herança cultural e por causa dessa herança é que indivíduos de culturas diferentes podem ser identificados facilmente, pois são comuns o seu modo de agir, comer, beber, falar, vestir, caminhar, entre outros pontos comportamentais” (LARAIA, 2008, p.10).

Robson Pereira Gonçalves, no seu livro *Macunaíma, Carnaval e Malandragem*, estabelece uma relação das marcas carnavalescas da rapsódia com uma sociologia do ritual do carnaval brasileiro. O autor considera a teoria da carnavalização literária como uma tentativa de explicar os fenômenos que sustentam as manifestações culturais populares e se dedica a investigar as ideias sobre a sociedade brasileira na rapsódia de Mário de Andrade. Para Gonçalves, *Macunaíma* é uma obra de teor carnavalesco que “tanto a temática, como a construção de personagens em *Macunaíma*, refletem o gosto pelo popularesco, pelas inversões, pelo experimentalismo e pelo banimento de unidades clássicas da narrativa” (GONÇALVES, 1982, p. 30). Acrescenta ainda que Mário de Andrade acreditava numa consciência artística de cunho eminentemente social e o modernismo representava a busca de uma identidade cultural e social brasileira.

Mário de Andrade reúne, em um trecho do capítulo sete, macumba, vocábulos que fazem parte da cultura indígena, como “sairê”, e de origem africana, como “ogã, Ogum, atabaque” e um da cultura europeia, a palavra “procissão”, normalmente associada ao ritual católico:

Então a macumba principiou de deveras se fazendo um sairê pra saudar os santos. E era assim: Na ponta vinha o ogã tocador de atabaque, um negrão filho de Ogum, bexiguento e fadista de profissão, se chamando Olelê Rui Barbosa. Tabaque mexemexia acertado num ritmo que manejou toda a Procissão (ANDRADE, 1928, p.58).

Macunaíma é católico e espírita, mas nos momentos de aflição não dispensa o terreiro de macumba. Neste capítulo, há uma fusão de concepções religiosas diferentes que acabam influenciando o personagem a praticar uma e outra, o que acontece quando o indivíduo apela para todos os santos.

É no Rio de Janeiro que *Macunaíma* reencontra a Vei, a deusa-sol que pretendia casar uma de suas três filhas com o herói. Embora, tivesse prometido, *Macunaíma* não cumpriu a palavra empenhada. Logo que anoiteceu, convidou uma portuguesa e *brincou* com ela na jangada. Em seguida, foram descansar num banco da avenida Beira-mar, no Flamengo, quando surgiu Mianiquê-Teibê, monstro de garras enormes com olhos no lugar dos peitos e duas bocarras nos pés, de dentes aguçados. *Macunaíma* saiu correndo pela praia; o monstro comeu a portuguesa e desapareceu.

O herói retorna a São Paulo e, saudoso, resolve escrever uma carta pras icamiabas, relatando como era sua vida em São Paulo. Faz, num satírico estilo beletrista, uma descrição da agitada vida paulistana, com seus arranha-céus, ruas habilmente estreitas

cheias de gente, cinemas, casas de moda, ônibus, estátuas e jardim. Critica o capitalismo selvagem dos paulistas locomotivas e dos italianos arrivistas, destacando, horrorizado, ao final, uma curiosidade original deste povo: falam numa língua e escrevem noutra. Depois de abençoar as suas súditas, termina a carta, com o maior cinismo, pedindo mais uma gaita para as suas fiéis icamiabas.

A surra que Venceslau Pietro Pietra recebeu de Exu foi tão violenta que ele ficou meses numa rede, travado pelos suplícios a que foi submetido. Sem poder readquirir a muiraquitã, Macunaíma ocupou-se então do complicado estudo das duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito. Interrompe um mulato pedante que fazia um verborrágico discurso sobre o Cruzeiro do Sul, falando que aquelas quatro estrelas que brilham no vasto campo do céu são, na verdade, o Pai do Mutum, figura zoccosmológica que teve seu corpo de ave metamorfoseado numa constelação.

Depois de ter passado a noite *brincando* com a patroa da pensão, Macunaíma falou para os seus irmãos Maanape e Jiguê que tinha achado “rasto fresco de tapir”, em pleno asfalto paulistano, junto à Bolsa de Mercadorias. Induziu seus irmãos a caçarem o animal e estes quase seriam linchados pela multidão que se aglomerou pra assistir à caçada. Um estudante subiu na capota de um automóvel e discursou contra Maanape e Jiguê. Foi interrompido por Macunaíma que, tomado por um efêmero acesso de fraternidade, resolveu defender os irmãos entrando no meio da multidão e distribuindo rasteiras e cabeçadas até ser preso por um “grilo”, soldado da antiga guarda-civil de São Paulo. No meio da confusão, o herói conseguiu fugir e foi ver como passava o gigante Venceslau Pietro Pietra, ainda “convalescendo da sova apanhada na macumba”. Faz uma aposta com o curumim Chuvisco para ver quem conseguia assustar o gigante e sua família. Perde a aposta e resolve fazer uma pescaria. Como não tivesse anzol, o herói se transforma numa “piranha feroz” pra cortar a linha de um inglês que pescava a seu lado. Acontece que a velha feiticeira Ceiuci, mulher do gigante, também costumava pescar no igarapé Tietê e prende o herói. Ao ser pescado pela tarrafa da feiticeira, Macunaíma vira um pato que devia ser logo comido. Além de *brincar* com a filha mais moça de Ceiuci, ludibria-a e foge montado em um cavalo castanho-pedrez que para carreira Deus o fez. É uma fuga espetacularmente surrealista: num momento está em Manaus e no outro em Mendoza, na Argentina.

Desesperado porque ainda não conseguira reaver a muiraquitã, Macunaíma se disfarça de pianista e tenta, junto ao governo, uma bolsa de estudos na Europa, para onde Venceslau Pietro Pietra havia viajado. Não conseguindo a bolsa, sai a viajar com os manos pelo Brasil para ver se acha “alguma panela com dinheiro enterrado”. Nestas

andanças, encontra um macaco comendo coquinho baguaçu. Como estava com fome, o herói pergunta ao macaco o que estava comendo e ouve a seguinte resposta cínica: “Estou quebrando os meus toaliquiçus pra comer”. Macunaíma resolveu imitá-lo, agarrou um paralelepípedo e juque nos toaliquiçus. Caiu morto. Só conseguiu ressuscitar graças à feitiçaria de Maanape, que colocou no lugar do órgão destruído dois cocos-da-baía. Depois assoprou fumaça de cachimbo no defunto-herói e este se reanimou, tomando guaraná e uma dose de pinga.

Jiguê resolveu se amulherar com Suzi, cunhatã muito velhaca que passava todo o tempo namorando Macunaíma. Jiguê descobre, fica furioso, dá uma baita surra no herói e expulsa Suzi com uma porretada. Levada por seus piolhos, Suzi vai “pro céu virada na estrela que pula”.

Maanape comunica ao herói a volta de Venceslau Pietro Pietra. Macunaíma enche-se de coragem e decide matar o gigante. Come cobra e, com muita esperteza, coloca Piaimã balançando num cipó de japecanga, embala-o com força e o gigante acaba caindo dentro de um buraco onde Ceiuci, a velha caopora, preparava uma imensa macarronada. O gigante cai na água fervente e o cheiro de seu couro cozido, além de matar todos os ticoticos da cidade, provoca o desmaio de Macunaíma. Quando se recupera, o herói apanha a muiraquitã e volta pra pensão.

Morto Piaimã e reconquistada sua muiraquitã, Macunaíma, Maanape e Jiguê resolvem voltar para o distante Uraricoera. O herói levava no peito “uma satisfação imensa”, mas não deixa de ter saudade de São Paulo. Tanto que levava consigo todas as coisas que mais o haviam entusiasmado na “civilização paulista”: um casal de legornes, um revólver Smith-Wesson e um relógio Patek. Um bando de aves forma uma grande tenda de asas coloridas que protegem o Imperador do Mato-Virgem. Nesta viagem de volta feliz, o herói teve novas aventuras amorosas, lembrando-se com saudade da vida dissoluta que levava em São Paulo: encontra-se com Iriqui (antiga companheira de Jiguê) e com uma linda princesa que tinha sido transformada num pé de carambola. Com sua muiraquitã, o herói faz uma mandinga e o caramboleiro vira uma princesa muito chique, com quem tem vontade de *brincar*, mas não pode, pois são perseguidos pelo Minhocão Oibê. Graças a uma nova mandinga, o herói transforma Oibê num cachorro-do-mato, de rabo cabeludo e goela escancarada. Como Macunaíma agora só queria *brincar* com a princesa, Iriqui fica tristíssima e sobe para o céu, chorando luz, virada numa estrela. Sobre esse capítulo, a autora Gilda Mello e Souza afirma que:

A própria recuperação da muiraquitã já não parece significar a garantia da felicidade, pois para se proteger na volta o herói surrupiou ao progresso alguns amuletos estrangeiros, como o revólver Smith Wesson o relógio Pathek Phillip e o casal de galinhas legorne (SOUZA, 1979, p.76).

De acordo com essa análise, o herói sem nenhum caráter tinha um objetivo traçado, que era resgatar a pedra mágica muiraquitã. No entanto, ao recuperá-la, ele parece não dar mais tanta importância a ela, pois volta triste, cansado e trazendo, inclusive, outros amuletos da civilização, dando a impressão de que o amuleto, para Macunaíma, é passível de substituição, diferentemente de um herói clássico, cujos objetivos são bem definidos e por nada seriam trocados ou suspensos. Para Eneida Maria de Souza, em *A subversão linguística de Macunaíma*, a muiraquitã é a peça central da narrativa porque dá andamento e razão de ser para a mesma, sendo que o movimento em torno da pedra representa uma sátira aos romances de cavalaria e de gesta (SOUZA, 2008, p.11).

Finalmente, chega ao Uraricoera natal e, ao passar por um lugar chamado Pai da Tocandeira, reconhece suas raízes e chora: a maloca da tribo era agora uma tapera arruinada. Uma sombra leprosa devora seus irmãos e a princesa, e o herói fica defunto sem choro, no abandono completo, impaludado e sem forças para construir uma oca. Ata sua rede em dois cajueiros no alto da barranca junto do rio e assim passa seus dias comendo cajus. Todas as aves também o abandonam, ficando somente um papagaio pra quem o herói conta todos os casos que lhe tinham acontecido. Graças a este papagaio é que se salvou do esquecimento a história do herói, parido por uma índia tapanhumas.

O último capítulo da rapsódia acontece em um dia de janeiro de muito calor, em que o herói acorda sentindo umas cosquinhas, que até lhe parecem feitas por mãos de moça. Era a última vingança de Vei, a Sol, tramando para liquidá-lo de vez. Macunaíma lembra-se de que há muito não *brincava* e vai tomar banho no lagoão, pensando que a água fria viria amortecer seus desejos de amor. O herói, encaminhando-se para a água, enxerga lá no fundo uma moça lindíssima. Ora branca, de cabelos louros, ora morena, de cabelos negros, que começa a tentá-lo com danças e meneios. Macunaíma hesita temeroso, mas acaba mergulhando na lagoa, desvairado pelos encantos irresistíveis da uiara. Esta o mutila, devorando-lhe uma perna, os cocos-da-baía, as orelhas, os dedões, o nariz e os beiços. Desaparece também com sua muiraquitã. O herói pula e dá um grito que encurtou o tamanho do dia e tem ainda força para lançar plantas venenosas no lagoão, matando peixes, piranhas e botos que lá estavam. No afã de recuperar seus tesouros, Macunaíma abre-lhe as barrigas e o que encontra reprega no corpo mutilado, com sapé e

cola de peixe. Não consegue, todavia, reconquistar a perna nem a muiraquitã, que foram engolidas pelo monstro Ururau. E assim tudo se acaba. Macunaíma, mutilado, vai bater na casa do Pai Mutum, que, com dó dele, faz uma feitiçaria e transforma-o na constelação da Ursa Maior. Ia para o céu viver com a “marvada”. Ia ser o brilho bonito, mas inútil, porém de mais uma constelação. Neste balanço que Macunaíma faz de sua existência, ele dialoga com sua consciência e deixa sua mensagem para a posteridade: “Não vim no mundo para ser pedra”. A pedra simboliza disciplina rígida, método, lapidação de caráter, traços que Macunaíma, a própria encarnação da esperteza e da improvisação, nunca quis assumir.

Por fim, o fato de Macunaíma desistir de viver na terra e partir para o céu para “ser o brilho bonito, mas inútil das estrelas” permite pensar que o herói não é vitorioso, pois, por preguiça, por não querer trabalhar, falta-lhe um sentido na vida e ele, derrotado, decide por juntar-se aos parentes-estrelas.

Se analisarmos a obra Macunaíma por meio da sua narrativa, constataremos que é uma epopéia porque busca e, de certa forma encontra, muito embora por via da ironia, a marca da nacionalidade. Mário usa a ironia para desconstruir, pelo riso e pelo deboche, as construções idealizadoras da nação. Macunaíma é épico porque o seu herói “sem nenhum caráter” está perto da verdade nacional brasileira. Esperteza, sensualidade, troca de raça e cor (a mestiçagem), andanças por vários brasis compõe a figura do herói brasileiro. Um herói extremamente inverso ao heroísmo clássico, mas comprovadamente capaz de representar a sociedade brasileira. Na obra, o eixo principal é direcionado para a identificação da identidade nacional, em que Macunaíma, nesse sentido acaba por criar uma identidade direcionada para o uso dos mitos, folclore, cantigas e regionalismo.

Sendo assim, Macunaíma é uma das obras pilares da cultura brasileira, em que Mário de Andrade dialoga temas de mitologia indígena, folclóricas da Amazônia e de várias regiões do país, a obra, portanto, é resultado das pesquisas de Mário de Andrade referentes às lendas e mitos indígenas e folclóricos que ele buscou em descoberta da cultura brasileira. Nesse contexto, é válido ressaltar que na obra, há grande variação linguística e amplo número de palavras que são sinônimos e que possuem uma estrutura gramatical completamente diferente, o que comprova que a cultura popular é muito rica no Brasil e demonstrando a grande pluralidade cultural, que até então, era uma das ferramentas mais eficaz na busca da identidade brasileira. A preocupação de Mário de Andrade em mostrar os diferentes universos linguísticos acaba por definir a complexidade e diversidade da nação e da língua. Por isso tantas metáforas, numa tentativa de estabelecer um elo entre o que se conhece e o que se está para conhecer. O lugar do

herói na obra é todo o território Brasileiro. Mas sua origem, seu lar, está na mata, no fundo do mato virgem, onde nasceu e que lhe serviu de berço para travessuras, peripécias e brincadeiras. Em suma, Macunaíma é como a cultura que pode ser diferente de acordo com cada região, mas essa cultura representa a identidade da nação.

Essa obra, conseqüentemente, torna-se fundamental para o entendimento da cultura brasileira como um todo e a importância de Macunaíma reside no esforço em preservar a cultura do Brasil. Por fim, Lopez acrescenta que:

Pois em nosso país boa parcela das zonas campesinas está em contato constante com as cidades, participando, ou observando seus elementos de progresso. Nos grandes centros urbanos pode-se ainda encontrar núcleos depositários da tradição (LOPEZ, 1972, p.125).

A partir desse pensamento, é possível perceber que apesar da modernização nas cidades, a mesma permite o popular, apesar de algumas modificações. As manifestações estão contidas na linguagem tradicional ou na crença. A contribuição e a importância da obra Macunaíma reside no esforço em preservar a cultura do Brasil.

E mergulhando na fonte da cultura popular, Mário de Andrade coletou um número significativo de músicas, danças, lendas, tradições, manifestações; resgate que veio a influenciar toda a sua obra. Da viagem que fez ao Amazonas, ficou a semente da obra *Macunaíma*. As pesquisas de Mário de Andrade por uma identidade nacional em que resultou *Macunaíma* não se restringem somente a essa obra. A pesquisa foi vasta e significativa. Cabe ressaltar que, entre a primeira e a segunda viagem etnográfica que Mário de Andrade realizou, também há a publicação dos seguintes livros: *Na pancada do Ganzá*¹⁵, *Ensaio sobre a música brasileira*, e *Clã do Jabuti*, que, de acordo com Marta Batista em *Coleção Mário de Andrade: religião e magia/música e dança/cotidiano*, consiste em um livro de poesia experimental, exercício de seu projeto modernista – tese de Brasil.

Mário de Andrade, quando esteve no Nordeste entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, reunira farta documentação sobre os cocos. Em contato direto com os cantadores, complementada pela colaboração de amigos e alunos, antes e depois da viagem, constitui parte significativa de um livro sobre a música popular no Nordeste, *Na pancada do ganzá*, que ficou inacabado. Apesar de não ter conseguido finalizar a obra, o resultado

¹⁵ Essa obra ficou inacabada, mas foi organizada por Oneyda Alvarenga. Na pancada do Ganzá resultou em quatro livros, sendo: Danças dramáticas, Os cocos, Música de feitiçaria no Brasil e As Melodias de Boi e outras peças.

dessa pesquisa de Mário de Andrade teve edição póstuma organizada por Oneyda Alvarenga¹⁶.

Na Pancada do Ganzá, este seria o título que Mário de Andrade daria a sua obra, no qual reuniria vasto material musical recolhido no Norte e Nordeste, conforme conta Oneyda Alvarenga nas explicações que abrem a obra *Os Cocos* (Andrade, 1984), fruto de *Na Pancada do Ganzá*. No material deixado por Mário de Andrade, constam diversas referências aos cantadores de coco (coquistas, coqueiros, tiradores-de-coco ou cantadores-de-ganzá), especialmente dos estados do Rio Grande do Norte, onde conheceu um artista popular que se tornou símbolo de suas pesquisas: Chico Antônio. O encontro é registrado no diário de viajante. Conheceu, também, o coquista Odilon do Jacaré de Guarabira, interior da Paraíba. Na breve anotação deixada no diário, em 10 de janeiro, a descoberta é assim fixada: “De noite, aparece Chico Antônio, o coqueiro. Simpático e formidável. Noite inesquecível” (ANDRADE, 1983, p. 356). Quanto ao ganzá, trata-se de um instrumento de percussão característico no acompanhamento desses cantadores. Sobre a vida do cantador, Andrade relata que:

Aquele conto que eu publiquei neste rodapé mesmo, ‘Vida do Cantador’, eu pretendi, o quanto possível livremente, conservar no domínio da ficção (...). Ora, se a ‘Vida do Cantador’ foi uma criação livre, não deixei por isso de a tecer não só com elementos da vida e da psicologia do Chico Antônio de carne e osso que foi meu amigo, (...) como ainda me aproveitei dos outros cantadores e coqueiros que conheci de passagem, e da literatura numerosa que existe sobre isso (ANDRADE, 1993, p. 65-68).

Na citação acima, Mário de Andrade faz um recorte de um cantador, em especial, da vida de seu amigo, Chico Antônio. Além de conhecer a história dos cantadores, a Missão da Pesquisa Folclórica, no ano de 1938 se encarregou de pesquisar os gêneros musicais existentes. Os pesquisadores dividiram as músicas que encontraram em quatro gêneros: de trabalhar, rezar, cantar e dançar. A canção do trabalho é a música que coordena os movimentos do trabalho braçal. Cultivada desde o período colonial – tendo caído em desuso com o avanço da tecnologia – as canções do trabalho eram cantadas pelos carregadores de piano, cabaçal, canto de casas de farinha, aboio, canto de pedinte. A

¹⁶ Oneyda Paoliello de Alvarenga era musicista, etnógrafa e folclorista. Foi aluna de Mário de Andrade, com quem teve aulas de estética e história da música. A influência de Mário de Andrade foi decisiva para a formação cultural e orientação vocacional de Oneyda Alvarenga. A relação de Mário com Oneyda era mais que professor – aluna construiu-se uma amizade baseada em cumplicidade, comprometimento e profissionalismo. Oneyda e Mário se corresponderam intensamente entre 1932 e 1940. Quando ele faleceu, em 1945, Oneyda assumiu o compromisso de reunir, compilar, sistematizar e publicar parte de sua obra, encargo que o amigo confiou-lhe em sua carta-testamento.

Música de rezar é retratada através de danças e cantos de cunho religioso, para louvar santos, orixás, voduns, mestres e caboclos. Sua origem é africana, indígena, além da herança católica. Fazem parte do gênero: babassuê, catimbó, xangô, tambor de mina, tambor de crioula, praiá. As danças e cantos foram registrados na Paraíba, Pernambuco e Maranhão.

Nessas manifestações populares se entrelaçam literatura oral, música, canto e dança. Os cocos foram registrados com rigor científico nas décadas de 20 e 30 devido à iniciativa de Mário de Andrade, de que resultou uma ampla documentação, que é patrimônio do povo do Nordeste, especificamente das regiões da Paraíba e do Rio Grande do Norte, onde a influência dos cocos é predominante. A preocupação do dele em organizar um rico acervo sobre os cocos era evidente, na medida em que se pautava pela observação direta dos mesmos e em registros. A paixão de Mário de Andrade por música fez com que ele dedicasse anos de sua vida a esse estudo. Ao longo da carreira, ele publica obras sobre música brasileira, e em todas elas se faz presente a valorização da música popular, expressão de identidade e originalidade nacional. Estudioso do folclore e da cultura popular, em 1938, reúne uma equipe com o objetivo de registrar e estudar músicas do Norte e Nordeste do Brasil. A Missão de Pesquisas Folclóricas, como é chamada a equipe, realiza registros sonoros, fotográficos e audiovisuais de diversas melodias, cantos e danças de homens e mulheres no trabalho, festas religiosas, momentos de reza e lazer. Considerando o contexto em que vivem os dançadores e cantadores de coco, o significado que a brincadeira do coco tem para eles, ao ponto de se configurarem como afirmação de identidade.

Na obra intitulada *Danças dramáticas do Brasil* (1982), Mário de Andrade retrata as manifestações populares que compuseram seu estudo etnográfico, entre as décadas de 1920 e 1940, no Norte e Nordeste do país. É interessante analisar a obra a partir do pressuposto de que são danças populares ou folclóricas. A obra *The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races* performances, do antropólogo inglês William Ridgeway (1915)¹⁷ considera a teatralidade presente nesses rituais e cerimônias dramáticas e performáticas como manifestações relativas ao teatro, o que para ele está relacionado com a (re)encenação dramática da emoção, da experiência, da crença, do mito.

¹⁷ RIDGEWAY, William. *The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races*. Cambridge University Press, 1915. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/dramasdramaticda00ridg#page/n5/mode/2up> consultado em: 05 de fevereiro de 2012.

Em *Danças dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade usa a expressão dramática em relação às manifestações populares que observou. Da mesma forma que Ridgeway, Mário de Andrade relaciona características das manifestações com o teatro grego antigo e com as manifestações européias pagãs que o formaram:

Há mais um elemento importantíssimo de constituição e realização que é comum a todas as nossas danças dramáticas, e deriva de outros costumes. Me refiro à arte dos bailados, consistindo num cortejo. O cortejo foi também o elemento criador do teatro grego, mas o cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiqüíssimos, de fontes pagãs, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele. Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de Morte e Ressurreição (ANDRADE, 1982, p. 31).

Sendo assim, Mário de Andrade relaciona a música, o drama e a manifestação nas Danças dramáticas do Brasil; enumerando e classificando 20 danças que classifica como dramáticas¹⁸ descobertas em suas pesquisas. Uma das danças consideradas dramáticas é o boi-bumbá ou bumba-meu-boi¹⁹, que é conhecido em todo o território brasileiro; está entre as expressões populares mais difundidas no Maranhão, sendo uma das principais atrações na época junina e também presente no Pará. As formas de festejar são diversas, de acordo com as regiões e tradições culturais específicas que resultam em diferentes estilos ou sotaques que caracterizam o bumba-meu-boi maranhense, entre os quais as brincadeiras mais conhecidas, chamadas de sotaques²⁰ são: 1) matraca que é predominante da Ilha de São Luís. Tem como instrumentos, matracas feitas de madeiras que são batidas uma contra a outra produzindo um som estridente, pandeirões, um arco de madeira com cerca de um metro de diâmetro coberto com pele de animal; 2) zabumba, característico das chamadas comunidades negras do interior do estado. Tem grandes tambores e uma espécie de tamborim tocado com a mão; 3) orquestra, caracterizado pela utilização de instrumentos de metais, banjos e maracás e por suas danças coreografadas. O Boi de orquestra apresenta uma formação mais modernizada, com suas roupas brilhantes e seu bailado coreografado, o que influenciou o surgimento de vários grupos estilizados nos bairros de São Luís; e, por fim, o 4) Pindaré, uma manifestação característica da chamada Baixada Maranhense. É diferenciado pelos seus

¹⁸ Pastoris, Cheganças, Reisados, Cordões de Bichos, Bumba-meu-Boi, Congos, Congado (ou Congada), Moçambique, Quilombo, Cucumbis, Taieiras, Maracatu, Caboclinhos, Tapuias, Caiapós, Auto do Pagé, Dança dos Meninos Índios, Caboclos de Itaparica, Cana Verde, Dança dos Velhos.

¹⁹ Ver ANEXO.

²⁰ Referências extraídas do trabalho de Carla Geórgia Silva Ferreira apresentado ao V Simpósio Internacional do Centro de Estudos do Caribe no Brasil. Ferreira é graduada em Ciências Sociais e pesquisadora do núcleo de Estudos Afro-Brasileiro-Universidade Federal do Maranhão.

grandes chapéus com fitas coloridas e penas, além de sua batida mais cadenciada, produzida por instrumentos menores que as utilizadas no Boi de Matraca. A brincadeira mistura lendas indígenas, literatura, dança e música, além de uma indumentária caprichada e cheia de brilho.

A história se desenvolve em torno de um rico fazendeiro que tem um boi muito bonito. Esse boi, que inclusive sabe dançar, é roubado por Pai Chico, trabalhador da fazenda, para satisfazer a sua mulher Catirina, que está grávida e sente desejo de comer a língua do boi. O fazendeiro manda os vaqueiros e os índios procurarem o boi. Quando o encontram, ele está doente, e os pajés são chamados para curá-lo. Depois de muitas tentativas, o boi finalmente é curado, e o fazendeiro, ao saber do motivo do roubo, perdoa Pai Chico e Catirina, encerrando a representação com uma grande festa.

O pesquisador Rogério Santana acredita que o festejo teve origem no Nordeste durante o Ciclo do Gado²¹, quando o boi tinha grande importância simbólica e econômica. Na época, o animal era criado por colonizadores que faziam uso de mão de obra escrava. A lenda na qual se baseia o Bumba-meu-boi reflete bem essa organização social e econômica. O bumba-meu-boi do Maranhão foi reconhecido como patrimônio imaterial brasileiro no dia 30 de agosto de 2011.

Nas décadas de 1920 e 1930, Mário de Andrade protegia a pesquisa da música popular como fonte de reflexão temática e técnica do compositor culto preocupado, na primeira ocasião, com a invenção de uma música nacional e, no segundo, com a sua universalização através da propagação nos principais pólos culturais. O imaginário de Andrade explicitou-se na sua obra poética *Ensaio* sobre a música brasileira que retrataria a música a partir do ideal de nacionalização através de elementos folclóricos da cultura brasileira. No capítulo *instrumentação da obra*, Mário de Andrade adianta a ideia sobre o cantar nacional que aprofundaria posteriormente: ele crê que o timbre nasalado dos cantos nacionais decorre da herança indígena e até do tipo de instrumentação usada nos interiores e praias:

Talvez também em parte pela frequência da cordeona (também chamada no país de sanfona ou de harmônica), das violas, do oficleide, por um fenômeno perfeitamente aceitável de mimetismo [...] a voz não

²¹ Segundo o Rogério Santana, Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG) do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários o ciclo do gado é uma concepção de recorte temporal que abrange principalmente a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. Ele ainda acrescenta que, na sua formulação há um estreitamento entre a história e a literatura brasileira, no intuito de alcançar um quadro de produção literária representativo desta concepção. Para formulá-la, pauta-se aqui no conceito já incorporado de ciclo literário, a exemplo dos ciclos da cana-de-açúcar, do cacau, largamente difundido pela história da literatura (SANTANA, 2008, p.6).

cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um número de harmônicos que aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climáticas e pelo sangue ameríndio que assimilamos (ANDRADE, 1972, p. 56).

Considerando Mário de Andrade como grande poeta, escritor, crítico literário e de música brasileira, tendo escrito várias obras acerca de suas pesquisas e viagens que fez pelos estados do Brasil, destacam-se na área musical as seguintes obras: *As melodias de boi e outras peças*, *Ensaio sobre a Música Brasileira*, *A Música e a Canção Popular no Brasil*, *Modinhas Imperiais e Música de Feitiçaria no Brasil*. No campo da música, além de pianista e professor, foi um dos principais e mais importante pesquisador de música deste país, sobretudo, clássica e folclórica.

Uma das principais questões com que os modernistas se confrontavam era a própria caracterização do que se exprimia o nacional. Para Mário de Andrade, o nacional na música não era apenas algo a ser encontrado, mas uma composição a ser construída a partir dos elementos característicos.

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo de suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da 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. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (ANDRADE, 1972, p.13).

Mário de Andrade propõe o melhor emprego da música popular como embasamento para a música artística, e não apenas da música folclórica, embora seja o seu interesse maior e as numerosas pesquisas por ele publicadas sobre o folclore brasileiro.

Em *Música de Feitiçaria no Brasil*, de acordo com os manuscritos de folclore, colhidos no Rio Grande do Norte, referente ao ano de 1928, organizados posteriormente por Oneyda Alvarenga, Mário de Andrade entrevistou dois mestres de Catimbó (nome genérico para práticas religiosas que incluem elementos da pajelança indígena, do catolicismo, da antiga feitiçaria europeia, do espiritismo), chamados de Manuel dos Santos e João Germano e por eles foi convidado a participar no dia seguinte em uma casa humilde, de

um rito de fechamento de corpo (ritual que serve para imunizar contra perigos, feitiços, encosto, mau-olhado). No ritual, Mário de Andrade presenciou um espírito “limpador de matéria” acertando bofetadas no rosto da pessoa que encomendara o trabalho e esse, por fim, caiu batendo com a cabeça e rolando pelo chão diante de Andrade, que se encontrava assustado. Ele ficou intrigado com o ritual que presenciou naquele dia: as bofetadas, os espíritos, o estado de transe. Mário de Andrade tinha quase certeza de que o mestre da cerimônia, o catimbó, era um charlatão. Quanto ao repertório musical que recolheu na viagem, não passava de grande parte de vulgaridade urbana e, para ele, as cantigas e parte do rito pareciam criações dos catimbós. Dessa forma, os fatos não atendiam às expectativas ligadas a concepção de folclore que Mário de Andrade buscava.

A partir dessa perspectiva, é válido destacar que o patrimônio cultural restringia-se somente a abranger a importância histórica de diversos locais em cidades brasileiras, pensava-se principalmente em sítios arquitetônicos, em edificações ou, no jargão dos estudiosos, o que constituía uma política tradicional voltada para o patrimônio de "pedra e cal". Essa política tradicional de preservação gerida por profissionais que privilegiavam esse patrimônio era muito radical em relação a qualquer outro patrimônio que não fosse constituído de matéria. Uma questão importante a ser considerada no que se refere à conceituação de patrimônio é que, segundo Choay, nos séculos XIX e XX o patrimônio compreendia os monumentos nacionais assim considerados por critérios estéticos ou históricos (CHOAY, 2001, p.128).

A concepção de patrimônio cultural imaterial surge, no entanto, como resposta à tradição extremamente ligada ao material. E, por esse motivo, é de suma importância discutir o patrimônio imaterial, a partir da ideia do que seria, pois, para os modernistas, como Mário de Andrade, o folclore seria a identidade do povo e se tratando dessa manifestação, o que mais tarde viria ser patrimônio imaterial, discute-se, então, como dito anteriormente, que ao presenciar o ritual de catimbó, Andrade duvida do mestre da cerimônia, considerando-o como um charlatão. Como dito, a atuação essencialmente voltada às construções de “pedra e cal”, predominante durante os séculos XIX e XX, até o marco constitucional de 1988, evidenciava o privilégio dado aos bens materiais e a tudo que tradicionalmente se entendia como patrimônio histórico e artístico. Enquanto o patrimônio material tinha suas características definidas, a construção do patrimônio imaterial, por meio da valorização da cultura popular e do folclore, seria um obstáculo a se enfrentar, já que era necessária muita pesquisa e constatação do que seria de fato validado como patrimônio.

Ainda assim, cabe ressaltar que indiferente ao fato de ser oficialmente constituído e legitimado, o patrimônio imaterial, na concepção de Mário Andrade, mantinha aspectos tão excludentes quanto às políticas voltadas ao patrimônio material, que na seleção do que seria preservado como patrimônio de “pedra e cal” privilegiou monumentos arquitetônicos que guardavam características barrocas, em detrimento dos demais períodos. Exemplo do que falamos, associado ao patrimônio imaterial, é o fato de Andrade colocar em questão a legitimidade do mestre na realização do ritual do catimbó, desconsiderando a dinâmica comum das práticas tradicionais. Esse questionamento, por exemplo, na atualidade seria inconcebível, na medida em que a dinâmica que está no entorno dos saberes e fazeres devem ser identificadas e respeitadas no “registro” periódico dos patrimônios imateriais. Mesmo com esta limitação, num contexto em que as práticas intangíveis eram desconsideradas como patrimônio, é inquestionável a contribuição de Mário de Andrade para as investigações, mostrando as particularidades próprias do fenômeno imaterial.

No caso específico do mestre, Andrade avança na observação das práticas musicais que desencadeiam o transe. Como prova disso, escreveu *Terapêutica Musical*, publicada em 1936, já que para ele, a cerimônia foi frustrante devido à dúvida em relação ao mestre de catimbó.

A obra *Terapêutica musical* mostra como tal poder é maior que em qualquer outra arte. Por ser pura e por não exigir tal poder de compreensão intelectual, a música no seu primeiro elemento (ritmo) organiza ritmicamente o ser psíquico do ouvinte, impõe-se como irreduzível. E subjugando o ouvinte, o ritmo pode progressivamente anular a consciência discursiva do sujeito, mostrando-o hipnótico, por exemplo, em cerimônias mágico-religiosas, como etapa fundamental para o estado de encantação. Na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, a autora Elizabeth Travassos (2002) afirma que “O ritmo dinamiza e coletiva o ser, exalta e enfeitiça, alterando o modo de funcionamento mental” (TRAVASSOS, 2002, p.102). Ela acrescenta ainda que:

Como a música não veicula representações, não tem sentido, deixa o indivíduo disponível para o trabalho das faculdades não racionais, sensibilidade e da imaginação. Por conseguinte, a crença dos catimbozeiros – e outras crenças religiosas – nada mais é do que decorrência dos estados alterados de consciência desencadeados pela música. Eis porque música e religião andam juntas (TRAVASSOS, 2002, p. 102).

Uma das principais características do domínio da música sobre quem ouve, reside, portanto, no poder de subjugar a mente, despindo-a de capacidades racionais. Descrevendo esse processo no Maracatu a que assistiu, Mário de Andrade conclui significativamente, “mas os negros, as magras negras velhas lá ficavam com suas danças macias, lá ficariam horas, lá ficariam a noite inteira junto daquele estrondo, cada vez menos leitores, cada vez mais corpóreos” (ANDRADE, 1956, p. 19).

Por fim, em 1938, a Missão de pesquisa folclórica foi enviada por Mário de Andrade, que saiu pelo Norte e Nordeste do país recolhendo farta documentação musical tradicional das regiões visitadas. Dentre elas, como citada anteriormente, está a *canção de carregar piano*²², na região do nordeste, especificamente em Recife, Pernambuco. O ofício era realizado por oito homens, marchando ao som de uma canção ritmada. Sob a direção do grupo estava um deles, espécie de mestre, chefe ou capataz, que combinava a mudança e conduzia o serviço, assumindo a responsabilidade. Tiravam o piano da casa com todo o cuidado, colocando-o sobre a cabeça, com uma trouxa de pano e cantando para ritmar o passo, depois do sinal do chefe, começavam uma espécie de marcha militar, passo compassado, para não desafinar o instrumento.

O trabalho realizado pela missão visitou cinco cidades em Pernambuco, dezoito na Paraíba, duas no Piauí, uma no Ceará, uma no Maranhão e uma no Pará. Assistiram a representações de Bumba-meu-boi, Nau Catarineta, Cabocolinhos, Maracatu, Tambor-de-Criola, Tambor-de-Mina, Praiá, Aboios, Cocos, Catimbó²³, Sessões de Desafio, Xangôs, Cantigas de Roda, de Ninar, Cantos de Trabalho, Cantos Religiosos, Cateretê, Barca, e muitos outros. Além dos discos registrados, contendo perto de 1.500 melodias, a Missão trouxe na sua bagagem 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais (cadernetas de anotações, cadernos de desenhos, notas de pesquisas, notações musicais, letras de músicas, versos da poética popular e dados sobre arquitetura), 19 filmes de 16 e 35 mm, mais de mil peças catalogadas entre objetos etnográficos, instrumentos de corda, sopro e percussão²⁴.

²² Ver ANEXO.

²³ Ver ANEXO.

²⁴ Referências obtidas no site: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/missao.asp> consultado em 07 de março de 2012.

CAPITULO II

PATRIMÔNIO IMATERIAL E SUA RELAÇÃO COM OS MUSEUS

A palavra patrimônio é de origem latina e significa, segundo o dicionário Aurélio, herança paterna; riqueza, na definição figurativa; ou mesmo, no sentido jurídico, complexo de bens, suscetível de apreciação econômica. A palavra, quando escutada ou lida, pode soar familiar, estranha ou distante do cotidiano de pessoas de distintas realidades sociais. O que se pode supor é que muitas pessoas associam o termo “patrimônio” a bens herdados da família, herança, bens de valor monetário, objeto de valor etc. (TAMANINI, 2009).

A expressão patrimônio possui diversos sentidos, mas o uso deste vocábulo ganhou ampla definição a partir do século XX, quando a palavra incorpora-se na representação social das relações com processos de preservação e conservação da memória coletiva e de identidade (TAMANINI, 2009).

Já a palavra museu originou-se na Grécia antiga e denominava-se templo das Musas, ligadas a diferentes áreas das artes e das ciências. Esses templos não se destinavam a guardar coleções; eram, na realidade, locais reservados para a contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos. Porém, a noção contemporânea de museu, embora ligada à ciência e à arte, adquiriu, ao longo dos tempos novos significados (JULIÃO, 2006).

O surgimento dos primeiros museus no Brasil se deu a partir do século XIX, por iniciativa de D. João VI, com a criação do Museu Real (atualmente Museu Nacional), no Rio de Janeiro, cuja influência de criação era símbolo de poderio político e econômico. O Museu

Real foi constituído por uma pequena coleção de história natural, cedidos pelo monarca. Outras instituições museológicas datam dessa época, surgindo os Museus do Exército (1864), da Marinha (1868), o Paranaense (1876) e o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (1894) (JULIÃO, 2006).

Contudo, é notório que o aumento do número de museus e uma melhor distribuição dessas instituições, por diferentes regiões do país, ocorreram no século XX, mas especificamente a partir da segunda metade, assim como a reflexão acerca de nação, pátria e história repercutem na museologia, buscando uma representação de nacionalidade com a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922. Segundo Letícia Julião, a criação de Museus nesse caráter “tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação” (JULIÃO, 2006, p.22). Dessa forma, os museus de história adotam um papel significativo com relação ao projeto político de nacionalidade. Para Myrian Sepúlveda dos Santos, os museus de caráter histórico são “instituições que, além da preservação, guarda estudo e divulgação do acervo, têm como objetivo apresentar ao público a história da nação” (SANTOS, 2006, p. 20).

Não se pode, portanto, falar em patrimônio sem estabelecer uma relação com os museus, sendo que estes são espaços simbólicos de valor, de poder e de representação e são responsáveis por guardar, preservar e comunicar com a sociedade. O museu aparece como um resguardo para as artes, arquitetura, quadros e, também, para o imaterial, como o saber fazer, celebrações, cantigas populares que, em parte, precisavam ser protegidas do esquecimento e, de outra forma, constituem o patrimônio nacional. A partir desse contexto, é importante ressaltar que o patrimônio imaterial, como dito aqui, inclui cantigas, logo, trata-se do falar, do idioma.

Em vista disso, é importante destacar a língua como patrimônio imaterial do povo, em que esse tipo de bem não pode ser protegido exageradamente em uma redoma de vidro. Diante desse fato exposto, é de suma importância citar aqui a virtualização dos museus, em que o mesmo, por sua vez, pode abordar a temática imaterial. Sendo assim, é utilizado como exemplo, o museu virtual da língua portuguesa, em que é, portanto, o encontro do visitante com a língua, literatura e com a sua história. O Museu da Língua Portuguesa, localizado na estação da luz, em São Paulo, foi inaugurado no dia 21 de março de 2006, e é voltado à valorização e transmissão do nosso idioma (patrimônio imaterial). O museu possui uma forma expositiva diferenciada das demais instituições

museológicas do país e do mundo, utiliza tecnologia de ponta e recursos interativos para a apresentação de seus conteúdos. Segundo Monique Batista Magaldi:

Na museologia, o virtual é comumente associado a coisas imateriais ou que sejam criadas por computador. Os museus virtuais, por exemplo, se apresentam tanto como páginas eletrônicas de museus existentes em 'meio físico', quanto como museus criados exclusivamente na Internet (MAGALDI, 2010, p.101).

No trecho acima, Magaldi, associa o imaterial ao virtual, e destaca que mesmo o museu sendo virtualizado, ele pode ter o caráter físico, não sendo só nas páginas da internet. Segundo Pierre Levy, o virtual seria somente na tela, ou em outros dispositivos interativos, que o leitor encontra a nova plasticidade do texto ou da imagem (LEVY, 1999, p.41). Em suma, ele classifica a virtualização sendo apenas nas telas, desprezando qualquer possibilidade da qual não seja referente a tela do computador.

Dessa forma, o acervo do museu virtual aqui referido é criado totalmente em meio digital, mas o museu é existente em meio físico; tendo o seu acervo constituído do imaterial, no caso, as palavras, a língua, o falar, que formam a cultura do povo brasileiro. Neste caso, a imaterialidade pode ser associada ao acervo e não ao museu.

Como referido no website²⁵ do museu da língua portuguesa tem por objetivo mostrar a língua como elemento fundamental e fundador da nossa cultura; celebrar e valorizar a língua portuguesa, apresentada suas origens, história e influências sofridas; aproximar o cidadão usuário de seu idioma, mostrando que ele é o verdadeiro "proprietário" e agente modificador da língua portuguesa; valorizar a diversidade da cultura brasileira; favorecer o intercâmbio entre os diversos países de língua portuguesa; promover cursos, palestras e seminários sobre a língua portuguesa e temas pertinentes; realizar exposições temporárias sobre temas relacionadas à língua portuguesa e suas diversas áreas de influência.

Tratando de temas referentes à nossa cultura, o Museu da Língua Portuguesa abordou a temática do folclore, com destaque para as lendas folclóricas da Amazônia, em que dialoga através da cultura indígena, uma vez que, a maioria se origina dela. Nesse contexto, Mário de Andrade em suas viagens de descoberta ao Brasil, teve como resultado, como dito no capítulo anterior, uma das suas obras importantes, a rapsódia Macunaíma, em que Mário de Andrade retrata bem as lendas folclóricas existentes no

²⁵ Disponível em: <http://www.museulinguaportuguesa.org.br/institucional.php> consultado em setembro de 2012

Brasil, especificamente na região Amazônica. Na exposição sobre lendas folclóricas, que o Museu da Língua Portuguesa traz o significado da palavra, por exemplo, Curupira que também é vista na obra Macunaíma, e segundo lenda, é o grande amigo e defensor das matas e dos animais. O Curupira também produz sons que afasta o caçador, assim como transforma animais em raízes e em tocos de árvores, derruba galhos, usa de todas as estratégias para assustar o caçador, que, apavorado, vai embora, sem matar nenhum animal²⁶.

Por fim, o Museu da Língua Portuguesa, abrange rico acervo sobre a linguagem, a história da língua, os inúmeros idiomas que ajudaram a formá-la, as formas que ela assume no cotidiano e a criação da língua na literatura brasileira, entre outros assuntos que é apresentado por meio da virtualização referente à língua portuguesa que é um bem de cunho imaterial. Em nossa ótica, nenhum destes avanços na abordagem da imaterialidade teria sido possível, no campo patrimonial, se não houvesse a semente plantada pelos trabalhos de Mário de Andrade.

2.1. O Conceito de Patrimônio Imaterial na atualidade

Segundo a *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) o Patrimônio Cultural Imaterial é definido como "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração para geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. O patrimônio imaterial é compreendido por saberes, ofícios, festas e rituais pertencentes a determinados grupos sociais que os praticam, referenciando, assim, a identidade cultural. Dessa forma, o patrimônio não se constitui apenas em edificações históricas importantes, como igrejas, casas de famílias que foram importantes, conjuntos urbanos, imagens sacras, obras de arte erudita e sítios arqueológicos. Para Fonseca:

²⁶ Disponível em <http://www.museudalinguaportuguesa.org.br/textos/folclore/folclore.html#menu> consultado em novembro de 2012.

Falar em referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes, e que remetem à paisagem, às edificações e aos objetos, aos fazeres e saberes, às crenças e hábitos (FONSECA, 2000, p.11).

O patrimônio imaterial, comumente designado como patrimônio intangível pela UNESCO, encontrou as vias legais de sua proteção através de políticas públicas por meio da Constituição Federal de 1988. Esta assegura, no Art. 216, o caráter material e imaterial do patrimônio cultural no Brasil, bem como o dever do Estado de protegê-lo, em consonância com a comunidade, através de inventários e registros. A regulamentação desse artigo, entretanto, se dá com o Decreto Federal nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que criou o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI) e instituiu o registro como forma de proteção dos bens culturais de natureza imaterial. É importante ressaltar que o processo que antecede a legitimação desse bem enquanto patrimônio se origina na década de 30, tendo Mário de Andrade como um dos protagonistas no tratamento do patrimônio cultural do Brasil.

O registro para esses bens imateriais é, antes de tudo, uma forma de reconhecimento e valorização. Sendo assim, um instrumento legal que, segundo o IPHAN, “resguardadas as suas especificidades e alcance, equivale ao tombamento. Tombam-se objetos, edificações e sítios físicos; registram-se saberes e celebrações, rituais e formas de expressão e os espaços onde essas práticas se desenvolvem” (IPHAN, 2006, p. 22). Em resumo, o registro para o IPHAN:

Corresponde à identificação e à produção de conhecimento sobre o bem cultural. Isso significa documentar, pelos meios técnicos mais adequados, o passado e o presente da manifestação e suas diferentes versões, tornando essas informações amplamente acessíveis ao público – mediante a utilização dos recursos proporcionados pelas novas tecnologias de informação (IPHAN, 2006, p. 22).

Dessa forma, o patrimônio não deve somente ser reconhecido, é de suma importância que o povo tenha conhecimento e acesso a esses bens que constituem sua identidade cultural. Além disso, é imprescindível que haja políticas que incentivem a valorização desse patrimônio.

2.2. A relação do homem com o patrimônio

Ao longo dos anos, as instituições museológicas estiveram diretamente vinculadas à guarda de objetos provenientes de coleções. Portanto, a materialidade sempre permeou as práticas museológicas centradas nas funções de guardar, preservar e comunicar por meio dos bens culturais materiais. Segundo Marlene Suano, acontece uma transformação nas instituições museológicas:

Foi a partir da segunda metade do século XX que as instituições museais passaram a suscitar importantes questionamentos quanto à sua estrutura tradicional, frente às novas demandas do cenário mundial: crescentes mudanças provocadas na sociedade do pós-guerra, questionamentos - pelos movimentos de contracultura - dos padrões sociais estabelecidos, aliados, ainda, a um acelerado desenvolvimento tecnológico (SUANO, 1986, p. 23).

Assim, é exatamente nesse período que o patrimônio imaterial começa a ser questionado nas práticas museológicas. É também nesse momento que surge um delineamento para a museologia, que, segundo Marília Xavier Cury, a discussão sobre museologia e seu objeto de estudo remete-nos ao ICOFOM – Comitê de museologia do ICOM – Conselho Internacional de Museus, que, após sua criação, tornou-se um dos principais lugares para a reunião da discussão sobre a disciplina. Outro lugar primordial para o debate e construção de conhecimento em museologia passou a ser a universidade de forma especial e particular, sobretudo nos anos recentes (CURY, 2010, p. 271). Assim, o que acontecia anteriormente eram reflexões sobre o museu – percebido atualmente como fenômeno e como objeto de estudo da museologia – e que de certa forma estão ligadas à construção da museologia. Porém, o entendimento da Museologia como o campo voltado para o museu é recente em relação aos outros campos do conhecimento (CARVALHO, 2008, p.9). Dessa forma, a museologia passa a se manifestar como campo preocupado com o cultural, social, econômico, incorporando o que surgia como novos conceitos, dentre eles a ecomuseologia, a nova museologia e o museu total. Em vista disso, a museologia discutia mecanismos que proporcionassem e garantissem à sociedade a integração com o seu meio material e cultural e o museu enquanto instituição capaz de dinamizar a mudança social. Essas iniciativas impulsionavam uma nova corrente na museologia, de modo que o museu passou a ser caracterizado como espaço plural e dinâmico, integrando o homem ao seu patrimônio, sendo ele material ou imaterial.

Para melhor aplicação da teoria museológica ao trabalho, tomamos como embasamento teórico à pesquisa a autora Waldisa Rússio Guarnieri, quando discute a museologia

enquanto disciplina que tem por objeto de estudo a relação do homem/sujeito e aos objetos/bens culturais, em um espaço/cenário denominado museu institucionalizado ou não.

A museologia, segundo Guarnieri, é uma disciplina e é uma ciência em construção e o objeto de estudo para melhor compreensão da museologia está, portanto, relacionado ao que a autora chama de fato museal. O fato museal, por sua vez, é uma relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora (GUARNIERE, 1984, p. 60). A relação do homem com a sua realidade, porém, não se trata somente da ação da apresentação de objetos em uma exposição, por exemplo, mas, sim, de obter informação acerca do material exposto, dialogando com ele. Dessa forma, a teoria museológica aplicada a esse trabalho monográfico, visa entender o fato museal, ou seja, a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e, o objeto, parte de uma realidade da qual ele também participa, e sobre a qual tem poder de agir, exemplificando com as manifestações culturais e folclóricas. Assim, fica evidente que o cenário dos acontecimentos em que o homem tem poder sobre o objeto, não é um museu e sim um espaço não institucionalizado. A partir daí o objeto no contexto museológico, que tem por significado a produção cultural (imaterial) do homem, os sistemas de valores, símbolos e significados, e as relações estabelecidas entre os homens, denota o poder que o homem tem sob esse patrimônio. Se tratando do objeto/patrimônio enquanto forma de representação do homem, Matilde Bellaigne acrescenta que:

A museologia tem seu laboratório: o museu. O laboratório, por sua vez, tem seu material de experimentação: o real. Ora, o real é representado no museu pelo objeto. Tem que considerar-se aqui o objeto em seu sentido mais amplo: ele é material ou imaterial, natural ou cultural. É em todo caso, central na museologia, já que é o elemento da realidade que emite informação ou permite a comunicação entre as pessoas e entre o presente e o passado (BELLAIGNE, 1992, p.3).

Sendo assim, o objeto, ou o patrimônio, constitui os vínculos de sua relação com o homem, assim como, através dele temos condições de perceber os procedimentos históricos, onde estes estão inseridos, no momento de sua criação e da utilização. Dessa forma, o objeto museal pode ser tanto material quanto imaterial, desde que o mesmo seja um elemento de comunicação.

E, se tratando da sociedade brasileira, detentora das ricas manifestações culturais e um tanto diversificadas, implica no ponto de vista museológico, a abertura para a relação do homem com o patrimônio imaterial, uma vez que, a valorização do patrimônio cultural sobrepõe como ferramenta de conhecimento e aperfeiçoamento, permitindo aos indivíduos reconhecerem-se como componentes de um grupo, de uma comunidade, de uma sociedade, de uma cultura, pressupondo um conjunto de significações e representações que pode ser compreendida como expressão social. Sendo assim, entende-se, portanto, que a museologia tem um lugar próprio de experimentação, análise e sistematização de seu objeto de estudo, que se articula em função dos métodos de musealização das referências patrimoniais que têm sido resguardadas, transformando-as em heranças culturais. Dessa forma, é necessário reconhecer que à museologia cabe a experimentação e análise da relação museal, entendida como o eixo de um processo de comunicação entre o homem, objeto e cenário, o que seria a tríade definida por Waldisa Rússio Guarnieri.

CAPÍTULO III

AS AÇÕES DE SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

As ações de salvaguarda do patrimônio imaterial têm por objetivo a defesa e a preservação do mesmo. Segundo a UNESCO, entende-se por salvaguarda as medidas que visam assegurar à viabilidade do patrimônio cultural imaterial, que compreendem a identificação, a documentação, a pesquisa, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão, essencialmente pela educação formal e não formal, assim como a revitalização dos diferentes aspectos desse patrimônio. De maneira geral, o assunto gira em torno do reconhecimento dos bens enquanto herança cultural da sociedade ou grupo ao qual pertence, bem como as ações do poder público voltado à revitalização de manifestações culturais representativas. As políticas atuais de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial se pautam pelas premissas gerais e princípios de atuação que devem ser elucidados para a compreensão integral de sua complexidade.

3.1. O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)

O ato de se preservar o patrimônio cultural no país é uma proposta antiga, pois, essa ideia constava no Anteprojeto de Proteção do Patrimônio Artístico Nacional elaborado por Mário de Andrade na década de 30, que visava à criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – SPHAN. O conceito de patrimônio cultural adotado por Mário de Andrade era bastante amplo e envolvia tanto os monumentos históricos,

arqueológicos (bens materiais) quanto às manifestações da cultura popular e indígena, como músicas, contos, lendas, culinária e outros (bens imateriais).

Criado a partir do Decreto nº 3.551/00, 04 de agosto de 2000, que institui o registro dos bens culturais de natureza imaterial, o Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC contribui para o registro de várias manifestações e ofícios no Brasil. O INRC é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que objetiva auxiliá-lo na produção de conhecimentos e diagnósticos sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais. A metodologia aplicada no primeiro momento trata apenas do levantamento preliminar, onde as informações obtidas não têm a mesma profundidade da etapa seguinte, que constitui de fato o inventário. No entanto, ainda que de forma preliminar, é possível ter ideia do tipo de informação que certamente constará na próxima etapa do inventário. A metodologia do INRC também passou a ser utilizada como apoio à documentação de bens culturais²⁷, com a implantação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial - PNPI. Além de atender a descrição do bem cultural ao que se referem os requisitos de registro, a metodologia do INRC tem sido adotada pela perspectiva de padronização de procedimentos de coleta e tratamento de dados. A intenção é permitir o gerenciamento futuro das informações originadas em diferentes inventários numa única base de dados. Para Letícia Vianna:

As informações levantadas nos inventários revelam técnicas e conhecimentos refinados e especiais, criados em comunidades excluídas dos processos de desenvolvimento social e distribuição de riqueza (VIANNA, 2004, 19).

Assim, é imprescindível que esse instrumento seja visto não apenas como documentação, mas também como ferramenta capaz de criar condições para a manutenção dessas manifestações.

O Inventário Nacional de Referência Cultural (INRC) do IPHAN é de suma importância para que se possa instruir o Registro do bem de natureza imaterial. Neste caminho se faz fundamental o diálogo e a real aproximação entre as três etapas que acompanham os bens de natureza imaterial: identificação, registro e salvaguarda, bem como entre os agentes envolvidos neste processo.

²⁷ Os requisitos para se registrar um bem cultural de natureza imaterial encontram-se disponíveis no site do IPHAN: www.iphan.gov.br consultado em setembro de 2012.

3.2. O Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI)

Fundado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial - PNPI, possibilita a identificação de projetos, reconhecimento, preservação e ascensão da dimensão cultural do patrimônio imaterial. É um programa de promoção que busca formar parcerias com instituições do governo federal, estadual e municipal, assim como organizações não governamentais, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa.

O Programa que tem os seguintes objetivos: a) registrar e a salvaguardar os bens culturais de natureza imaterial, contribuindo para a preservação da diversidade étnica e cultural do país e para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural para toda a sociedade; b) atrair recursos e fomentar a formação de uma rede de associado, visando preservar, valorizar e aumentar os bens que formam o patrimônio cultural do Brasil e c) incentivar e contribuir para as práticas de preservação executadas pela sociedade.

As diretrizes adotadas pela política de fomento do PNPI tende a promover a inserção social e o melhoramento das condições de vida dos retentores do patrimônio cultural, aumentando a participação dos grupos que criam, conduzem as manifestações culturais imateriais no país. Em suma, o PNPI financia e apoia projetos relacionados às áreas de pesquisa, mapeamentos, processos de registro, produção e conservação de acervos documentais e etnográficos. O Programa desenvolve ações educativas visando à democratização e difusão do conhecimento sobre o patrimônio cultural brasileiro, em especial o de natureza imaterial, visando sensibilizar e promover o entendimento da população.

Por fim, o programa contribui para promover a salvaguarda de bens culturais imateriais, implantando mecanismos para concretizar a proteção de bens culturais em qualquer situação. Em articulação com o processo de registro dos bens culturais, o PNPI implementou até o momento os seguintes planos de salvaguarda: expressão gráfica e oralidade entre os wajãpi do Amapá; ofício das paneleiras de goiabeiras; círio de Nazaré; samba de roda no recôncavo baiano; modo de fazer viola de cocho no Mato Grosso e no Mato Grosso do Sul; ofício das baianas de acarajé; jongo do sudeste; Cachoeira de Iauaretê – lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri, Amazonas; feira de Caruaru em Pernambuco; frevo; tambor de crioula do Maranhão e o matrizes do samba carioca – samba de terreiro, partido alto e samba enredo.

3.3. O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP)

A preocupação e o interesse em preservar ou salvar as manifestações folclóricas no Brasil era de grande importância para o modernista Mário de Andrade. O pai de Macunaíma temia que o desenvolvimento das cidades, a saída do homem das áreas rurais e os regimes abusivos de trabalho nas fábricas impossibilitassem e modificassem as manifestações populares no país. Sendo assim, Mário demonstrava grande interesse na coleta e no cultivo da música folclórica que representaria uma identidade brasileira pela via cultural, uma vez que a tradição oral muito poderia contribuir para os estudos.

Mário de Andrade, por conseguinte, ao longo dos anos 1920, defendeu a ideia de se criar um arquivo de discos públicos que estivesse ligado às pesquisas musicais. Assim, após ser empossado funcionário da prefeitura de São Paulo, Mário pôs em prática o seu anseio em criar uma instituição musical, resultando na criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, construída pelo prefeito Fábio da Silva Prado, através do artigo 30 do ato nº 861, de 30 de maio de 1935. O cargo de diretora da Discoteca Pública Municipal foi designado à ex-aluna de Mário, Oneyda Alvarenga.

O objetivo de Mário de Andrade com a criação da Discoteca era de reunir discos de música nacional erudita, música popular nacional folclórica, assim como músicas eruditas, populares estrangeiras, também de interesse folclórico. Mas a vontade real de Mário era de que a Discoteca permanecesse a serviço de sua proposta de nacionalização musical a partir dos elementos folclóricos da cultura tradicional brasileira. Os serviços iniciais da Discoteca abrangiam: 1) registros sonoros de folclore musical brasileiro, de música erudita de compositores paulistas ou fixados em São Paulo e arquivo da palavra (alocução de homens ilustres e gravações para estudos de fonética); 2) Museu etnográfico folclórico, principalmente destinado a instrumentos musicais populares brasileiros; 3) Arquivo de documentos musicais folclóricos registrados por meios não mecânicos; 4) Filmoteca anexa ao serviço de registros do folclore musical brasileiro; 5) Coleções de discos; 6) Biblioteca musical, pública, de partituras e livros técnicos²⁸.

Depois de passar por várias sedes, em 1982 a Discoteca foi transferida para o Centro Cultural São Paulo e, a partir de 1987, em homenagem a sua primeira diretora a Discoteca passou a receber o nome de Oneyda Alvarenga, que desempenhou o cargo

²⁸ Informações obtidas do site <http://www.centrocultural.sp.gov.br> consultado em setembro de 2012.

até 1968. Com um rico acervo sonoro, impresso e histórico, a Discoteca Oneyda Alvarenga é considerada uma das mais especializadas em acervo musical do mundo.

Não só com a intenção de realizar ações direcionadas para o desenvolvimento do pensamento crítico ligado à área do folclore e da cultura popular, mas também de proteger e difundir os mesmos, décadas depois da criação da Discoteca Oneyda Alvarenga, criou-se o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), uma instituição federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro.

3.4. Bens imateriais registrados pelo IPHAN

Os bens imateriais do Brasil são definidos por categorias e registrados em livros, classificados como: Livro de Registro dos Saberes, para os conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; Livro de Registro de Celebrações, para os rituais e festas que marcam vivência coletiva, religiosidade, entretenimento e outras práticas da vida social; Livro de Registros das Formas de Expressão, para as manifestações artísticas em geral; e Livro de Registro dos Lugares, para mercados, feiras, santuários, praças onde são concentradas ou reproduzidas práticas culturais coletivas.

No Brasil, alguns estados tiveram recentemente seus bens imateriais registrados, pertencentes, no entanto, a diferentes categorias que compõem a cultura popular de um povo. Os bens imateriais culturais encontrados e registrados definem e caracterizam cada região como única e autêntica. No estado do Espírito Santo, especificamente em Vitória, o primeiro bem de cunho imaterial reconhecido e registrado pelo IPHAN, foi o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras²⁹. A fabricação artesanal de panelas de barro foi registrada como Patrimônio Imaterial no Livro dos Saberes em 2002. A atividade no bairro de Goiabeiras Velha, em Vitória, é que garante o suporte indispensável para fazer e servir a típica moqueca capixaba nas famosas panelas de barro, que segundo Manaíra Abreu “no decorrer dos anos da década de 80, a indústria turística consagrou a panela de barro por meio de campanhas publicitárias, associando sua imagem à da moqueca e da torta capixabas, num processo que acabou por transformá-la em ícone da cultura regional” (ABREU, 2001, p. 37).

²⁹ Ver ANEXO.

A prática de modo artesanal é exercida por mulheres e transmitida de mãe para filha, constituindo um ofício familiar que permite que a identidade cultural seja mantida a várias gerações. Além de fazer parte da cultura do Espírito Santo, esse ofício garante também a sobrevivência das famílias que fabricam as panelas de barro. A técnica no processo de fabricação é de origem indígena e são modeladas manualmente, com argila extraída da região e com o auxílio de ferramentas rudimentares. Depois de secas ao sol, são polidas e queimadas a céu. Dotadas de prática confeccionam, em barro, panelas, potes, travessas, bules, caldeirões e frigideiras de diversas formas e tamanhos.

Na Bahia, o bem imaterial que consiste no Livro dos Saberes é o bolinho feito de feijão fradinho, cebola e sal, frito em azeite, o famoso acarajé que faz parte da cultura e do cotidiano baiano. De origem africana, o acarajé³⁰ está inscrito no Livro dos Saberes desde 2005. O bolinho consiste em uma prática tradicional, produzido e vendido em tabuleiro, por uma mulher simpática vestida de indumentária representando a “baiana de acarajé”. O compositor Dorival Caymmi homenageou as baianas em sua composição: o que é que a baiana tem?

O que é que a baiana tem?
Que é que a baiana tem?
Tem torço de seda, tem!
Tem brincos de ouro, tem!
Corrente de ouro, tem!
Tem pano-da-costa, tem!
Tem bata rendada, tem!
Pulseira de ouro, tem!
Tem saia engomada, tem!
Sandália enfeitada, tem!
Tem graça como ninguém
(Dorival Caymmi)

O bolinho tem seu significado na cultura afro-brasileira e é comida de santo no candomblé. O acarajé é confeccionado somente por mulheres e o típico bolinho é recheado com acompanhamentos, sendo opcional para quem compra. O registro desse bem para o IPHAN é o ato público de reconhecimento da importância do legado dos ancestrais africanos no processo histórico de formação de nossa sociedade e do valor patrimonial de um complexo universo cultural, que é também expresso por meio do saber dos que mantêm vivo esse ofício. O inventário do acarajé foi demonstrativo da

³⁰ Ver ANEXO.

complexidade na classificação destes bens culturais. Inicialmente pensado a partir da sua feitura e do bolinho em sua materialidade, o recorte voltava-se para o seu modo de fazer. Com o avanço da pesquisa percebeu-se que o acarajé fazia parte de um sistema cultural muito mais amplo. Dentro desta abordagem o bolinho de acarajé foi abrangido tanto a partir de sua concretude, como em todo o conjunto que abarca o preparo do tabuleiro, a indumentária da baiana, o fazer o ponto, chegando até as crenças e significados atribuídos pelas baianas ao seu ofício. Sendo assim, se mostra que a boa condução dos inventários de referências culturais e a identificação do objeto do registro possibilitarão ações de salvaguarda consistentes e compatíveis com os objetivos dos grupos e comunidades.

Ainda na Bahia, outro ofício pertencente à cultura popular do recôncavo é o samba de roda. O Samba de Roda do Recôncavo da Bahia é uma expressão musical, coreográfica, poética e festiva das mais importantes e significativas da cultura brasileira. Exerceu forte influência no samba carioca e é uma das referências do samba nacional. Foi inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 05 de outubro de 2004. Como prova de que esses ofícios são passados de geração para geração, na cidade de Cachoeira – Bahia, o samba de roda Suerdieck, fundado pela sambadeira Dalva Damiana de Freitas, é transmitido para as crianças, através do samba de roda mirim “flor do dia”. O Samba de Roda Suerdieck surgiu em 1961, por iniciativa de Dona Dalva Damiana de Freitas. Enroladeira de charutos na antiga fábrica Suerdieck, na cidade da Cachoeira. Após receber um convite para colaborar na festa de Santa Cecília, padroeira dos músicos, ela teve a idéia de reunir suas colegas de trabalho para participar da festa. Inicialmente, o samba de roda contava com cerca de 50 integrantes, entre músicos e baianas que dançavam e cantavam vestidas com as roupas com que trabalhavam na fábrica. O grupo agrega três gerações da família de Dona Dalva e em depoimento para o dossiê³¹ do IPHAN, relata sua relação com o samba:

O samba é a vida, é a alma, é a alegria da gente. Lhe digo, eu estou com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicado do samba eu acho que eu fico boa, eu sambo, pareço uma menina de 15 anos (IPHAN, 2004, p. 05)

O samba como patrimônio imaterial, se manifesta na valorização das descrições de memória e, em decorrência, na identidade cultural. O patrimônio por sua vez, é uma consequência de processos que incidem no tempo como componente de identidade de

³¹ Dossiê 4 do IPHAN Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Mais informações em: www.iphan.gov.br consultado em agosto de 2012.

um povo e de um local. Nesse sentido, a participação dos grupos detentores dos saberes e fazeres incorporados nas políticas de patrimônio imaterial garantem o protagonismo no que diz respeito à preservação e difusão dos seus valores, das suas crenças, dos seus costumes. É importante que haja uma integração entre os grupos que são referências culturais e com os representantes do Estado, pois assim, diminui a distância durante o requerimento do processo no que se refere à solicitação do registro de salvaguarda do patrimônio. O patrimônio imaterial só se manifesta nas interações humanas, não dá para colocar uma redoma sobre ele como se pode fazer com um objeto de museu, não dá para protegê-lo de intempéries e principalmente, não dá para restaurá-lo, por isso a única forma de se preservar é através da memória, e por fim, a concretização dessa preservação se dá com as políticas públicas voltadas para salvaguardar esses bens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da descrição das obras e na bibliografia que serve de aparato para esse trabalho, foi possível fazer uma identificação e interpretação do patrimônio cultural, através das pesquisas de Mário de Andrade sobre cultura popular e folclore. Mário de Andrade em suas inúmeras pesquisas em busca de aspectos mais característicos que viessem a constituir a identidade brasileira viajou muito pelo país, especialmente pela região Norte e Nordeste do Brasil, onde as manifestações populares eram mais evidentes, estudando as culturas, os costumes, as tradições populares, o folclore, enfim, tudo o que se referia e pertencia ao Brasil. Suas obras possuem a riqueza da formação intelectual, que tematizava em profundidade os conceitos de cultura, símbolo, arte, estética, ética e folclore, e que, a partir daí, foi possível elaborar uma definição de identidade cultural brasileira.

Além da sua contribuição em termo de pesquisa e registro da cultura, Mário de Andrade iniciou a discussão mais sistematizada na Semana de Arte Moderna de 1922, sobre a importância da riqueza cultural do país. Posteriormente também contribuiu ativamente para a criação em 1937, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – órgão do Estado responsável pela área cultural, o que coube a ele definir os rumos da cultura brasileira.

Dessa forma é nítido que também foi por influência do intelectual e poeta paulistano à reflexão sobre o patrimônio cultural no Brasil, em que sua preocupação com as pesquisas, com o registro e a preservação das manifestações encontradas nas suas diversas coletas pelo Brasil, evidencia o seu comprometimento com a cultura e com o desejo de firmar uma identidade brasileira. Em vista disso, nessa trajetória, seguiram-se várias iniciativas, lutas e metas vencidas, o que é notório com a implantação de órgãos voltados para a propagação e preservação do bem cultural do país, o que reflete o reconhecimento do patrimônio cultural (imaterial) enquanto bem.

Sendo assim, o patrimônio, palavra que designa herança, bens e valor; é interpretado atualmente como a produção cultural do povo, nesse sentido, o patrimônio é sinônimo de representações, práticas e expressões. Contudo, o patrimônio é logo relacionado aos museus, pois o mesmo tem o poder de proteger e comunicar. E, com o desejo de identificar e proteger as práticas culturais, Mário de Andrade, contribui de forma significativa para que discussões venham a ser debatidas em torno do patrimônio imaterial. O que, posteriormente, em meio a uma nova forma de se pensar a proteção para o bem intangível é, também discutida na mesma época uma nova maneira de

atuação do campo da museologia, o que, conseqüentemente, é dado à relação homem, objeto, espaço; o que possibilita a discussão do homem frente ao seu patrimônio imaterial.

Por fim, o bem cultural aqui discutido, com foco para o imaterial, que se dá com os saberes populares; os modos de fazer; as celebrações; as formas de expressão (dança, música, literatura oral, artes gráficas) e os lugares, suportes físicos para as manifestações populares, e o folclore; constituem a identidade do povo brasileiro, tecla tanto batida e defendida por Mário de Andrade. Quando esses bens são preservados garantem a transmissão para outras gerações, desde que haja a participação do Estado no que lhe cabe atuar salvaguardando esse patrimônio e capacitando a comunidade sobre a importância de se preservar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Paulicéia Desvairada**. São Paulo, Casa Mayença, 1922.

ANDRADE, Mário de. **Literatura comentada: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico**. Lafetá, João Luiz (org.). 2ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo, 1928.

ANDRADE, Mário de. **Entrevistas e depoimentos/ Mário de Andrade**; edição organizada por Telê Ancona Lopez. Ed. il. – São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

ANDRADE, Mário de. A Divina Preguiça. In: **Gazeta de São Paulo**. 1918.

ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro, 1983.

ANDRADE, Mário de. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/ Fundação Pró-Memória, 1984.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Organização Oneyda Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Vida do cantador**. Edição crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. Terapêutica Musical, In: **Namoros com a Medicina**. São Paulo: Martins, 1956.

ABREU, Manaíra Frota de. **Isto não é uma panela**. (Monografia de Conclusão de Curso). Vitória: UFES, 2001.

ALMEIDA, Marina Barbosa de. **As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)**. (Dissertação de mestrado). Curitiba, 2007.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Por que Brasília? O CNRC como um equivalente cultural da capital-federal brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional – UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução Yara Frateschi Vieira. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BATISTA, Marta R. (org.). **Coleção Mário de Andrade: religião e magia/ música e dança/ cotidiano**. Uspiana Brasil 500 anos. São Paulo: EDUSP/IEBUSP/Imprensa Oficial, 2004.

BELLAIGNE, Matilde. O desafio museológico. In: **Fórum de Museologia do Nordeste**. Salvador, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade – lembranças de velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

CONTIER, A. D. **O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural**. ArtCultura, Uberlândia, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **História do Povo Brasileiro – mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 3ª ed. São Paulo: Estação liberdade: UNESP, 2006.

CURY, Marília Xavier. Novas perspectivas para a comunicação museológica e os desafios da pesquisa de recepção em museus. In: **Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 2010, Porto. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola**. Porto: Universidade do Porto, 2010.

CARVALHO, Luciana Menezes de. **Em direção à Museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar**.

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. UNIRIO/MAST - RJ, Abril de 2008.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Viagem da minha vida**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, IPHAN. 1997

_____. Referências Culturais. Bases para novas políticas de patrimônio. In: **Brasil. O registro do patrimônio imaterial. Dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial**. Brasília: Minc, 2000.

GONÇALVES, Robson Pereira. **Macunaíma: carnaval e malandragem**. Santa Maria: Imprensa Universitária UFSM, 1982.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.

GUARNIERE, Waldisa Rússio. Cultura, patrimônio e preservação (Texto III). In: **ARANTES, A . A .(org.) Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

IPHAN. Relatório final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. In: **O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial**. Brasília: MinC/IPHAN/Funarte, 2006.

JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas I**. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, 2ª ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Editora 34, 1999.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade: Ramais e Caminho**. 1ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MAGALDI, Monique Batista. **Navegando no Museu Virtual: um olhar sobre formas criativas de manifestação do fenômeno Museu**. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, 2010.

MELLO E SOUZA, Marina. **Folclore e cultura brasileira: Os missionários da nacionalidade**. XIII Anpocs, 1989.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.01, n.02,1988.

_____. **Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumar., 1999.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um Inventário dos Sentidos. Mário de Andrade e a concepção de Inventário**. (Tese de doutorado). São Paulo: Programa de pós-graduação em História/ PUC-SP, 2002.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. In: **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAFFAINNI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935 – 1938)**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

RIDGEWAY, William. **The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races**. Cambridge University Press, 1915. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/dramasdramaticda00ridg#page/n5/mode/2up> Acesso em: 05 de fevereiro de 2012.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado nos museus históricos. In: **BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org.). História representada: o dilema dos museus**. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SIMÃO, Maria Cristina Rocha. **Preservação do Patrimônio cultural em cidades**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

SOUZA, Eneida Maria. **A pedra mágica do discurso**. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. A subversão lingüística de Macunaíma. In: **Revista do Instituto de Humanitas Unisinos**. São Leopoldo, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. **O Baile das quatro artes: exercícios de leitura**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1974.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o folclore. In: **BATISTA, Marta Rossetti. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Mário de Andrade**. N° 30, São Paulo: USP/IPHAN, 2002.

THIESSE, Anne-Marie. **La création des identités nationales**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

TAMANINI, Elizabete. **Patrimônio, museu e educação: interfaces com a nossa história**, 2009. Disponível em: <http://www.defender.org.br/patrimonio-museu-e-educacao-interfaces-com-a-nossa-historia/> Acesso em: 03 de março de 2012.

VIANNA, Leticia. Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. In: **Cecília Londres et al. Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, Encontros e Estudos n°5, 2004.

ANEXOS



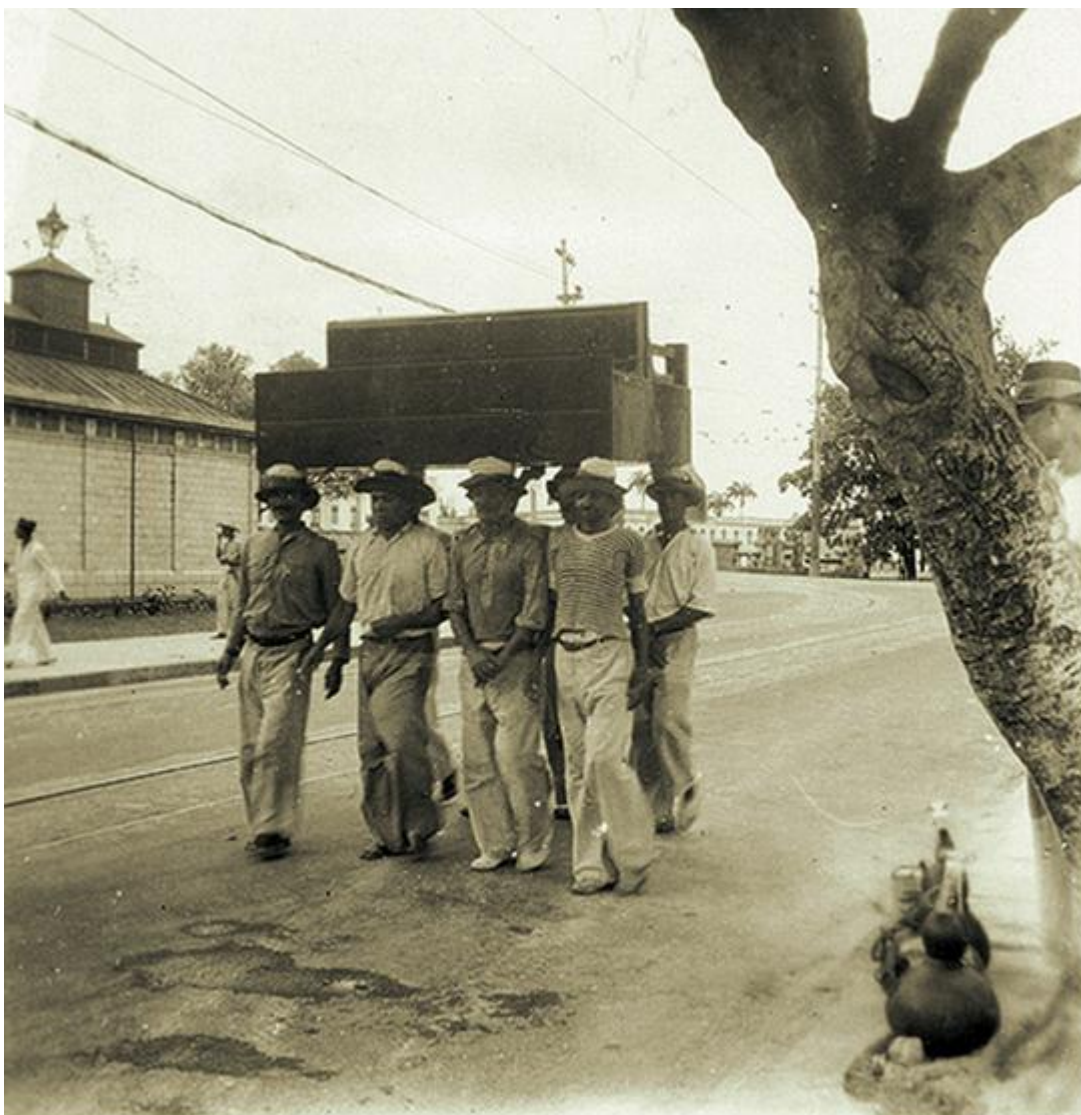
12. ANEXO: Os Integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas: Martin Braunwieser, Luís Saia, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira. Março de 1938, Recife – Pernambuco. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html Consultado em outubro de 2012.



19. ANEXO: Considerada como dança dramática o Boi-Bumbá ou bumba-meu-boi Junho de 1938. Belém – Pará. Fotógrafo: Luís Saia.

Disponível em http://www.secsp.org.br/sec/hotsites/missao/fotos_frameset.html

Consultado em outubro de 2012.



22. ANEXO: Grupo de carregadores de piano registrado pela missão de pesquisa folclórica. Fevereiro de 1938. Recife - Pernambuco. Fotógrafo: Luís Saia.

Disponível em http://www.secsp.org.br/sec/hotsites/missao/fotos_frameset.html

Consultado em outubro de 2012.



23. ANEXO: Ritual de catimbó registrado pela missão de pesquisa folclórica Maio de 1938. João Pessoa - Paraíba. Fotógrafo: Luís Saia.

Disponível em http://www.secsp.org.br/secc/hotsites/missao/fotos_frameset.html
Consultado em outubro e 2012.



29. ANEXO: Ofício das Panelleiras Goiabeiras do Espírito Santo.

Outubro de 2008. Vitória - Espírito Santo

Disponível em <http://www.jornal.uem.br/>

Consultado em outubro de 2012.



30. ANEXO: O bolinho de acarajé e as baianas.

Outubro de 2012. Salvador – Bahia. Fotografia: Hieros Vasconcelos Rego.

Disponível em <http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/materias/1462928-baianas-de-acaraje-obtem-titulo-de-patrimonio-estadual>.

Consultado em novembro de 2012.