

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

O INTELLECTUAL MÁRIO DE ANDRADE
e suas políticas culturais

Valdemir Klamt

Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida (Orientadora)

Ilha de Santa Catarina - 2003

Valdemir Klamt

O INTELLECTUAL MÁRIO DE ANDRADE
e suas políticas culturais

Dissertação apresentada ao curso de Teoria da Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Tereza Virginia de Almeida

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Centro de Comunicação e Expressão
Ilha de Santa Catarina, 2003

FICHA CATALOGRÁFICA

Klamt, Valdemir, 1976 -

O intelectual Mário de Andrade e suas políticas culturais / Valdemir Klamt. – Florianópolis, SC: [s.n.], 2003.

Orientadora: Tereza Virginia de Almeida

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.

1. Andrade, Mário de, 1893-1945 — Crítica e interpretação. 2. Teoria da Literatura – história e crítica. 3. Literatura brasileira — Século 20 — história e crítica.

SUMÁRIO

<i>Agradecimentos</i>	
<i>Resumo (Abstract)</i>	05
I. INTRODUÇÃO	
<i>Introdução ou pretexto para início de conversa</i>	07
<i>Os papéis institucionalizados nos sistemas literários modernos</i>	18
<i>Sobre o Conceito de Política cultural</i>	25
CAPÍTULO I. O INTELLECTUAL DO MODERNISMO BRASILEIRO OU MÁRIO DE ANDRADE INVENTA UM PAÍS CHAMADO BRASIL	30
<i>A invenção do intelectual</i>	31
<i>A dependência cultural brasileira</i>	50
CAPÍTULO II. O MOVIMENTO MODERNISTA SEGUNDO MÁRIO DE ANDRADE	56
<i>Modernistas na repartição</i>	59
<i>O Estado Novo e a oficialização da cultura</i>	69
<i>A política de nacionalização</i>	72
<i>Os intelectuais modernistas e o poder</i>	88
CAPÍTULO III. MÁRIO DE ANDRADE E SUA ATUAÇÃO EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS OU <i>MÁRIO: FERMENTO E CONTÁGIO</i>	
Mário de Andrade e o Departamento de Cultura de São Paulo	100
Considerações sobre o anteprojeto de Mário de Andrade para o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional	114
IV. Considerações Gerais	126
V. Referências bibliográficas	139
VI. Apêndices	
1. Apêndice ANTEPROJETO DO PATRIMÔNIO Elaborado por Mário de Andrade a pedido do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema	148
II. Apêndice CARTAS DE MÁRIO DE ANDRADE	166

*Aos meus ancestrais que desenharam o formato do meu rosto,
a espessura das mãos, o gosto da voz, a maneira de avistar o horizonte.*

Sou a extensão deles e sou grato por isso.

RESUMO

Esta dissertação aborda o intelectual Mário de Andrade, sua produção literária e a atuação em instituições culturais. Entendemos que o intelectual paulista elabora, em sua obra, uma política cultural consistente. Abordaremos, especificamente, a atuação no Departamento de Cultura do município de São Paulo e o texto do anteprojeto do patrimônio histórico e artístico nacional, escrito a pedido do Ministro Gustavo Capanema.

Repensar a produção literária, a cultura na modernidade e no período estadonovista através de Mário de Andrade é o objetivo da dissertação. Mário propõe uma atitude estética e utilitária para a arte. Solicita ação política para os intelectuais comporem a identidade nacional e inventa a imagem plural do país. A dissertação, também, trata da ação dos modernistas na repartição, suas relações com o poder, a política de nacionalização e a oficialização da cultura como um negócio do Estado.

Macunaíma percorre todo a dissertação porque o anteprojeto e todas as obras de Mário de Andrade compõem uma imagem de país plural, fragmentado, aberto, descentralizado, próximo e compatível com a realidade que Mário conheceu através das viagens e estudos que fez do país. Mostraremos Mário de Andrade como um exímio pensador de políticas culturais ainda não superado na contemporaneidade.

SUMMARY

This dissertation is about the intellectual Mario de Andrade, his literature work production and his performances in cultural institutions. We understand that the intellectual Mario de Andrade, who came from the state of São Paulo, develops, in his works, a consistent cultural politics. We will talk specifically about his performance in the cultural department of São Paulo city and the preliminary sketch of the historical and artistic national patrimony, which he wrote in asking of the minister, Gustavo Capanema.

To rethink the literary production, the culture in modernity and in the period of the New State through Mario de Andrade's work, is the aim of this dissertation. Mario proposes an esthetic and practical attitude for art. He solicits political action of the intellectuals, for the composition of national identity, and he invents the plural image of the country. The dissertation, also, treats about the action of the modernists in the department, their relations with the power, the politics of the nationalization and the officialization of the culture as a business of the State.

Macunaíma goes through all the dissertation because the preliminary sketch and all the Mario de Andrade's works compose an image of a plural country, fragmented, opened, decentralized, compatible and next to the reality which Mario known through the travels and studies that he had done in the country. We will show Mario de Andrade as an eminent thinker of cultural the contemporary politics not yet surpassed in times.

*Para mim a melhor homenagem que se
pode fazer a um artista é discutir-lhe as
realizações, procurar penetrar nelas, e
dizer francamente o que se pensa.*

Mário de Andrade (carta a
Manuel Bandeira — 1924)

Introdução ou Pretexto para início de conversa

Mário inventa *Macunaíma* e inventa a cultura de um país. Ele inventa o seu país em *Macunaíma* e reinventa o Brasil nos seus projetos culturais e na sua atuação em instituições de cultura. Mário é criativo ao escrever a história do menino que nasceu no fundo do mato-virgem, o herói de nossa gente. Menino preto retinto e filho do medo da noite. Criança feia que passa mais de seis anos sem falar e apenas exclama: "Ai! Que preguiça!".

Seria *Macunaíma* que ensina Mário de Andrade a descobrir o Brasil? Ou Mário de Andrade é o *Macunaíma* que inventa o país? Queremos mesmo criar labirintos para descobrir Mário e suas políticas culturais. Afirmamos, de início, que Mário de Andrade não conseguiu perceber toda a dimensão de sua obra. Não temos, também, nenhuma preocupação de descobrir a saída do labirinto. Isso será uma consequência feliz, se acontecer. O importante é mergulhar e permanecer em Mário de Andrade ou, atravessando-o, atingir a luminosidade sempre prometida após o mergulho na noite. Perguntamos, também: como agiu Mário de Andrade dentro das instituições onde atuou? Qual a diferença de Mário de Andrade escritor e de Mário agente cultural? Por que são os modernistas que ocupam as repartições no Estado Novo? Como o Estado Novo oficializou a cultura no Brasil? Como aconteceu o projeto de nacionalização no país?

Mário disse que toda a sua obra representava uma dedicação feliz aos problemas do seu tempo. Não havia reservas nele em afirmar que fez muitas coisas e, mesmo assim, tinha a impressão de ter feito pouco. Sempre se sentiu banhado de amor humano e, no entanto, no final da vida, faltava nele humanidade. Faltava uma paixão temporária e a dor viril de vida. Sobrava nele uma ausência de realidade. "O

engano é que nos pusemos combatendo lençóis superficiais de fantasmas",¹ desabafa. Não se via político de ação mas o homem estava vivendo numa idade política e Mário sentia que tinha que servir a isso. Há autores que acreditam que o artista "vive muito pouco, ou mesmo absolutamente nada, no mundo moral e político".² A maioria dos artistas seriam brutos habilidosos, trabalhadores braçais, inteligência de aldeia ou cérebros de povoado. Para Mário, os modernistas eram os filhos finais de uma civilização que acabou. Conclui que não pode estar satisfeito de si porque o passado não é seu companheiro. Diz: "Eu desconfio do meu passado." O conselho que presta aos homens é o de não assistir na beira do caminho à multidão passar. Mário de Andrade ordena: "Marchem com as multidões."³

Reiteradas vezes Mário de Andrade afirma que é incapaz de se preocupar com políticas nacionais. Nós discordamos de Mário e através dos seus exemplos, projetos e do seu pensamento, afirmamos que ele é o único intelectual do modernismo brasileiro que elaborou uma política cultural consistente e de ação. Mário dizia que a cultura vale como o pão. Além de uma conotação de que cultura é algo cotidiano, está implícita a idéia de alimento. Alguém ligado aos modernistas já falou que perto de Mário de Andrade todos que fizeram o movimento poderiam ser considerados analfabetos. Não se trata apenas da sua inteligência e cultura pessoais mas da predisposição para alterar o cenário nacional da época. Afirmamos que muitas das idéias de Mário não foram entendidas em sua época e muitas continuam não colocadas em prática por falta de uma percepção mais aguçada de quem administra e de quem faz cultura no Brasil da atualidade. Não podemos nos lamentar

¹ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo : Martins; Brasília, INL, 1972. p. 255.

² Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas - filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis : Vozes, 1993. p. 223.

por esse fato porque sabemos que há um baú com tesouros guardados para nossos dias futuros. Não defendemos que os tesouros de Mário fiquem guardados mas que nós meninos cada vez mais brancos (de pele, de posturas, de ações e de idéias) nos utilizemos com critério e ações profícuas do que Mário nos ensinou para ampliar a percepção cultural da sociedade civil. Cada vez urge mais a necessidade de ações de cultura sistemáticas e continuadas. Ações mais consistentes do que a realização de projetos pontuais e sem inserção sócio-cultural são necessárias. Também não é suficiente apenas o financiamento da cultura através de leis de isenção fiscal, pelas quais só são privilegiados os artistas e produtores consagrados, repetindo-se ao infinito a situação artístico-cultural estabelecida pela mídia de massa. A política de turismo cultural, apesar de não ser nociva para o desenvolvimento cultural de uma localidade, acaba sendo a única realizada pelo poder público municipal em todo o país. As prefeituras e fundações de cultura preocupam-se em promover festas regionais, comemorar datas festivas e realizar festivais das diferentes linguagens artísticas com o intuito único de chamar a atenção dos turistas.

A dissertação aborda o projeto estético de Mário de Andrade através do escritor e o projeto político através de Mário de Andrade como agente cultural. Mário de Andrade representa os papéis de autor, artista, intelectual e homem público. Nossa intenção é montar um retrato⁴ de Mário como escritor e profissional da cultura. O material para a composição são textos, depoimentos, entrevistas, projetos culturais, cartas, pesquisas. O retrato final conterà uma imagem com colagens, sobreposições e

³ ANDRADE, op. cit., p. 252-5.

⁴ Nas artes plásticas vários artistas desenharam o auto-retrato de Mário de Andrade, dentre outras a Coleção Mário de Andrade - Artes plásticas tem imagens de retratos de Mário composta por Hugo Adami, Zina Aita, Tarsila do Amaral, Enrico Bianco, Joaquim Lopes Figueira Júnior, Clóvis Graciano, Dimitri Ismailovitch, Anita Malfatti, Antônio Gabriel Nassara, Armando Alves Pacheco, Cândido Portinari, Paulo Cláudio Rossi Osir, Luís Saia, Lasar Segall e Erasmo Xavier.

utilização de várias técnicas. A trajetória da vida de Mário revela um indivíduo com várias polaridades⁵. O próprio Mário cria várias auto-ficções de si mesmo que, além de metafóricas, são poéticas. É um escritor inventando ficções para si mesmo.

A mais importante auto-ficção de Mário de Andrade é a escrita de uma lenda pessoal muito semelhante à história do herói de nossa gente. Esse texto é uma auto-análise semelhante à que foi feita nas correspondências onde Mário comentava a sua própria vida e anotava obrigações diárias que tinha a cumprir. A nosso ver o texto é uma primeira experiência para compor *Macunaíma* e publicá-lo em 1928.

Sobre Macunaíma, Mário escreve: "Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande [...] que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma." Mário de Andrade escreve a lenda de Macunaíma. Mas Mário também inventa a lenda de seu nascimento. O que sucedeu nesse momento ele mesmo confirmou numa conferência no dia 25 de setembro de 1925, na festa da Capela Santa Cecília. A conferência é uma espécie de profecia dele próprio.

A festa mais bonita que eu assisti na minha vida gostosa foi o dia do meu nascimento, minhas senhoras e meus senhores. Não imaginam! Eu era engraçadinho, já bem careca porém não usava óculos, mãos agarradinhas no peito, olhinhos fechadinhos espiando saudosos o céu que eu deixara pra vir viajar... Viagem comprida, não? Já dura quase trinta e quatro anos e embora eu pretenda voltar lá pra cima, francamente: não quero que seja logo. É uma gostosura viajar neste mundo tão revirado!... Mas como ia falando o dia em que nasci foi uma festa linda. Eu tinha uma touca enfeitada de rendas com laço cor de rosa do lado esquerdo e sentia o calor bom dos braços de minha mãe. Pois então escutei u'a música bem futurista, se não me engano era o *Choro para saxofone e flauta* de Villa Lobos, conhecem? Que beleza! Aos sons maxixados da tal música um dilúvio de assombrações veio dançando, saracoteando até junto de mim. Como é como no dia de nascimento de cada um, esses entes fantásticos estavam ali pra fazer um voto, uma profecia sobre a minha pessoinha importante. Vinha o saci, vinha o caapora, vinha a sucuriju, o curripira, o

⁵ Segundo o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano, o termo polaridade significa a conexão necessária de dois princípios opostos em si. O conceito foi empregado por Schelling na obra *Sobre a alma do mundo* (1798). Para Schelling a alma do mundo age pelas forças opostas da atração e da repulsa, cujo conflito causa o dualismo.

anhangá e vinha a iara. O saci, tão pequitinho, negro! Negro que nem um tisiu de verdade pulou na perna só e falou: —Mário vai ser um futurista danado, há de fazer uma porção de coisas que ninguém entenderá, e foi-se embora. Depois chegou o caapora com aquele ar tão antipático. Se riu e falou: — Mário você há de ser professor de piano e professor mascote. Há de ensinar direitinho até mas quando as alunas de você principiarem a tocar bem ficam noivas e vão casar e você fica sem elas, e foi-se embora. Depois veio o boitatá suado espalhando um calorão, todinho com o corpo de fogo e falou: — Mário, você fica queimado por mim. Há de ser moreno e feio porém eu derreti este pedaço de ouro e fiz um coração botei no seu peito, foi-se embora. Eis a razão porque sou feio, moreno mas tenho um coração de ouro, minhas senhoras e meus senhores. Depois foi a sucuriçu, que cobra feia! Se arrastando, se arrastando botando pra mim a língua ruim dela partida no meio tal qual a dos hipócritas, e com olhos de fogo que cegavam a gente. E falou assim: — Mário, pra você darei o que dou pra todos e mais um presentinho. Como toda a gente você há de sofrer calúnias e agora olhe pra mim. Eu..., eu era bobinho, olhei. A sucuriçu pôs o fogo dos olhos dela nos meus, senti uma dor aguda que nem quando a gente tira nervo de dente, só que era nos olhos e fiquei míope. Ela se riu e foi-se embora. Ah! Então é que chegou a vez a iara... Tão linda que era a iara... U'a mulher com o corpo todo feito de água fresca da fonte no mato e os cabelos verdes feitos de avenca e matapá novo. Sobre eles ela pusera uma coroa de vitórias-régias vermelhas e piquiás amarelos e se abanava num gesto brando com a folha de taioba que trazia na mão de água. Tão linda que era a iara... E falou... — Mário, a sucuriçu foi malvada. Fez míope quem vai morar no Brasil terra cheia de sol. Você não poderá suportar a luz clara do dia e a clara luz do dia há de penetrar nos seus olhos machucando você. Só numa sombra bem mansa os seus olhos poderão ver bem e você ficar feliz. Mário, o caapora falou que você há de ser professor de piano, pois bem eu espalho à sua volta a sombra gentil das moças brasileiras. E foi-se embora. E desde o dia do meu nascimento por causa do voto da iara eu vivo na sombra das moças brasileiras e me tornei por isso o mais feliz dos homens deste mundo, meus senhores e minhas senhoras. Foi bonita essa festa, não acharam?⁶

A partir das narrativas míticas colhidas por Koch-Grünberg e de versões de contos populares, Mário de Andrade compõe *Macunaíma*. Há nesse sentido, um processo de transposição de textos em outro texto. O intitulado *Macunaíma* é posterior e semelhante a escrita da lenda pessoal de Mário de Andrade. A estrutura de *Macunaíma* é o esquema dos contos populares. *Macunaíma* se aproxima dos atributos da lenda pessoal de Mário de Andrade para se assimilar. Mário trabalha a diluição da sua subjetividade entre vários eus e cria um topos imaginário da constituição do sujeito. É como se a estrutura do texto de *Macunaíma* fosse

⁶ O texto está no artigo de TONI, Flávia Camargo. Mário e Marias. Revista do IEB, São Paulo, n^o 36,

desenhada na lenda pessoal de Mário. Cabe lembrar que antes de publicar o texto na íntegra, Mário havia publicado o primeiro capítulo na *Revista de Antropofagia*. A nosso ver, uma forma de experimentar a aceitação do público ao texto.

A proximidade entre autor e personagem também é percebida por teóricos da literatura brasileira. *Macunaíma*, para Alfredo Bosi, tem a dicção complexa de Mário de Andrade que retoma processos de composição e de linguagem da narrativa oral indígena ou arcaico-popular. O texto é uma conquista nova que se desenvolve com construções coloquiais, sintaxe "falada" e estilização rente ao conto maravilhoso (há algo visceralmente infantil que constitui uma aura polimorfa de espontaneidade aquém da consciência responsável ou moralmente coesa). No corpo do texto, coabitam os valores do moderno numa perspectiva crítica e do arcaico da composição rapsódica. A dinâmica ideológica articula o lugar ideal com vetores opostos: a memória afetiva e o pensamento social crítico. A primeira trouxe para o texto "um quase infinito viveiro de imagens e cenas, ritos e lendas, frases e casos que constituíam o seu mais caro tesouro, a fonte inexaurível do seu populário luso-afro-índio-caboclo"⁷. Esse complexo sistema de formas significantes era para Mário de Andrade a cultura brasileira subconsciente. Era importante o tecido étnico que se forma e não a composição de cada tonalidade em separado. No entanto, não há síntese, e sim pluralidade que resulta em nenhum caráter.

O segundo vetor, o pensamento social crítico, em *Macunaíma*, coloca o sentido num impasse: Mário de Andrade sente dificuldade de definir a identidade simbólica do herói como caráter brasileiro. Pelo ponto de vista do moderno, Mário compõe uma figura que tem equivalência com uma sátira das idealizações

1994. p.167-168.

românticas. Mas o autor também se utiliza do primitivo para denunciar a cidade do progresso com suas ridicularidades. A questão do destino do povo brasileiro não é resolvido na rapsódia, ora alternando pessimismo, ora otimismo. Nem a cidade é a solução para a selva, nem a selva para a cidade. Bosi informa que: "o brasileiro seria um homem desavindo consigo mesmo. Não encontrando lugar próprio nem na mata nem na metrópole, nem no Uraricoera nem na Paulicéia, ele padece em ambos."⁸ *Macunaíma* não assume identidade constante. Maria Eneida de Souza discute auto-ficções que Mário se propõe⁹. São estas: a) "Eu é que estava me pintando" que contém o conceito de auto-retrato transposto para o texto escrito mas diferente da autobiografia por não apresentar uma seqüência lógica de início e fim; b) "Estou de novo bom e macio". Depois de voltar do Rio de Janeiro, em 1941, Mário novamente conquista a segurança do lar. A integridade perdida no Rio de Janeiro é reconstituída. Com sua coleção de objetos de arte, livros e desenhos, Mário tem de volta o retrato alinhado se si, como confessa; c) "Entre o anjo e o diabo" é o debate entre a vida pública e a particular, o projeto estético e o político criam vários pares de oposição entre bem e mal, moral e imoralidade. Os termos não são binários e sim versáteis. Os retratos pintados por Segall e Portinari são, para Mário a sua imagem. O primeiro representa pictoricamente seu lado bom e o segundo o lado mau.¹⁰ Apesar de Mário

⁷ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno - ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo : Ática, 1988. p.136.

⁸ Ibid., p.39-40.

⁹ SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999. p.191-215.

¹⁰ Mário de Andrade escreve a Heriqueta Lisboa dizendo: "O retrato feito pelo Segall foi êle mesmo sozinho que fez. Não creio que o Segall, russo como é, judeuíssimo como é, seja capaz de ter amigos. Pelo menos no meu conceito de amizade, uma gratuidade de eleição, iluminada, sem sequer pedir correspondência. Éramos ótimos camaradas e apenas. Como bom russo complexo e bom judeu místico êle pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo. Ao passo que o Portinari só conheceu a parte do Anjo. Às vezes chego a detestar (me detestar) o quadro que o Segall fez. É subterraneamente certo, mas, sem vângloria, o do Portinari é mais certo, porque é o que eu gosto, que sou permanentemente e que chora, ainda e sempre vivo,

não aceitar a representação de Segall, o evidente, no entanto, é que o diabo completa o anjo e vice-versa; d) "Eis o homem!" É a figuração do homem em carne viva. E há outros vários Mário de Andrades a verificar e estudar.

Ao se traçar uma linha reta num papel em branco com o intuito de desenhar a história de um determinado período ou até a história de toda a humanidade, define-se um ponto inicial e um final. O primeiro é o começo definido para se explicar determinado conteúdo ou fato. Esse ponto pode ser definido como sendo de quatro mil antes de Cristo, o do nascimento do filho de Deus, a Idade Média, a descoberta do Novo Mundo, a Guerra Civil Espanhola, a Proclamação da República Brasileira ou a Queda do Muro de Berlim. O ponto final é geralmente a contemporaneidade. Raro é quem trace uma linha e destine parte dela para o futuro. Entre esses dois pontos criam-se outras subdivisões para que haja uma maior compreensão e se desenhem outros eventos históricos complementares para a explicação que se pretenda. Para a nossa pesquisa o ponto inicial dessa linha é a Semana de Arte Moderna em 1922 com um pequeno recuo, às vezes, para fatos precedentes. O ponto final é 1945, a morte de Mário de Andrade. Eventualmente, faremos referência a fatos em anos anteriores ou resultados que tenham advindo do projeto de Mário em anos posteriores. O nosso recorte é de 1922 até 1945. O que foi pensado no âmbito do Movimento Modernista e sobretudo, o que Mário de Andrade pensa, propõe e executa durante esse período são algumas das perguntas que pretendemos responder.

Mário de Andrade é o intelectual que produz uma vasta obra literária, pensa a arte e o sistema cultural de seu tempo, elabora política públicas de cultura em várias instâncias administrativas e discute a situação do país. Inclusive é considerado o mais

mesmo quando a parte do Diabo domina e age detestada por mim. Esse quadro do Segall não fui eu que fiz, juro."

preparado e culto dos modernistas brasileiros. Defende com firmeza as suas posições e, mesmo assim, esse mesmo homem, no nosso entender, é um pêndulo entre a utopia e a amargura, entre a realização de vários projetos e a insatisfação por não realizar outros.

Para Mário de Andrade, a arte é feita com carne, sangue, espírito e tumulto de amor.¹¹ Monteiro Lobato, ao falar de Mário de Andrade, diz que este é notabilíssimo, é sem par na análise crítica e que inclusive, certa vez, foi morto e enterrado por Mário e mesmo assim considera Mário grande.¹² Para Mário de Andrade, é essencial fazer arte, compreender o que faz e explicar o feito.¹³ Em carta a Carlos Drummond de Andrade, Mário diz que tudo é influência, que cada indivíduo é "fruta" de alguma coisa.¹⁴ Acredita na absorção ou no roubo da delicadeza de sentimento. Mário sugere a Fernando Sabino que esse roube de Machado de Assis, “roube dele tudo quanto possa ser útil a você, jogando o resto fora. Mas sempre não esquecendo que você pode roubar errado”.¹⁵ Mário quer para o Brasil uma consciência íntima, popular e unânime.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Anita Mafalhti*. Edição organizada por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro : Forense, 1989, p. 145-6.

¹² NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro : MPM Propaganda: Record, 1986.p.75. Transcrevo trecho da carta porque ele denota o respeito que Monteiro Lobato tinha por Mário de Andrade: "Tu és um monstro de orgulho, Flávio. Pois queres atacar ao Mário só porque ele exerceu o seu natural direito de crítica? Ele não te insultou, não te ofendeu. Como então revidar? Revidas ao quê? Se tiras ao crítico a liberdade de criticar, matas a crítica, Flávio. Faço votos para que a censura impeça a saída do teu artigo no Casmurro. Fica feito para você danar com um cabra criticamente só porque ele não gostou do teu livro da maneira pela qual querias que gostasse. // Mário é um grande crítico. Mário é notabilíssimo. Mário, pelo seu talento sem par no analisismo criticista, tem o direito a tudo, até de meter o pau em você e em mim. Eu tenho levado pancadinhas dele. Certa feita chegou a publicar o meu necrológio. Matou-me e enterrou-me. Em vez de revidar, conformei-me, e sem mudar minha opinião sobre ele. Ainda esta semana cortei um pedaço de artigo dele sobre a nossa língua, ótimo. Mário é grande. Tem direito até de nos matar à moda dele [...]"

¹³ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro : Record, 2001. p. 27-8.

¹⁴ Carta de 1925 (sem indicação de dia e mês).

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.45. Mário de Andrade sabe que a fronteira entre absorver e macaquear é tênue e aconselha Sabino dizendo: “o problema é delicadíssimo. Veja o problema do estilo: se você escrever, chegar a escrever no estilo de Machado de Assis você se esculhamba por completo, se perde”.

Na crônica *Tacacá com tucupi*, escrita em 1939, Mário revela que foi o poeta Blaise Cendrars que chamou a sua atenção para a cozinha brasileira com a tese de que o Brasil tinha uma cultura própria por apresentar uma culinária completa e específica. Para Cendrars, todo povo que possuísse uma gastronomia nacional possuiria uma cultura própria. Não importava se muitos dos pratos derivassem de outros povos. O Brasil tinha chegado numa cozinha original, inconfundível e completa. Mário salienta que há quem ache a comida brasileira pesada e imprópria para delicados jantares. Cita, inclusive, uma série de pratos numa incursão por todas as regiões do país. Para Mário, o maior refinamento culinário está na Amazônia com seus peixes e aves. O poeta de *A costela do grã cão*, tomado pelo espírito aventureiro de Macunaíma aconselha que se almoce pelo Brasil e se jante no Amazonas.¹⁶

Nos anos de 1940, Mário de Andrade se empenha na preservação do acervo cultural do país no momento político que a literatura passava. Nessa época, Mário está dividido entre a atividade intelectual e a função pública. É nesse momento, também, que ele faz a análise do projeto estético e político do modernismo. A biografia do intelectual Mário é revelada nas cartas que escreve para Henriqueta Lisboa. Estão no texto a produção ensaística, literária e documental e os acontecimentos que o autor protagonizou na vida pública. Eneida Maria de Souza acrescenta que o "auto-retrato andradino recebe pinceladas de seu autor e dos outros que partilham dessa criação, devolvendo-lhe imagens verossímeis ou deformadas, conforme o traço particular de cada observador."¹⁷ Ou seja, Mário de Andrade compõe o seu retrato a partir da percepção de outros intelectuais sobre a sua atuação

¹⁶ ANDRADE, Mário de. *Tacacá com tucupi*. In: *Os filhos de Candinha*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1976. p.117-223.

¹⁷ SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999, p. 193.

e pensamento. Uma matéria publicada num determinado jornal, o comentário de outro intelectual numa carta, uma obra de arte eram a qualquer momento a mola propulsora para fazer Mário de Andrade refletir sobre a sua atuação na área cultural. Como consequência, Mário altera constantemente seu pensamento e aprimora seus conceitos. É como se houvesse uma constante realimentação de sua intelectualidade. Isso não deixava Mário preocupado e nem havia problemas caso cometesse enganos porque considerava que era função do artista e intelectual reavaliar sistematicamente suas posições.

OS PAPÉIS INSTITUCIONALIZADOS NOS SISTEMAS LITERÁRIOS MODERNOS

Hans Robert Jauss defende que o termo *modernidade* não foi criado para nosso tempo e não serve para caracterizar uma época. Trata-se de um *topos* literário que repete os conflitos de geração, de século em século, desde a antigüidade, entre velhos e novos escritores. Outrossim, o termo não se reduz apenas ao *topos* literário, mas ao desenvolvimento das mudanças históricas sobre a consciência da modernidade. Quando surge uma oposição determinante nos despedimos de um passado pela autoconsciência de um novo presente. Quando aflora a potência criativa de uma época se instaura a fronteira entre novas produções e aquelas que declinam, se tornam obsoletas. O moderno de hoje é o velho de amanhã. Não há ruptura, e sim um movimento cíclico que é inerente aos processos orgânicos: "o denominador comum de todos os românticos, conservadores ou progressistas é o sentimento de insatisfação em relação com seu próprio presente inacabado, sentimento que nos

levará rapidamente ao momento em que uma nova geração fundará o moderno sobre uma nova relação com a história."¹⁸

Há também quem afirme que a moderna história ocidental começa na diferença entre presente e passado¹⁹. Ao "dividir" a história em presente e passado os historiadores repetem o gesto de separar, compondo uma cronologia de períodos. Ser o outro ou não ser o que havia antes, ou até então, é a problemática que se instaura. Além do mais, o que precedeu passa a ser considerado morto em oposição ao discurso do novo. O corte é voluntarista. É feita uma triagem do que é possível ser compreendido do passado e o que deve ser esquecido para obter a representação do presente. O que é esquecido, o dejetivo do passado, não recebe uma explicação e se torna impensável para que uma nova identidade possa ser pensável.²⁰ A periodização, a idéia de período, é entendida como a necessidade de estabelecer regularidade, definir um sistema para a arte na qual o passado e o futuro sejam constituintes de um processo.²¹ Na presente dissertação estaremos pensando a obra de Mário de Andrade como o mesmo propôs, tendo em vista a constante de sua crítica estética: o artista e sua obra são uma entidade social. O pensamento dos construtivistas alemães e, especialmente o de Siegfried J. Schimdt, corroboram com o pensamento marioandradino ao entender que uma obra literária (ou cultural) faz parte de um sistema social.

¹⁸ JAUSS, Hans Robert. Tradição Literária e consciência atual de modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de Literatura - as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.

¹⁹ Uma terceira forma que organiza as relações do trabalho com a natureza é a clivagem entre discurso e corpo: "Ela faz falar o corpo que se cala. Supõe uma decalagem entre a opacidade silenciosa da 'realidade' que ela pretende dizer, e o lugar onde produz seu discurso, protegida por um distanciamento do seu ob-jeto." CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2000. p. 14.

²⁰ Cf. Ibid, p. 14.-18

²¹ Cf. ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna - o olhar pós-moderno*. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 1998. p. 17.

Os construtivistas entendem textos literários como objetos não-autônomos e não-atemporais. A articulação dos textos literários executa-se com os atores e suas condições socio-culturais. Isso faz com que o texto seja visto como possuindo e não como sendo ele próprio o significado. São os sujeitos, dentro de seus grupos sociais, que criam sentidos a partir dos textos:

Os sujeitos estão agindo em papéis que, nos sistemas literários modernos, têm sido institucionalizados. Os papéis fundamentais, nos sistemas literários modernos, são os de produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos literários. As concatenações de ações literárias são denominadas processos literários. O conjunto dos processos literários em uma sociedade forma o sistema literário²²

O sistema literário é visto como componente da sociedade e só pode ser explicado no contexto de todos os outros sistemas de uma sociedade num determinado momento de seu desenvolvimento social e histórico. Durante toda a vida Mário de Andrade participou de movimentos culturais e administrou instituições com a convicção que o produto cultural era algo dinâmico e vivo. A cultura tinha, para Mário, o poder de alterar situações sociais e fazer com que a humanidade tivesse uma auto-consciência maior de sua realidade. O autor de *A escrava que não é Isaura* nunca chegou a atuar como um escritor encastelado imune ao mundo, mesmo considerando, no final de sua vida, que o lugar do escritor era uma torre-de-marfim. Seu encastelamento ficou apenas no plano teórico, uma vez que Mário possuía uma motivação, uma necessidade e uma paixão pessoais para articular um futuro melhor para o país.

Schimdt propõe para historiógrafos literários sugestões que incluem idéias como o caráter construtivista das histórias literárias, motivadas pelas necessidades

sociais. A literatura como sistema social organiza os processos literários, sendo a história literária orientada para o "agente-texto-contexto" e não para obras de arte literárias autônomas que precisam criar uma relação com a sociedade. As ações individuais em sua preparação, em seu desempenho, em suas conseqüências e resultados são determinadas "por condições de ações culturais, econômicas, políticas e sociais, que são consciente e inconscientemente interpretadas e transformadas no domínio cognitivo do indivíduo."²³ O indivíduo (escritor, agente cultural, artista) não é imune ao mundo. No seu ato criativo estão presentes partículas de sistemas de valores, normas, mídia, sistema simbólico que são institucionalizados nos grupos sociais e internalizados nos sistemas cognitivos individuais pelo processo de socialização.

Cinquenta anos antes, Walter Benjamin, na Conferência *O autor como produtor*²⁴, pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934, já discute a idéia de autonomia autoral. Benjamin avalia que na época existiam dois tipos de autor, o burguês e o progressista, ambos escrevendo em prol de interesses. O primeiro produzia obras destinadas à diversão e o segundo, orientadas em função da utilidade ao proletariado, às lutas de classes. Benjamin propõe que se situe o objeto livro, o romance, a obra, nos contextos sociais vivos, que deixem de operar como categoria rígida e isolada. Sendo questão consensual que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção, caberia, segundo Benjamin, a pergunta de como a obra se situa dentro das relações de produção. Nesse sentido,

²² Cf. SCHIMDT, Siegfried Jaus. *Sobre a escrita de histórias da literatura — observações de um ponto de vista construtivista*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de Literatura - as novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 113.

²³ Cf. *Ibid*, p.122.

²⁴ MOREIRAS, Alberto. *Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado*. In: MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. 281-304.

além de escritor, Mário de Andrade cuida da edição de sua obra como atestam várias cartas para outros escritores e editores. Para se disciplinar a escrever sobre determinado tema de interesse ele anunciava o próximo livro sem tê-lo ainda escrito. Mário é também pesquisador que vai a campo estudar a cultura popular brasileira e a registra. Mário é o escritor que se encaixa na categoria do artista com propósito de possuir obra com função social.

Para que possa haver a análise do intelectual como produtor é necessário recorrer ao exemplo da imprensa segundo Benjamin. O teórico cita como exemplo um escritor soviético chamado Sergei Tretiakov. Ele propôs e personificou um escritor operativo, aquele que é participante e não espectador. Em 1928, na época da coletivização total da agricultura, Tretiakov viajou a comuna Farol Comunista e em duas longas estadias convocou comícios populares, coletou fundos para aquisição de tratores, fez a inspeção de salas de leituras, criou jornais murais, dirigiu o jornal dos colcós, introduziu rádios e cinemas itinerantes e redigiu reportagens para jornais de Moscou. Quando escreveu o livro *Os generais* a obra passou a ser referência para a economia coletivizada.

Benjamin continua com Tretiakov e explora o jornal como exemplo. O jornal é o cenário da confusão literária porque nele há uma disjunção entre ciência e belas letras, entre crítica e produção, entre cultura e política. É no jornal que a fronteira entre autor e leitor é esmaecida. O leitor está sempre pronto, e se sente no direito, de colaborar escrevendo, descrevendo e prescrevendo. É no jornal que o leitor tem acesso à condição de autor. Cabe lembrar que o exemplo é soviético e não é dessa forma que o leitor tem acesso ao jornal em outras partes do mundo.

É pertinente, no entanto, verificar como Mário de Andrade fazia uso da imprensa como intelectual. Mário de Andrade, quando entrevistado, coletava as suas entrevistas nos jornais, anotava nos fragmentos de reportagem e as corrigia em relação àquilo que realmente tinha falado. Outro ponto importante da sua relação com a imprensa diz respeito às várias respostas que deu, através da imprensa escrita, sobre o movimento modernista. Além do mais, Mário escrevia muito para jornais e escreveu até o final dos seus dias. De uma forma ou outra podemos afirmar que o movimento modernista aconteceu através dos jornais. Um dos exemplos mais importantes da relação do intelectual paulista com a imprensa escrita foi o rodapé semanal da *Folha da Manhã* intitulado *O mundo musical*. Mário assumiu a redação de 1943 até a sua morte em 1945 e nela revelou o principal conjunto de suas idéias sobre como se configurava a música naquela época.²⁵ Antes, Mário já havia colaborado com o *Diário Nacional* de São Paulo de agosto de 1927 até 1932.

O intelectual não é definido pela posição que ocupa no processo de produção mas pelas opiniões, convicções e disposições. O lugar do intelectual seria o do protetor, do mecenas ideológico. Esse lugar não existe. Benjamin afirma que "o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo."²⁶ Autores como Vivian Schelling percebem o engajamento de intelectual e artista de Mário de Andrade em dois níveis inter-relacionados: a forma e técnica artística e o agente que preconizou o surgimento de

²⁵ Os textos foram recentemente publicado por Jorge Coli. A referência bibliográfica completa é: COLI, Jorge. *Música final : Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1998.

²⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 127.

uma cultura nacional autônoma.²⁷ Ou seja, o escritor criativo e o agente cultural perspicaz.

Em 1941, Mário escreve em *A Elegia de Abril* que as melhorias na inteligência nova do país não satisfaziam as necessidades do tempo e da nacionalidade. Considera que houve um crescimento cultural e uma melhoria na inteligência técnica. Também vê que a sua geração formada antes de 1914 não tinha consciência da condição do intelectual no que tange a deveres com a arte, a humanidade e as relações com a sociedade e o Estado. Quando o Estado integra o intelectual ao regime, há um namoro com a ideologia do telégrafo, segundo Mário de Andrade. Os artistas se refugiam com ingenuidade no padrão da arte social. Para Mário, não há uma única obra que revele o que os intelectuais pensam sobre o problema do ser e nem um conjunto orgânico de idéias:

em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracasso derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente.²⁸

Mário entende que o complexo de inferioridade é uma das grandes falhas da inteligência nacional. O intelectual passa de galho em galho, de árvore em árvore numa intelectualidade coreográfica. Ao lado da técnica intelectual precisaria haver a obediência à sensibilidade. Mário quer um escritor verdadeiro que fale o que sente e não uma máquina que cuspa palavras ao léu.

²⁷ SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1990. p. 106.

²⁸ ANDRADE, Mário de. *A Elegia de Abril*. In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p. 190.

SOBRE O CONCEITO DE POLÍTICA CULTURAL

A política cultural é a ciência da organização das estruturas culturais. Seu objetivo é satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. A política cultural promove a produção, a distribuição, os usos da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático. A noção mais antiga de política cultural é a de difusão cultural. Os fenômenos culturais estão ligados à lógica da sociedade onde ocorrem. A cultura é considerada um forte cimento social.

Uma segunda motivação das políticas culturais é que elas são respostas a demandas sociais. A legitimação dessas políticas culturais é formulada com os paradigmas da lógica do bem-estar social, do sentido orientador da dinâmica social, do enquadramento ideológico e da prática comunicacional. Sua orientação está na lógica da oferta ou demanda. O objeto das políticas pode ser o patrimonialista, que é dirigido para a preservação, o fomento e a difusão de tradições culturais, ou o criacionista no qual há a promoção, distribuição e uso de novos valores e obras culturais.

Diante das questões nacionais uma política cultural nacionalista privilegia formas culturais autóctones, populares ou eruditas. Políticas pluralistas abrem-se a várias manifestações e políticas globalizantes que não protegem a produção cultural nacional. No que tange às políticas culturais segundo seus circuitos de intervenção há quatro tipos básicos: relativas ao mercado cultural (apóiam a produção, distribuição e consumo da cultura), relativas à cultura alheia ao mercado cultural (trabalham com

modos culturais fora do circuito comercial), relativas aos usos da cultura (criam condições para o público usufruir os modos culturais disponíveis) e relativas às instâncias institucionais de organização dos circuitos culturais (organizam a gestão da cultura). A presença de todas as políticas caracterizam a política cultural de Estado (de dirigismo ou de democratização cultural). Em relação aos modos ideológicos, as políticas culturais podem ser de dirigismo cultural (dirigidas por um Estado forte, de modo incontestado, atuam em prol da segurança nacional e trabalham com o folclore ou com a cultura popular), de liberalismo cultural (sem modelos de representação simbólica, o apoio à cultura fica nas mãos da iniciativa privada) e de democratização cultural (sendo a cultura uma força social, defende acesso a bens culturais de forma igualitária).²⁹

Antes que Macunaíma peça pra levar nossa casa pra outra banda do rio, antes de fechar os olhos um bocadinho para o menino carregar os trens pra um aberto do mato e colher caça e comida por demais, cabe lembrar o que fizemos até aqui e o que virá adiante. Iniciamos a dissertação expondo o indivíduo Mário de Andrade como um ser humano comum encontrado em qualquer esquina de qualquer cidade brasileira. Um sujeito que escreve e trabalha na área cultural. Inserimos também perguntas iniciais como pretexto para início de conversa sobre a atuação desse sujeito feio e mulato. Além das perguntas que serão respondidas durante a dissertação, relatamos como Mário fez seu auto-retrato e quais são algumas das auto-ficções presentes em seus textos (afinal de contas são trezentos-e-cincoenta, e só a análise delas é uma dissertação). Atemo-nos principalmente a uma delas escrita antes

²⁹ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.p. 293-300.

de *Macunaíma* e que a nosso ver é um ensaio para a estrutura do texto do herói de nossa gente. Delimitamos também o período de nosso percurso e discutimos alguns olhares que Mário lança sobre o Brasil. Avançamos, num segundo momento, para os papéis institucionalizados nos sistemas literários modernos propostos pelos construtivistas alemães, que entendem o escritor como parte integrante de sistemas sociais e mola propulsora da ação cultural. A escolha da teoria construtivista não é por acaso, e sim, pela explicação que permite fazer de um sistema literário amplo onde estão incluídos os processos de produção, pós-produção, recepção e os efeitos que uma obra causa em determinado contexto sócio-cultural. O último tópico da introdução esclarece o conceito de política cultural e será norte durante o desenvolvimento da dissertação. Nele abordamos a política cultural como ciência que organiza as ações culturais. Trata-se de um esclarecimento importante tendo em vista a multiplicidade e confusão de conceitos que o termo adquiriu na contemporaneidade.

O que há na outra margem do rio? No primeiro capítulo abordaremos como Mário de Andrade pensa e consolida a imagem de um país chamado Brasil. Trataremos da invenção do intelectual e sua situação no país. O reflexo da dependência cultural brasileira, na obra dos autores modernistas, será outra questão discutida. No segundo capítulo será analisado a forma como Mário de Andrade entende o movimento modernista. Outro ponto importante que verificaremos é a situação dos modernistas na repartição, aprofundando, sobretudo, a cooptação do intelectual pelo regime do Estado Novo e a oficialização da cultura como um negócio estatal. Por fim, será analisada a relação que os modernistas mantinham com o poder. O último capítulo analisa Mário de Andrade como agente cultural. Para isso

escolhemos a atuação de Mário como chefe do Departamento de Cultura do município de São Paulo e o conteúdo do anteprojeto para o Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional escrito em 1937. Nos apêndices apresentaremos o anteprojeto e as correspondências que Mário de Andrade manteve com o Ministro Gustavo Capanema por considerar esses documentos elucidativos e fonte de consulta para as discussões que apresentaremos.

Como disse Mário de Andrade "Macunaíma deu a mão pra Iriqui, Iriqui deu a mão pra Maanape, Maanape deu a mão pra Jiguê e (...) partiram por esse mundo."³⁰
Está na hora de pontear a violinha!

³⁰ ANDRADE, Mário de, 1893-1945. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 22.

*Vamos, irmão pequeno, entre palavras e deuses,
Exercer a preguiça, com vagar.*
Mário de Andrade

CAPÍTULO I
O Intelectual do Modernismo Brasileiro
ou *Mário de Andrade inventa um país chamado Brasil*

A INVENÇÃO DO INTELLECTUAL

Aprecio muito a metáfora que Charles Baudelaire utiliza para estabelecer uma teoria do belo racional e histórico. Em outras palavras, o autor conclui o seguinte: se um homem imparcial folheasse uma a uma todas as modas francesas da origem da França até a atualidade, ele não se surpreenderia. Não há lacunas nem surpresas. Acrescentando a cada imagem o pensamento filosófico, se constata a profunda harmonia entre os elementos da história. O belo sempre encontrou a sua satisfação. Para Baudelaire o belo tem dupla composição: o elemento eterno e o elemento relativo, sendo que qualquer amostra de beleza possuiria os dois elementos. A obra de arte de qualquer artista também possui essa dualidade porque ela é consequência da dualidade do homem.³¹

Como exemplo, Baudelaire descreve um personagem de nome G. Esse homem tem uma poderosa originalidade que basta a si e não necessita de aprovação. Esse artista começou a desenhar com cerca de quarenta anos, encontrando sozinho sua arte. G. viaja muito e é cosmopolita e não gosta de ser chamado de artista. Sua conversa é restrita para o homem do mundo. Esse homem tem o ponto de partida de seu gênio na curiosidade e seu caráter tem como chave um artista em perene convalescência. O convalescente goza de interesse vivo pelas coisas, tem os olhos de ver novidade em tudo como a criança. A busca desse homem é a modernidade. Nas palavras de Baudelaire a modernidade "é o transitório, o fugidio, o contingente, a

³¹ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: Obras estéticas - filosofia da imaginação criadora. Petrópolis : Vozes, 1993, Cap. IX. p. 217- 252.

metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável".³² A modernidade se ocuparia de extrair a beleza misteriosa da vida humana. O artista tem habilidade para pintar as cenas oficiais com ardor de homem sedento por luz, perspectiva e espaço. G. enfeita e embeleza as mulheres para explicar a beleza na modernidade. A nosso ver Mário de Andrade é um artista muito semelhante a G. que busca constantemente a beleza na modernidade.

Mário de Andrade pretendeu ampliar a percepção sobre a beleza e a realidade social brasileira da mesma forma como, por exemplo, Émile Zola conseguiu mudar os princípios de percepção e apreciação em vigor no século XVIII quando emancipa e dá dignidade ao homem de letras. O escritor passa a colocar sua autoridade a serviço da política. Para isso era necessário inventar uma figura para o artista que fosse ao mesmo tempo intelectual e política. Inventou-se o intelectual. Para Pierre Bourdieu, essa mecânica funciona com "a autonomia do campo intelectual que torna possível o ato inaugural de um escritor que, em nome das normas próprias do campo literário, intervém no campo político, constituindo-se, assim, como intelectual".³³ A constituição do intelectual é possível porque intervém no campo da política em nome da autonomia e nos valores do campo de produção cultural. Além da autonomização do campo intelectual, a invenção do intelectual tem como resultado a constituição de um corpo de profissionais da política³⁴. Um acontecimento político importante foi a revolução de 1848 que decepiona liberais e o Segundo Império fazendo com que os escritores se calem e se recolham na arte pela arte em oposição à arte social. Mário

³² BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Obras estéticas - filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis : Vozes, 1993. cap. IX. p. 227.

³³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte : gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo : Companhia das Letras, 1996. p. 150.

³⁴ BOURDIEU cita os seguintes políticos literatos: Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy e Nisard.

de Andrade vê na arte pela arte um princípio de decadência artística e não concebe como importante a arte que não tenha um fim social de utilidade.

Voltando o olhar para a intelectualidade brasileira, cabe lembrar que os primeiros intelectuais de profissão surgem com a expansão da imprensa e de outros veículos de produção cultural (revistas ilustradas, de humor, etc). Eram chamados de anatolianos e esforçavam-se, como polígrafos, para satisfazer todas as demandas da imprensa. Escreviam críticas, rodapés, crônicas, discursos, elogios, artigos de fundo, editoriais, etc. Os intelectuais da Era Vargas, por sua vez, atuavam nas tarefas políticas e ideológicas demandadas pelo Estado. Nesse período o acesso deles foi facultado a postos e carreiras burocráticas em praticamente todas as áreas. Foi instaurado um processo que cooptava os intelectuais e os conduzia a postos-chave e excluindo certos grupos que resistiam à implantação das diretrizes e programas do Estado. Sérgio Miceli lembra que as relações entre intelectuais e o Estado era diferente no regime de Vargas porque o governo "define e constitui o domínio da cultura como um 'negócio oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma 'intelligentzia' e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico."³⁵ O que não mudou para se alcançar posições no governo foi a necessidade de amplo capital de relações sociais. Os intelectuais modernistas só tinham lealdade ao governo central e se empenhavam em ampliar e manter a panela burocrática da qual faziam parte. Eles formavam uma elite burocrática autônoma em relação aos dirigentes políticos estaduais e interesses econômicos regionais. Muitos intelectuais conciliavam a sua produção pessoal com

³⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo : Difel, 1979. p. 131.

as tarefas administrativas e o próprio Estado muitas vezes difundia e consagrava as obras produzidas por eles.

No acompanhamento da vida intelectual de Mário de Andrade, Ruy Espinheira Filho percebe "certas *virtudes* indispensáveis ao artista e ao intelectual ligado às artes: estudo, investigação, persistência, coragem de perguntar e de afirmar, destemor quanto ao risco de cometer erros, humildade, generosidade, consciência profissional, atitude crítica responsável"³⁶. Mário tem o senso ético da crítica e um ajustamento da leitura exigido pela natureza da obra. Há uma busca incessante em Mário daquilo que a obra possa significar. Sobretudo, o autor de *Aspectos da literatura brasileira* pensa a obra literária ou artística com o mesmo empenho que pensa a realidade do país.

Na apresentação do livro *A presença do povo na cultura brasileira — ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*, Octavio Ianni defende que para o conhecimento de um país é necessário conhecer o que o país pensa. A forma como compreende e explica seus problemas, o modo como a sociedade avalia e interpreta a sua realidade social, a sua história, as condições do presente e as perspectivas: tudo isso aparece na cultura.³⁷ Mário de Andrade pensa as nuances do país, sobretudo, nas centenas de crônicas que publicou em jornais e no livro de crônicas *Os filhos de Candinha*. Outros exemplos de reflexão sobre a realidade brasileira encontramos nos textos sobre música, folclore, artes plásticas, dança e manifestações populares.

³⁶ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.297.

³⁷ SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1990.

A importância do escritor paulista é defendida por teóricos que entendem que "sua produção intelectual, de natureza múltipla e grandiosa, jamais foi tão investigada como agora, resultando em pesquisas que reforçam a intenção de inseri-lo no projeto estético e histórico da moderna cultura brasileira."³⁸ Antes de muitos intelectuais e antes de toda importância que a questão da cultura alcança na contemporaneidade, Mário de Andrade já entendia a cultura na diversidade, na heterogeneidade. Paul Zumthor lembra-nos que nenhuma cultura se dá em bloco e que toda cultura comporta uma heterogeneidade originária. Esse caráter, por sua vez, não impede uma tendência ao fechamento mas jamais verdadeiramente fechada.³⁹ Assim também pensa Mário de Andrade que concebe a cultura como feita pelas diferenças que Macunaíma vê em cada canto do país e da inclusão dos elementos de fora do Brasil: "E os três manos seguiram [...]. Atravessaram a cidades das Flores, evitaram o rio das Amarguras passando por debaixo do salto da Felicidade, tomaram a estrada dos Prazeres e chegaram no capão do Meu Bem que fica nos cerros da Venezuela".⁴⁰ É lá que Macunaíma imperou sobre os matos misteriosos. A cultura acontece nos matos misteriosos da heterogeneidade originária e não em categorias fechadas e homogêneas.

Mário de Andrade desejava criar uma arte nacional incluindo inovações formais, linguagem inventiva e libertária, crítica às situações cotidianas e exigindo autenticidade. O escritor paulista frequentou as vanguardas européias ao mesmo tempo que enredou pela tradição folclórica brasileira. Nasceu e viveu na aristocracia da *intelligentsia* mas aproveitou a fala do imaginário popular. Mário era deslumbrado

³⁸ SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999. p.30.

³⁹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. São Paulo : Companhia das Letras, 1993. p.117.

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 22.

com as novas tecnologias, a estética da velocidade, a complexidade da vida urbana ao mesmo tempo que exaltava a vida e a cultura simples do homem do interior do país.

Para muitos teóricos há três estágios na carreira cultural de Mário de Andrade: a fase heróica do modernismo, de 1922 a 1930; os anos construtivos, de 1930 a 1937, quando pesquisava o folclore brasileiro e a música popular e pretendia diminuir a fronteira entre música erudita e música popular e; os anos amargos, de 1937 até 1945, quando trabalhava para o regime do Estado Novo. Como justificativa do Mário diverso, que se opõe às suas próprias idéias e se considera vários, o Mário disperso, cabe aqui transcrever um trecho do poema "Eu sou trezentos..." do livro *Remates do Mal* de 1930 que serve como ilustração:

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
Mas um dia afinal eu toparei comigo...
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,
Só o esquecimento é que condensa,
E então minha alma servirá de abrigo.⁴¹

No plano estético, Mário de Andrade concebe a obra de arte em etapas: a primeira seria a vazão emocional e subconsciente e a segunda, o exercício crítico da obra obtida espontaneamente, aplicando-se a técnica. A poética modernista do autor tinha, ainda, a noção de rapidez, síntese e simultaneísmo. Acreditava que a forma literária em voga estava exaurida: "Fazia frio no Parnasianismo..."⁴². Cultivava a arte popular brasileira e conectava o erudito e o popular: "Sou um tupi tangendo um alaúde"⁴³. Em carta a Sérgio Millet em 28 de março de 1938, depois de sofrer acusação de apadrinhamento por indicar Rossini Guarnieri para o Departamento de

⁴¹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte : Villa Rica, 1993. p. 211.

⁴² ANDRADE, Mário de. Poema XXIII. In: _____ Losango cáqui. p. 139.

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte : Villa Rica, 1993. p. 83.

Cultura de São Paulo, Mário defende-se utilizando a mesma metáfora e a explicitando: "Uma vez falei que 'sou um tupi tangendo um alaúde'. Só o alaúde é que está errado. Tupi, primário e primitivo é certo que sou."⁴⁴ Na década de 20 o conceito de primitivo era aplicado a toda a América e Mário também se autodefine como primitivo. Em 1943, em *O Turista Aprendiz* Mário de Andrade discorre sobre a falta de civilização do brasileiro vendo-o como a dor da civilização sul-americana. Agora só a América do Sul é rotulada como primitiva. Mário não concordava mais com o uso do alaúde por considerá-lo um instrumento europeu. Preferia instrumentos orientais: "o instrumento que eu tanjo é algum daqueles sutilíssimos instrumentos da Ásia grande sábia, a Nina, o King, qualquer desses que moviam mundos sutis para Lau-Tsen [sic], e principalmente pros mestres-de-chá japoneses."⁴⁵ O alaúde simbolizaria a influência européia na cultura brasileira mas uma Nina também revelaria a aculturação⁴⁶. A nina como o alaúde são dispensáveis. Seria mais acertado recorrer a um instrumento de uma civilização que se desenvolveu em condições ambientais intertropicais. Outra passagem em que Mário de Andrade também se reporta ao alaúde é no *Prefácio interessantíssimo* que abre o livro de poemas *Paulicéia desvairada* de 1921: "com *o vário alaúde* que construí, me parto por essa selva selvagem de cidade, como o homem primitivo cantarei a princípio só [...] dentro dessas muralhas esconderemos nossa tribu. [grifo nosso]." Dos caminhos percorridos resulta a nova vida do poeta, sempre com o seu alaúde.

⁴⁴ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971.

⁴⁵ DUARTE, Paulo. Op. cit.

⁴⁶ O termo aculturação é explicitado por Teixeira Coelho como sendo o fenômeno de contato direto e prolongado entre duas culturas. Há uma transformação em qualquer uma das culturas ou em ambas. O termo é introduzido no final do século XIX por antropólogos anglo-saxões. Na atualidade o termo é empregado para designar a resultante do intercâmbio de vários modos culturais (cultura erudita, popular, empresarial, etc.) gerando processos de assimilação, empréstimo, sincretismo, resistência, interpretação, rejeição ou adaptação. Verificar TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.p. 36-37.

A pergunta que cabe nesse momento é: como efetuar a nacionalização? Para Mário de Andrade, a arte nacional está feita na inconsciência do povo, cabendo ao artista transpor, nos seus termos, os elementos existentes na arte popular que por sua vez, está depositada na produção folclórica. A elaboração do retrato-do-Brasil por Mário de Andrade sustentava-se sobre um procedimento argumentativo que é uma cadeia de reduções. Esta tem como ponto de partida o elemento nacional que se procura definir, o qual é remetido aos elementos da cultura popular, identificados ao elemento folclórico, à sua "coisa folclórica" aproximada do elemento primitivo. O elemento primitivo é, então, concebido como momento de uma linha evolutiva que tem como ponto de chegada o elemento civilizado. A definição do elemento primitivo não se sustenta no reconhecimento de algo dotado de natureza própria, mas na consideração de uma entidade que é parte de um todo, que é o processo evolutivo. Tomando por referência essa definição e percorrendo em sentido inverso a cadeia de reduções, Mário pôde, finalmente, encontrar o que buscava: a definição do elemento nacional.⁴⁷

Ampliando o nosso campo geográfico, percebemos que a visão que Mário de Andrade tem sobre a América Latina é outra. Raúl Antelo ilumina a questão dizendo que o intelectual paulista "rechaça o conceito de América Latina por entender que não existe unidade continental"⁴⁸. Mário não vê com bons olhos a assimilação da América Latina ao americanismo (ianquismo) e também ao latinismo mediterrâneo e ibérico. Considera que a nossa ligação ainda é com Portugal e Espanha pelo que esses países têm de ibérico e de árabe. Nossa entidade moral, religiosa e psicológica

⁴⁷ MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno* - o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999. p.115-116.

⁴⁸ ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá*: Mário de Andrade lê os hispano-americanos. São Paulo : Hucitec; Brasília : INL, 1986. p. 124.

estaria atrelada aos países ibéricos não pelo que têm de latino e mediterrâneo. Mário de Andrade não consegue definir o conceito do que seja o latino americano e usa a estratégia da comparação com o seja o asiático. Mário também sabe que está lidando com uma sociedade heterogênea e de difícil reunião como nação. A colônia é uma unidade social em transformação. Dessa forma, Mário de Andrade admite a pluralidade social e cultural brasileira e considera-a inviável numa sociedade global latino-americana. Ele pretende, em síntese, a unificação psicológica do Brasil.

Há autores, no entanto, que salientam que, na arquitetura religiosa e militar brasileira, os traços portugueses se conservaram, sendo que, a gastronomia, a jardinagem, o mobiliário, os instrumentos de música, os brinquedos e as embarcações marítimas tiveram seus elementos característicos lusitanos unidos ao poder criador das etnias indígena e negra. Além dessas características, chegaram, através dos portugueses, os traços de outras terras: Índia, África, China, Japão. Ao mesmo tempo, a sugestão da natureza brasileira faz-se presente na arte popular e culta de Portugal — os doces recebem ingredientes brasileiros, os jardins ganham cor através de plantas brasileiras, o azulejo, a pintura e a escultura recebem novos motivos, a madeira, inclusive, quase sempre é brasileira.⁴⁹

Outros teóricos criticam fortemente a contribuição européia à cultura brasileira. Para Roberto Schwarz, o autor do artigo *As idéias fora de lugar*, a transformação arquitetônica era superficial porque nas paredes de terra erguidas pelos escravos eram pregados com papéis decorativos europeus. As pinturas dos

⁴⁹ Cf. FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relações com a Portugal e a das colônias. In: *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial. 1993,. p. 172-173.

ambientes eram, inclusive, feitas com motivos arquitetônicos greco-romanos. Criavam ambientes novos com materiais e técnicas não disponíveis no local.⁵⁰

Há também os teóricos pessimistas (usando-se um exemplo dos anos 90, afastado de Mário de Andrade mas que revela um situação nas instituições culturais semelhante à época de Mário, de ações pouco consistentes) que percebem os esforços intelectuais nas instituições culturais, como, por exemplo, o contexto do discurso das universidades, como precário e evasivo. O próprio conceito de cultura, de Estado e as implicações geopolíticas do pensamento sobre a América Latina seriam apenas legados da modernidade. A globalização promoveu mudanças na vida cotidiana e simbólica dos indivíduos mas não trouxe questionamentos radicais sobre a maneira como o discurso da universidade molda seu objeto. A universidade estaria se transformando na arma ideológica do Estado como corporação voltada ao consumidor, burocratizada e relativamente autônoma. Isso significaria que a noção de cultura como idéia legitimadora da universidade moderna não tem mais utilidade. A justificativa é baseada no argumento de que o Estado-nação e a noção moderna de cultura apareceram juntas e deixam de ter sua importância na economia transnacional. Como consequência, a universidade não precisa mais propagar a cultura nacional porque o Estado-nação não é mais o lugar onde se reproduz o capital. O sucesso dos Estudos Culturais nos anos noventa decorre desse processo, pois preserva a estrutura do argumento literário enquanto reconhece a não mais funcionalidade da literatura. O argumento não é defender que a literatura não seja mais legível mas que o discurso da universidade sobre a literatura como instituição nacional fracassou na operação histórica que Fredric Jameson chama de alegoria

⁵⁰ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 20.

nacional. O lugar onde poder e conhecimento se encontram não é mais a nação.

Teóricos defendem que

o discurso literário não é mais o lugar privilegiado para a expressão do valor social, entendido como aquele que rege através da própria regra, isto é, o princípio mesmo do Estado. Se o valor social, como significante do senhor para todos os significados, foi articulado na modernidade como nação-Estado através da mediação literária, essa mediação não se sustenta mais, não porque a literatura não consegue mais fazê-lo, mas porque o Estado-nação não é mais o referente primário do valor social.⁵¹

Nos anos noventa os Estudos Culturais substituem a lacuna deixada pela literatura. Mas para a nação nada veio que pudesse ocupar o seu lugar. A mesma crise que a literatura passa nos anos noventa ela enfrentou nos anos quarenta com um olhar de condenação de Mário de Andrade para a grande maioria dos escritores que produzia uma obra insipiente e sem questionamentos sociais e políticos.

Há um compromisso tão grande em Mário de Andrade que na volta do Nordeste, em 1929, começa o estudo histórico e sociológico do Brasil e sente a carência de instrumental teórico porque o conhecimento possível para um intelectual nos anos 30 "não permitia realizar uma nítida divisão de campos entre os estudos históricos e sociológicos, entre a análise mitológica e a especificamente antropológica."⁵² Nesse momento, Mário sente a necessidade de ampliar seu conhecimento antropológico. A pesquisa das questões de cultura popular que iniciou em 1925 não eram mais suficientes. Na opinião de vários autores não há "parecença na história da inteligência brasileira"⁵³ com os dez anos, de 1922 a 1932 que a produção marioandradina significam para a estética modernista. No **Aleijadinho** há o

⁵¹ Cf. MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado. MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.281-304.

⁵² Cf. ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo : Hucitec; Brasília : INL, 1986. p. 119.

⁵³ Cf. FONSECA, Edmur. Mário de Andrade e os mineiros: um depoimento. In: *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo : SMC : Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997. p. 19.

primeiro reconhecimento de Minas Gerais como identidade própria do país proposto por Mário de Andrade. Para Edmur Fonseca essa obra é "um dos primeiros brados de anti-racismo produzidos no país."⁵⁴ E acrescenta: "O que Mário pretendia era romper com essa ignorância, mostrar a existência de uma tradição consolidada na prática de séculos. Dizia aos intelectuais do Brasil que não havia que ter vergonha de serem brasileiros."⁵⁵ Mário considerava todos os aspectos da cultura popular para compor o feitiço de comportamento brasileiro. Mário tinha como bandeira ser livre "seja no plano literário, seja no político, no ideológico, no econômico e no social. Ser livre para criar, para produzir, para manifestar-se e realizar-se na plenitude de cada existência."⁵⁶

No sentido de usar os aspectos da cultura popular para compor os traços de comportamento, Certeau considera a cultura popular como uma arte brasileira. Recorre ao Nordeste brasileiro, como exemplo. Há ali dois espaços estratificados. O espaço sócio-econômico com a luta entre pobres e ricos e a eterna vitória dos últimos. Ali há o reinado da mentira. A verdade é dita em voz baixa e na roda dos lavradores. As palavras enganam e os fortes vencem. Como consequência, no manto da língua falada há uma série de conflitos. O segundo espaço é o utópico: relatos religiosos têm na definição de milagroso o Frei Damião para atingir os inimigos. É no cenário religioso que o povo encontra a arma para vencer os poderosos da cidade. São os golpes desferidos pelo céus contra quem oprime. Os crentes desfazem a fatalidade da ordem estabelecida pela religião imposta pelos missionários, o poder externo. O uso popular da religião contesta as hierarquias do poder. Acontece, ali, a *trampolinagem* dos termos do contrato social. São maneiras do jogo de palavras fazer

⁵⁴ Ibid., p.23.

⁵⁵ Ibid., p.25.

a acrobacia, do saltimbanco saltar no trampolim, maneiras de desfazer o discurso do outro.⁵⁷ Essa inteligência prática é muito visível, por exemplo, no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna com os personagens de Chicó e João Grilo vencendo o poder.

Outro personagem que utiliza os provérbios, as lendas e a estratégia das palavras é Macunaíma. Para Eneida Maria de Souza, em *Macunaíma*, "o papagaio, última testemunha que fica para relatar os feitos do herói ao narrador, representa esta ave sem pouso e identidade, que desconstrói a visão estagnada de cultura e desconfia das idéias fixas e dos lugares comuns."⁵⁸ *Macunaíma* coloca em movimento as pedras do discurso e das idéias. Com sua astúcia e trapaças plagia histórias, lendas, atos de fala, provérbios, adivinhas e até o discurso retórico dos doutores. Como uma das obras mais representativas da história da literatura brasileira "o grande mérito do livro reside na subversão e reconstituição do material lingüístico e na recuperação da 'fala nova' brasileira, destituída de artefatos retóricos e de gramatiquices portuguesas"⁵⁹ Caminhando pelos signos petrificados, o herói atravessa o mapa do Brasil e tem encontros com ou faz menção a personagens da história brasileira. Para Souza, "o aparecimento-relâmpago dessas figuras confirma a proposta poética de Mário de Andrade, voltada para o embaralhamento das fontes e para a denúncia bem-humorada das verdades históricas."⁶⁰

As " frases" são a fala do povo brasileiro. Estão nelas a ambigüidade, o humor, o jogo, a pluralidade de sentidos. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade atinge o

⁵⁶ Ibid., p.41.

⁵⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano : 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1994. p. 75-79.

⁵⁸ SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999. p.14.

⁵⁹ Ibid., p.42.

⁶⁰ Ibid., p.82.

clímax de sua "fala" literária de modernista, tendo por base a língua portuguesa falada no Brasil. Ela, a "fala impura", foi o esteio da parcela lingüística de seu projeto estético e ideológico. A rapsódia torna-se a melhor escolha para trazer à tona cogitações em torno da identidade nacional, fecundando o indagar e as descobertas relativas ao homem de nossos dias, também "herói sem nenhum caráter". Macunaíma é marcado pela preguiça, pela astúcia, pela fantasia, pelo erotismo, pela magia. É um herói que trafega pelo romance transgredindo o institucionalizado.

O autor de *Há uma gota de sangue em cada poema* sempre esteve disposto a mergulhar fundo nas questões relativas às verdadeiras raízes da cultura brasileira, defendendo a identidade nacional a partir dos autênticos valores populares. Mário de Andrade foi o artista que nos anos 30 transformou-se no "lutador" empenhado nas mudanças das estruturas culturais do país. Em 1931 colaborou no planejamento da reforma da Escola Nacional de Música. Depois dessa data, Mário foi absorvido por dois grandes projetos. Foi chefe do Departamento de Cultura do Município de São Paulo onde propôs idéias para aprimorar o conhecimento do povo e democratizar o acesso à cultura. Surgem nessa época as bibliotecas itinerantes, a discoteca pública, o registro musical do folclore, parques infantis e concertos para trabalhadores no Teatro Municipal. O segundo grande projeto é a criação e implantação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). A política cultural adotada no âmbito do Departamento de Cultura paulistano era a pesquisa, divulgação e ampliação ao máximo da fruição dos bens culturais.

O povo começa a existir no debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX com a criação dos Estados Nacionais na Europa. O Estado recorre a essa noção para legitimar um governo. O povo, no entanto, também carrega consigo a

superstição e a ignorância. Mário de Andrade quer conhecer o povo porque esse interessa para legitimar o movimento modernista. Néstor Garcia Canclini lembra que a inclusão do povo nas políticas culturais é abstrata, no entanto, sua exclusão é concreta porque incomoda por aquilo que lhe falta. No texto *A encenação do popular* Canclini⁶¹ define popular como aquele que não tem patrimônio ou que não consegue que o seu patrimônio seja reconhecido ou conservado. São todos aqueles que não conseguem participar do mercado dos bens simbólicos legítimos, aqueles que não conseguem ler uma obra de arte porque não conhecem a história e seus estilos. O popular é associado ao pré-moderno. Na produção mantém formas próprias em ilhas pré-industriais. No consumo os setores populares são os destinatários e reproduzem a ideologia dos dominadores. O popular foi levado à cena pela teatralização de três protagonistas: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político. Nos três casos é algo construído e não preexistente. Mário de Andrade, por sua vez, tem nas manifestações populares a matéria-prima para construir a identidade nacional. Não que acredite que o popular possa construir algo com sua própria força. O que vem do povo é apenas uma substância que precisa ser processada e manufaturada pelos intelectuais para servir como cimento de uma nação.

Mário de Andrade considerava que o artista precisava conhecer os processos, as experiências e os segredos do material que moveria. Era exigido do artista na definição de Mário um "criador legítimo". Essa delimitação crítica, conceitual e teórica favoreceria uma atitude estética⁶² e ética diante da arte e da vida. Há no discurso de Mário de Andrade, sobre a arte de seu tempo,

⁶¹ CANCLINI, Néstor Garcia. *A encenação do popular*. In: *Culturas Híbridas*. São Paulo : Edusp, 2000. p.205-254.

uma 'dimensão estética', que se ocupa da produção da obra de arte, da definição do processo criativo, e uma 'dimensão sociológica' que põe o foco no artista como intelectual agindo na sociedade, sobre a função social do artista e da arte, na realidade do seu tempo. A estas duas dimensões liga-se uma terceira, a 'dimensão psicológica'.⁶³

O verdadeiro artista, para Mário de Andrade, não se afasta da pesquisa estética e sua obra é analisada em relação à cultura brasileira e valorizada por esta inserção. Mário quer conhecer o processo do fazer artístico. Adorno e Horkheimer defendem que não é a verdade que importa na satisfação dos homens mas a operação, o procedimento eficaz. A satisfação está em obrar e na descoberta de particularidades antes desconhecidas: "O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo."⁶⁴ Os autores entendem, como o poeta Antônio Machado, que o caminho se faz ao caminhar e sobretudo, que poder e saber são sinônimos.

Para teóricos como Eduardo Jardim de Moraes, nas anotações feitas por Mário de Andrade para o Curso de Filosofia e História da Arte ("O Artista e o Artesão" é a aula inaugural) da Universidade do Distrito Federal, em 1938, encontra-se a busca que toda arte precisa empreender de uma síntese entre a ordem do sentimento e a da expressão:

A síntese deve assegurar que estejam contemplados na obra de arte, de forma equilibrada, os quatro elementos que constituem a base originária de todas as artes — a sublimação e a comunhão social, que dizem respeito à sua natureza psíquica, e a técnica e a forma, que são elementos derivados do material.⁶⁵

⁶² Para Mário de Andrade atitude estética é a proposta que condiciona os materiais técnicos à matéria.

⁶³ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Mário de Andrade e a pintura da família paulista. In: *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo : SMC : Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997. p.53-54.

⁶⁴ HORKHEIMER, Max, *Dialética do esclarecimento : fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar., 1985. p.20.

⁶⁵ MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999. p. 89.

Mário queria servir, estimular e fazer as pessoas se apaixonarem pela arte e pela vida. O autor paulista foi, nesse sentido, um agente cultural dinâmico predisposto para a atuação política consciente. Antelo lembra, no entanto, que embora a obra de Mário de Andrade represente uma dedicação ao seu tempo e à sua terra, ele não teria chegado a elaborar um vínculo efetivo e orgânico com a sociedade civil.⁶⁶ Em carta a Carlos Drummond de Andrade esclarece que: "Eu sou uma torre-de-marfim e só posso e devo ser legitimamente uma torre-de-marfim. [...] o intelectual, o artista, pela sua natureza, pela sua definição mesma de não-conformista não pode perder a sua profissão se duplicando na profissão de político."⁶⁷ No entanto, em correspondência com Fernando Sabino, já em fevereiro de 1944, esclarece que o artista é "o homem que participa da vida e funciona nela por intermédio do valor estético que é a beleza".⁶⁸ Trata-se, pois, de um momento de dúvida para Mário sobre a sua participação como formulador de políticas culturais ou até mesmo como participante, inclusive, da Semana de 22. Vinte anos depois desse acontecimento no Teatro Municipal de São Paulo, Mário se pergunta: "Como tive coragem para participar daquela batalha!"⁶⁹. Seu corpo é um pêndulo que oscila entre o agente cultural comprometido e consciente com as necessidades do povo brasileiro e sua necessidade pessoal de ser um intelectual encastelado. Esse registro das oscilações é permanente em toda a sua trajetória. O autor de *Clã do Jabuti* é no nosso entender um sujeito que articula várias peças do sistema literário e cultural. Mário

⁶⁶ ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo : Hucitec; Brasília : INL, 1986. p. 35.

⁶⁷ "Mário como ele era". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1955. Apud ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo : Hucitec; Brasília : INL, 1986. p. 35.

⁶⁸ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro : Record, 1981. p. 110 (carta de 02 de fevereiro de 1944).

⁶⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p.231.

como escritor cuida da publicação de sua obra, discute questões inerentes a especificações técnicas do produto livro, escreve para amigos pedindo conselhos sobre seus textos e avalia os de muitos escritores. Além do mais, ele é o grande incentivador de vários autores, com destaque para Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Fernando Sabino.

Críticos como Antelo traçam uma diferença entre o Mário de Andrade de 1926 e o Mário de Andrade de 1934-36. O do primeiro período sente curiosidade por todas as experiências de renovação estética enquanto o segundo leva em conta a ação social do intelectual.⁷⁰ Em 1928, o nacionalismo de Mário passaria de uma fase ufanista e aproblemática para um período em que se vincula à sociedade de massa, na luta por uma nova hegemonia.⁷¹ Mário quer descobrir todo o Brasil, definir o caráter do brasileiro. Em carta a Prudente Moraes Neto esclarece:

Este meu nacionalismo não pensem que é chauvinismo e muito menos regionalismo. É amor humano e único meio de nós brasileiros nos universalizarmos. Porque a maneira como um povo se universaliza é quando concorre com seu contingente particular e inconfundível pra enriquecer essa coisa sublime, uniforme mas múltipla que é a humanidade.⁷²

Outrossim, nas missivas de Mário de Andrade é possível visualizar um homem que tinha a paixão dos movimentos culturais. Além de sua apostólica vocação de participante, havia um intelectual que sentia o chamado de "confrontar as suas posições e opiniões com os acontecimentos do dia." Esse Mário de Andrade condenou a incultura, o primarismo, a leviandade, o mau gosto, denunciando nos artigos os erros e as deficiências da técnica, de forma e de estilo "O que Mário de

⁷⁰ ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec; Brasília : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 33.

⁷¹ ANTELO, Raúl. Op. cit., p. 49.

Andrade procurava em primeiro lugar num poema ou num romance não era o seu conteúdo, a sua ideologia ou a tendência espiritual do autor, mas o caráter artístico, a sua beleza, a sua realização estética."⁷³

Na década de 30, os artistas brasileiros, enamorados da idéia da participação social e política, se aproximam do Estado. Como funcionário público, o intelectual, participa de um projeto de nação que culmina na modernização social e cultural. São os modernistas que alertam para o perigo de homogeneização da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, na relação intelectual e Estado há o 'apagamento' do artista em prol do funcionário público: "a voz do corpo-funcionário-público se faz ouvir no silêncio do escrito literário exatamente porque o escrito se absteve de dramatizar os percalços do corpo."⁷⁴ O primeiro ponto a ser salientado é a participação política. Um segundo é a autobiografia. Sem ser apenas uma leitura de vida e obra, sem deixar de prestigiar a leitura estética do texto, é necessário inserir a biografia do autor. É preciso trazer luminosidade ao corpo do autor dramatizado por ele mesmo e enriquecê-lo com os textos ficcionais. Trata-se de aproximar e contrastar texto de ficção e de memória para capturar a ideologia do autor. Em ambos os casos a correspondência entre artistas e as entrevistas concedidas são reveladoras do indivíduo do intelectual.

⁷² Carta de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, In: KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 76.

⁷³ ANDRADE, Mário de. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro: Record, 1981. p. 110 (carta de 02 de fevereiro de 1944).

⁷⁴ SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 166.

A DEPENDÊNCIA CULTURAL BRASILEIRA

O intelectual americano sofria, na história colonial, uma dupla aflição: a de ser cônsul da cultura metropolitana e a de ser parte de cultura subalterna. Entre 1900 e 1930 a dependência era explicada como problema político. A explicação do atraso recaí sobre fatores como raça, clima, miscigenação ou características do colonizador. Em consequência dessa atitude legitimava-se a incapacidade de alterar a realidade e de criar projetos culturais alternativos. O dado nacional que preocupa os modernistas nesta teoria é analisar confrontando o local com aquilo que vem de fora, medindo o particular pelo geral, a cidade do interior com o Brasil, o Brasil com o mundo.⁷⁵

A despeito da dependência cultural, Joan Rosalie Dassin lembra que a expressão artística brasileira sempre dependeu do processo de transferência cultural ou de pressão cultural estrangeira. No entanto, mesmo com a importação de fórmulas, não houve impedimento para adaptá-las ao sentimento nacionalista. A imposição cultural evoluiu para a adaptação cultural, as formas importadas para a expressão autêntica.⁷⁶ Em *O Movimento Modernista* Mário de Andrade esclarece que o espírito do movimento modernista e suas modas foram importadas diretamente da Europa.⁷⁷

O Brasil importa a sua forma de viver e pensar. A colonização teria produzido três classes de população brasileira: o latifundiário, o escravo e o homem livre. A

⁷⁵ Cf. ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec; Brasília : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 137-145.

⁷⁶ DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo : Duas Cidades, 1978, p. 76.

⁷⁷ ANDRADE, Mário de, 1893-1945. *O Movimento Modernista*. In: Aspectos da literatura brasileira. 4.ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p. 236.

relação dos dois primeiros é clara. O homem livre que era uma grande parcela da população vivia do favor. Roberto Schwartz defende que "adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente 'objetiva', para o momento do arbítrio que é da natureza do favor".⁷⁸ Não havia nada melhor para engrandecer as pessoas que as ilustres idéias do tempo, européias. O problema não é o ornamento do saber das culturas ibéricas, mas a dissonância que provocaram quando transpostas para o Brasil. A panacéia e a vergonha eram cúmplices e garantidas pela prática do favor. Para Schwartz, teria sido o Modernismo e outros movimentos posteriores que nos fizeram considerar o anacronismo, os disparates do momento da colonização. Neste as idéias liberais ao mesmo tempo que eram impraticáveis também eram indescartáveis. Schwartz esclarece que "ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio."⁷⁹ O escritor registra o processo social do ambiente onde vive e também aceita, quando não consciente, o deslocamento de idéias.⁸⁰ Para não deixar nenhuma dúvida Mário de Andrade afirma: "Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas."⁸¹

O europeísmo era para Mário de Andrade a eterna necessidade que os brasileiros tinham de beber em fontes européias. Era a "moléstia-de-Nabuco" que fazia com que os intelectuais vivessem com o corpo no Brasil e o espírito na Europa: "Moléstia-de-Nabuco é isso de vocês andarem sentindo saudade do cais de Sena em

⁷⁸ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Duas Cidades, 1977. p. 17.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13-25.

⁸¹ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. p. 249.

plena Quinta da Boa Vista [...]. Estilize a sua fala. Sinta a Quinta da Boa Vista pelo que é e foi e estará curado da moléstia-de-Nabuco".⁸² O mesmo Mário que critica a "nossa idiotíssima civilização importada"⁸³, afirmou um ano antes, em 1930:

Não me parece que haja no mundo atualmente ninguém que precise mais que o brasileiro duma base física bem germânica pro seu espírito. [...] O dia em que fundarmos a nossa nau Catarineta desarvorada e luminosa, no porto sossegado e habitado pela ciência alemã no original [...], então, gentes do mundo, vocês verão de quantos paus se faz esta canoa.⁸⁴

Uma das manifestações mais notórias da moléstia-de-Nabuco é o texto central (física e criticamente) de *Macunaíma*: a carta pras Icamiabas. Nela Mário transpôs frases de Rui Barbosa, de Mário Barreto e de cronistas coloniais. Macunaíma deixa a preguiça e, numa carta de muito fôlego, exercita a dualidade linguística da língua portuguesa:

Ora sabereis que a sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa que falam numa língua e escrevem noutra. Assim chegado a essas plagas hospitalares, nos demos ao trabalho de bem nos inteirarmos da etnologia da terra, e dentre muita surpresa e assombro que se nos deparou por certo não foi das menores tal originalidade lingüística. Nas conversas utilizam-se os paulistanos de um linguajar bárbaro e multifário, crasso de feição e impuro na vernaculidade, mas que não deixa de ter o seu sabor e força nas apóstrofes, e também nas vozes do brincar. Destas e daquelas nos inteiramos, solícito; e nos será grata empresa vô-lo ensinarmos aí chegado. Mas si de tal desprezível língua se utilizam na conversação os naturais desta terra, logo que tomam da pena, se despojam de tanta asperidade, e surge o Homem Latino, de Lineu, exprimindo-se numa outra linguagem, mui próxima da vergiliana, no dizer dum panegirista, meigo idioma, que, com impericível galhardia, se intitula: língua de Camões!⁸⁵

Para Mário de Andrade o maior problema do Brasil era o acomodamento da sensibilidade nacional com a realidade brasileira. Realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização mas da função histórica e social da humanidade. Para Mário, seríamos uma raça no dia em que nos tradicionalizássemos

⁸² ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 150.

⁸³ *Ibid.*, p. 449 (crônica de 25 de outubro de 1931).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 253 (crônica de 21 de setembro de 1930).

e uma nação quando enriquecêssemos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O modernismo brasileiro era uma ajuda para que esse dia se tornasse possível na opinião de Mário. O Modernismo modifica o cenário artístico brasileiro. A síntese das teses centrais de Mário de Andrade e de sua concepção de modernismo estão na função histórica e social. Estão nele a busca da tradição, a fusão do passado com o presente, a busca do universal no particular e autêntico, o descobrimento do Brasil como síntese e o gesto autoral se projetando sobre a memória nacional.⁸⁶ O material para a criação dos modernistas foi a realidade da vida brasileira. É isso que está implícito no discurso de Mário de Andrade.

⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 66.

Sodade é doença sem cura
Não é puim que se afugente
Se não acaba sozinha
Acaba matando a gente.
Mário de Andrade

⁸⁶ NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do Tietê ao império de mato virgem In: CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leandro Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998. p.280.

CAPÍTULO II

O Movimento Modernista segundo Mário de Andrade

O MOVIMENTO MODERNISTA

SEGUNDO MÁRIO DE ANDRADE

Nas palavras de Mário, o movimento modernista brasileiro impõe três princípios fundamentais: "o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional."⁸⁷ Neves lembra que nas memórias do modernismo, Mário situa o movimento como um sempre retomado debate entre novos e velhos "tanto como uma ruptura que fazia, de certa forma, tábula rasa do passado, quanto como um movimento em que, subindo sobre os ombros dos que antecederam, os modernos brasileiros podiam enxergar mais longe."⁸⁸ É Mário de Andrade quem desenvolve as bases teóricas do Movimento Modernista.

O intelectual paulista, sobre o período heróico do Modernismo, aquele iniciado com a exposição de Anita Malfatti culminando na Semana de Arte Moderna, salienta que:

Durante essa meia-dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial!⁸⁹

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo : Martins; Brasília, INL, 1972. p.242.

⁸⁸ NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do Tietê ao império de mato virgem In: CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leandro Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998. p.271

⁸⁹ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo : Martins; Brasília, INL, 1972. p.237.

Ele informa que "Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade. Principiou-se o movimento dos salões. E vivemos uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra."⁹⁰ A primeira das reuniões era na Rua Lopes Chaves, semanal (terças-feiras) e reunia exclusivamente artistas. A segunda era o salão da avenida Higienópolis, semanal (domingos), seleta e com alargamento dos assuntos. A terceira foi o salão da rua Duque de Caxias, considerado por Mário de Andrade como o maior e o mais verdadeiro. Era às terças-feiras à tarde, contava com uma variedade de pessoas. O que dissolve o salão são os mal-estares provocados pelos extremistas de direita ou esquerda antes de 1930. Dona Olivia Guedes Penteadó com firmeza e sem publicidade acabou com o salão modernista. O último salão foi o da Alameda Barão de Piracicaba congregado ao redor de Tarsila do Amaral. O período dos salões é para Mário o período destruidor do Movimento.

No entender de Mário de Andrade, ele próprio não tem mérito por ter participado da Semana. Alega que foi encorajado pelo entusiasmo dos outros. Acreditava na estética renovadora com verdadeira fé mas não teria força física e nem moral para suportar os "achincalhes". Acredita que sua vida de intelectual teria sido a mesma com ou sem a Semana. A revelação para Mário e o Movimento foram os quadros impressionistas e clubistas de Anita Malfatti.

Outrossim, a ruptura provocada pelo modernismo foi possível em São Paulo porque ali havia a sede de contemporaneidade provocada pelo processo econômico e social. O resto do país ainda estava mergulhado num vasto campo Parnaso. O autor entende que a partir da Semana, os modernistas são um ponto de vista dentro da

⁹⁰ Ibid., p.238.

cultura brasileira. Um país no qual as contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética, o Brasil era a São Paulo arlequinada, espaço de modernidade ou o território mítico de *Macunaíma*. Mário de Andrade enxergava o país como: "um mito enorme, protéico, de que seriam símbolos seminais os totens amazônicos"⁹¹. As imagens antropológicas de Társica, os manifestos de Oswald e a rapsódia de Mário, segundo Bosi, só poderiam ter sua origem em artistas que concebiam o Brasil de forma lúdica e surreal.

O modernismo rompeu com o sertanismo estilizado para instaurar um primitivismo radical culto, que não tolerava o jeito parnasiano de falar da vida rústica. O Brasil é uma lenda que é construída durante os anos do modernismo. Os intelectuais se propunham a desentranhar o substrato selvagem, a poesia de origem, para intuir o modo brasileiro aquém da civilização.

Macunaíma é considerado um dos modelos de vanguarda ficcional porque opera a quebra no sentido da indefinição do caráter nacional. Na obra, parodiam-se os resíduos do Parnasianismo criando um texto polissêmico e com historicidade densa. Outra questão importante que o texto almeja é a chamada fusão mítica do mundo indígena com o mundo industrial. Bosi salienta que para "*Macunaíma*, a máquina é também um signo dotado de poderes mágicos, a força que pode matar embora certamente não saiba amar"⁹². Nesse ponto é necessário que fique claro que o Modernismo do qual estamos falando é o de São Paulo. É nessa cidade que acontece o desenvolvimento industrial e a vida é vivida em ritmo acelerado e com propulsão para um futuro tecnológico. O resto do país está mergulhado na pasmeira de um realismo, na melhor das hipóteses, moderno. Em se tratando de Graciliano Ramos,

⁹¹ BOSI, Alfredo. *Céu, inferno - ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo : Ática, 1988. p.119.

exemplo de escritor distante do movimento modernista paulista, Bosi afirma que não era possível para a consciência desse autor, nem mesmo nos seus melhores romances de 30-40, trabalhar as temáticas da conquista da técnica moderna ou dos ritos do Brasil selvagem. Enquanto o resto do país não consegue conceber o modernismo como ele é entendido em São Paulo, nesse mesmo período, anos 30-40, Oswald e Mário estão "movidos por um desejo agônico de assumir uma outra perspectiva, pós-modernista"⁹³. Assim, Bosi entende que o modernismo foi uma metáfora para *ver* certo ângulo de consciência de determinada zona da vida e cultura brasileira.

Os modernistas visitaram Minas Gerais antes de 1920. Em 1924, visitaram a Amazônia, o Nordeste e o Sul. Sobretudo, Mário de Andrade foi quem descobriu a riqueza artística do país e incorporou em seus poemas e romances o índio, o negro e o imigrante. A década de vinte é a época em que a política passa de mera disputa de poder para a aquisição de conotação ideológica. Em 1921, a criação da revista *A Ordem* funda a direita. No ano seguinte, o grupo *Clarté* funda o Partido Comunista. Há um constante preparo intelectual dos modernistas que começa em 1917 e continua nos anos seguintes. Na década posterior os modernistas seriam os únicos preparados para assumir cargos em repartições.

MODERNISTAS NA REPARTIÇÃO

Duas decisões do Ministro Capanema, em 1936, mudam as feições da cultura brasileira: a) não constrói o Ministério da Educação e Saúde em estilo Marajoara

⁹² Ibid., p.123.

⁹³ Ibid., p.123.

como proposto por Archimedes Memória, vencedor do concurso público para a nova sede, convidando Lúcio Costa, com consultoria de Le Corbusier e uma equipe moderna para edificação do prédio; b) encomenda a Mário de Andrade o anteprojeto para criação do SPHAN. Esses dois pontos também são a vitória dos modernistas sobre os tradicionalistas. Os primeiros passam a arbitrar quais obras serão objeto de tombamento ao mesmo tempo que seus feitos são sacralizados. Cecília Londres, lembra, no entanto, que o campo da cultura não era a prioridade do ministro no momento de sua nomeação como mostra seu discurso que destacou a educação nacional e a assistência social. Mas durante o seu mandato houve atenção em todos os setores da cultura, tanto que ao término de sua gestão tinha esboçado a organização básica da cultura no Estado brasileiro, embrião da Secretaria de Cultura do MEC de 1981 e do Ministério da Cultura de 1985. Não podemos esquecer, no entanto, o esforço e a competência dos intelectuais aos quais ficou delegada a função de pesquisar e elaborar os projetos.⁹⁴ Capanema é uma espécie de maestro de uma equipe de cultura com diversos conhecimentos e competência que lhe asseguraram ações consistentes.

Os modernistas têm o domínio das novas linguagens estruturais, os contatos internacionais e a genialidade de Oscar Niemeyer. Dessa forma, estavam aptos a construir as novas formas de um Estado que queria ser novo. Os modernistas são "considerados 'dignos' pelo Estado para tornarem 'digna', em seu nome, a produção do passado que será por ele protegida para a posteridade."⁹⁵

⁹⁴ Cf. LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: *Constelação Capanema* : intelectuais e políticas. Helena Bomeny. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap.4, p. 85-6.

⁹⁵ CAVALCANTI, Lauro. *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial, 1993. p. 10.

A pergunta é: o que os modernistas queriam na repartição e como essa era estruturada? A resposta não é econômica porque a remuneração recebida os obrigava a ter outras atividades para completar o orçamento. A hipótese mais difundida é a que prega que o Estado Novo cooptou os intelectuais através das contratações. Os modernistas poderiam influenciar ou forjar políticas públicas num Estado que queria construir um novo país. Para Lauro Cavalcanti a ida para a repartição deixa transparecer a fé modernista de que o Estado era o lugar "da renovação e da vanguarda naquele momento, assim como o vislumbre da possibilidade de aplicar na realidade idéias de reinterpretação ou reinvenção de um país que estava sendo praticado nas páginas de seus livros."⁹⁶ Estando na repartição os modernistas queriam implantar o modernismo como política cultural dominante, construindo o futuro e reconstruindo o passado.

Os modernistas são qualitativamente superiores aos tradicionalistas, como é possível verificar se compararmos obras de Mário de Andrade na poesia como *Paulicéia Desvairada*, com "Ave Germania de Carlos Maul ou na prosa, *Macunaíma* com *Fábulas sertanejas* de Gustavo Barroso. O projeto de nação dos modernistas é mais globalizante, sofisticado e inclusivo da realidade brasileira. Para Gomes, citado por Helena Bomeny, os modernistas se adequaram muito bem à tarefa mediadora da transição, que inicia nos anos de 1920 e se completa nos anos de 1940, porque instauraram a temática da brasilidade com feições militantes e também porque eram os intelectuais disponíveis para o preenchimento dos cargos públicos do Estado Novo.⁹⁷ A mudança na situação brasileira fica condicionada à ação estatal na qual os

⁹⁶ Ibid., p. 22-23.

⁹⁷ Cf. GOMES, Angela. In: BOMENY, Helena. *Infidelidades eletivas: intelectuais e política*. Rio de Janeiro : Editora da FGV, 2001. p.20.

intelectuais acreditam. No entanto, a interferência do Estado na articulação das forças sociais é, de certa forma, esperada pelos intelectuais deste o início do século XX.

Na constatação de Simon Schwartzman, não há nenhum documento ou escrito no qual o ministro Gustavo Capanema se identifique com o movimento modernista e seus objetivos mais profundos que, principalmente, Mário de Andrade defendia. O modernismo era amplo e ambíguo, permitindo diversas interpretações, o que não o colocava em confronto com o programa político e ideológico do Ministério da Educação:

para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer.⁹⁸

Quando os anos de aventura, aqueles que Mário passou no gabinete de Capanema, acabam e Mário de Andrade volta e retoma o fio da vida pessoal, constrói a memória do movimento modernista, sua memória individual e a do país:

estou convencido mesmo que minha vida tem de ser vivida em São Paulo. O Rio foi e continuará sendo sempre o grande engano do meu procedimento vital, o único passo de que me arrependo. [...] O que eu temo é muito breve se acrescentar ao meu ser interior uma presença de Rio, do Rio que eu vivi, [...] que prejudicará muito minha constância de ser e me tirará da minha felicidade de realização pessoal. Creio que sobretudo nestes primeiros meses devo fazer um bruto esforço, me atirar numa verdadeira mística de vida trabalhosa e ... rural, para me converter de novo e inteiramente a mim mesmo⁹⁹

Mário de Andrade, apesar de ter teorizado, e muito, pela vida afora, nunca teve propriamente uma "teoria" das coisas e da literatura, justamente por causa da

⁹⁸ SCHWARTZMAN, Simon et. al. *Tempos de Capanema*. São Paulo : Paz e Terra : Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.99.

necessidade permanente de relativizar, de pensar os problemas a partir não apenas de sua coerência genérica, mas sobretudo a partir de sua inserção no momento e no espaço brasileiros, de onde vai retirar uma visão de comportamento pragmática, de grande originalidade na definição de uma perspectiva brasileira da cultura. Nesse sentido, sua trajetória é desnorteante e aparentemente sem lógica, pois tinha a capacidade de combinar as formulações mais precisas e bem realizadas com uma atitude permanente de indecisão diante delas, capaz de rever num dia o que disse no anterior, num estilo de pensamento que ia tateando, apalpando aqui e ali, revendo, experimentando de tudo e de tudo tomando distância. As noções e os conceitos de Mário gravitam numa esfera prática que os redefine a cada momento, impedindo que formem sistemas, no sentido da fixidez. Seus conceitos não são apenas teóricos, mas teórico-práticos, ao mesmo tempo interpretativos e pragmáticos. São momentos de antropofagia e experimentação, um gênero de assimilação não passiva, que fecunda a matéria assimilada. Mário põe as questões em marcha, desencadeia processos. Ao movimentar problemas, liga ação e reflexão numa corrente viva e problemática, onde categorias, hierarquias, temas, critérios, ênfases, finalidades etc. são tratados com surpreendente arbitrariedade, pois devem ser *relativos* ao momento e à situação brasileiros, revistos e readaptados à perspectiva brasileira, no estágio de formatividade em que nos encontramos, com necessidades reais e soluções possíveis. Nesse ponto Mário participa de uma intelectualidade empenhada cujo esforço é voltado para a construção e o aperfeiçoamento da nação que, sendo jovem, e em formação, necessita ser dotada de mais e melhores instituições.

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Murilo Miranda (1934-1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p.67-9 (carta de 27/02/1940).

Em *A elegia de abril* Mário revela a consciência que tem sobre relegar a criação artística em detrimento do trabalho na repartição: "Nós, os modernistas de minha geração, sacrificávamos conscientemente, pelo menos alguns, a possível beleza das nossas artes, em proveito de interesses utilitários"¹⁰⁰. Para Dassin, Mário de Andrade gasta a sua vida entre imperativos individuais e o senso de responsabilidade coletiva. Essa coexistência também seria responsável pelos sentimentos contraditórios sobre a eficácia inicial do Movimento Modernista. Dassin também vê em Mário um homem de gabinete "par excellence", um escritor criativo e um infatigável estudioso.¹⁰¹ A persona de Mário representou, também, na vida intelectual brasileira uma série de oposições, assim definidas:

conteúdo experimental *versus* conteúdo social na arte; gosto e apoio aristocrático *versus* a paixão de Mário pelo povo; necessidade de pesquisa estética *versus* valores artísticos universais e atemporais; compromisso com esses valores *versus* responsabilidade política; e busca de identidade nacional *versus* a importação de formas européias. Se essas oposições foram centrais na vida do intelectual Mário, elas estruturaram também o Modernismo como um todo.¹⁰²

Para Mário de Andrade, a arte encontrava-se desviada do seu caminho de ser a base da vida dos homens socialmente. Na modernidade, Mário questiona o individualismo e a formalidade, impasse esse que ainda perdura. Atualmente a poesia cedeu lugar à poética, a obra plástica perdeu a verdade (a aura teorizada por Walter Benjamin) e sequer chega a ser bela. As linguagens artísticas, de modo geral, têm produção de obras sem verdade. A concepção marioandradina da história da arte é dividida em dois períodos. O primeiro começa nos primórdios e vai até a

¹⁰⁰ ANDRADE, Mário de. *Elegia de Abril*. In: *Os filhos de Candinha*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1976. p. x

¹⁰¹ DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo : Duas Cidades, 1978. p. 54-57.

¹⁰² DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo : Duas Cidades, 1978. p. 83.

modernidade, orientado por um critério social. O segundo, da modernidade até a atualidade é caracterizado pela perda do critério social e como desvio no curso da história.

Para que haja o reencontro da arte com a vocação social é necessária a adoção de uma atitude estética. Várias correntes intelectuais da época defendiam que a arte deveria ser subordinada a alguma ideologia. Esta posição não coincide com o pensamento de Mário de Andrade que "situa a dimensão social da arte no interior mesmo do fazer artístico".¹⁰³ O conceito de arte social marioandradina foi formulado através dos estudos de Sociologia e Antropologia quando fez suas pesquisas sobre folclore. A "coisa folclórica" carregava a identidade nacional para o intelectual paulista. A teoria de arte de Mário de Andrade tem duas idéias centrais que são o reconhecimento do caráter social e a crítica ao formalismo característico da arte moderna. As duas idéias são intensamente imbricadas e a funcionalidade social da arte conteria a superação da perspectiva do formalismo e as referências críticas para a superação de experiências gratuitas e de virtuosismo ligadas ao conceito individualista da arte. Esse pensamento é discutido na aula inaugural do curso¹⁰⁴ da Universidade do Distrito Federal. Em 1943 em *O Baile das Quatro Artes*, foram publicadas com o título "O Artesão e o Artista". A atitude estética proposta no texto supra citado permite o enlace dos aspectos técnicos e materiais da arte e o enlace da arte com o público, prejudicados com os modernos experimentalismo, assegurando novamente a função social da arte.

¹⁰³ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999. p. 18-9.

¹⁰⁴ Mário de Andrade deixou São Paulo em 1938, onde por três anos ocupou a chefia do Departamento de Cultura, para assumir, no Rio de Janeiro, a direção do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde também deveria dar os cursos de Filosofia e História da Arte.

Mário confessa ao amigo B. que, em arte, a beleza — o valor estético — é uma consequência. A função da arte é servir. Mário de Andrade não exige do amigo B. que este faça uma arte combativa porque, segundo Mário, não existe uma arte de combate e por não existir a arte de combate toda arte é por definição combativa. A beleza não é um problema para a arte e sim um elemento do qual essa última se utiliza para funcionar dentro da coletividade humana.¹⁰⁵

Para Mário de Andrade, todo artista tinha que ser ao mesmo tempo artesão. O artesanato é a parte ensináveis da técnica. A outra é a verdade interior do artista. A técnica de fazer obras de arte é composta por três manifestações: o artesanato — o aprendizado do material, a virtuosidade —, o conhecimento e prática de diversas técnicas tradicionais e a solução pessoal do artista. A noção de beleza é uma das três idéias normativas do ser humano, mas é apenas a partir do Renascimento que a beleza se impõe como finalidade. Os gregos, por exemplo, não tinham só um ideal de beleza mas também queriam a beleza ideal, queriam a finalidade da obra condicionada ao destino do homem. Para se expressar com legitimidade cada artista

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Carta ao pintor moço*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995. Carta ao pintor moço é dirigida a Enrico Bianco, enviada em 11 de junho de 1942, dois dias após a abertura de sua exposição em São Paulo. Cabe lembrar que duas telas de Bianco tiveram lugar privilegiado na sala de jantar da casa da rua Lopes Chaves: os peixes em tons rosa e verde e o pássaro morto. Na Coleção Mário de Andrade — artes plásticas, organizada pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP em 1984, constam como obras de Bianco no acervo de Mário de Andrade, as seguintes:

- 1) *Peixes*, 1940. Óleo s/ tela. 46x55,5 ass. e dat. no c.i.d. "E.Bianco 1940" Exposições: XLVI SNBA, RJ. 1940; "Peças da Col. Mário de Andrade", MAM, SP, 1950 — n^o4,
- 2) *Natureza-morta com peixes*, 1940. Óleo s/ tela. 60,3x73,4 ass. e dat. no c.i.d. "E.Bianco 1940" Exposições: "Peças da Col. Mário de Andrade", MAM, SP, 1950 — n^o3;
- 3) *Retrato de Mário de Andrade*, 1941. Óleo s/ tela. 72,2x59 ass. e dat. no c.i.d. "E.Bianco 1941" Exposições: Ind., SP. 1942 — n^o 1; "Peças da Col. Mário de Andrade", MAM, SP, 1950 — n^o5; "Retratos de Mário de Andrade, FUNARTE, RJ. 1983 e IEB, SP. 1983;
- 4) *Pássaro — Inútil liberdade*. 1941. Óleo s/ tela. 59,7x73 ass. e dat. no c.i.d. "E.Bianco 1941" Exposições: "Peças da Col. Mário de Andrade", MAM, SP, 1950 — n^o2.

precisa encontrar a sua técnica pessoal. O objeto de arte deixou de ser a obra de arte e passou a ser o artista. A solução é ter um comportamento estético disciplinado.¹⁰⁶

Na contemporaneidade, as políticas culturais entendem a arte como as manifestações que promovem alguma idéia de civilização. Mário de Andrade, com seu conceito de arte-ação, não aceita essa idéia de arte gratuita que de uma forma ou outra ainda vivemos. A preocupação exclusiva com a beleza nunca foi suficiente para ele. Moraes quando discute o pensamento estético de Mário entende que a idéia central das obras iniciais do intelectual paulista tem a marca da preocupação antiesteticista que acompanha a reflexão do intelectual durante toda a sua vida: "a beleza não deve ser um fim, mas a consequência da arte".¹⁰⁷ Moraes acrescenta ainda que a arte tem função expressiva e os elementos estéticos precisam ajustar-se a ela. Obras-primas teriam expresso um certo conteúdo ideal. O que Mário não diz, mas é sublimar, é que a obra de arte precisa ter a sua verdade, a aura proposta por Walter Benjamin. Para Mário, a obra de arte é um impulso amoroso baseado no princípio da utilidade como um canône de nossa estética. Na obra de arte defendida por ele há o reconhecimento do contexto histórico como elemento de produção que recusa o folclore pelo folclore. Esse precisaria ser modificado pela arte erudita, seria uma arte que não fosse isolada dos modos universais e ao mesmo tempo também não fosse apenas um modo mecânico e submisso. Na compreensão de Teixeira Coelho, presente no *Dicionário de Políticas Culturais*, essa arte de mãos sujas, comprometida com seu tempo e que serve a tudo que possa ser instrumento para a afirmação

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1963. p.11-33.

¹⁰⁷ ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. Obra Imatura. São Paulo: Martins, 1960.

cultural, interessa às políticas culturais apoiadas e subvencionadas pelo Estado.¹⁰⁸ Há no conceito de arte-ação de Mário outra isca para que o Estado quisesse a sua cooperação. Além de toda a sua importância como um escritor criativo, o pensamento do intelectual Mário de Andrade era benéfico e apropriado para o Estado Novo.

Os estudiosos do modernismo brasileiro lembram que o movimento nas primeiras manifestações, no final da segunda década do século XX, almejava que a produção cultural do país entrasse na modernidade. O movimento modernista pretendia a participação da nação no "concerto das nações cultas". A estratégia para alcançar essa posição foi imediatista. Pensava-se que bastava adotar meios expressivos modernos para entrar na cena moderna. Com a publicação do "Manifesto da poesia pau-brasil", em 1924, por Oswald de Andrade começa uma mediação com a afirmação dos traços nacionais e muda o ideário do movimento. Para Mário, o Brasil para ser civilizado artisticamente, "entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização."¹⁰⁹ Essa é a fase nacionalista do movimento. Mário contribui com *Macunaíma* e *Clan de jaboti* para o retrato do país, tarefa à qual nenhum artista poderia se furtar, segundo o autor.

Mário solicita economia de recursos técnicos na feitura da obra de arte. Outro argumento importante no qual insiste é a função social da arte sem a qual esta tem apenas princípio estético para a sociedade. Para Moraes, desde os primeiros anos da década de 20, Mário de Andrade pretendeu que o Modernismo fosse uma proposta de

¹⁰⁸ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.p. 51-55.

reforma do cenário da vida cultural do país. Durante os anos 30, sua percepção foi aguçada pela sua intensa participação na vida pública. E mesmo quando o modernismo foi incorporado à vida política, o intelectual paulista perseguia um critério intrínseco na arte que considerasse a estética e o aspecto social. No contexto da implementação da doutrina modernista, Mário de Andrade foi convidado pelo Ministro da Educação para formular o Curso de Artes da Universidade do Distrito Federal. No curso concebido, Mário propôs dois conjuntos de disciplinas: o primeiro respondia pela formação do artista com a finalidade social e questões relativas à vida brasileira e, o segundo, correspondia às disciplinas que cuidavam da formação técnica.¹¹⁰

O ESTADO NOVO E A OFICIALIZAÇÃO DA CULTURA

Mário se opôs ao Estado Novo de Getúlio Vargas como na década anterior fez em relação ao Integralismo de Plínio Salgado. O saber da experiência individual modela-se em discursos que articulam o social e ganham autoridade. Portanto, resgatar Mário de Andrade intelectual é reorganizar a história social que traz à tona os problemas culturais. Arlete Koenem salienta que

as cartas de Mário, escritas na efervescência modernista, transformaram-se, nas décadas de 30 e 40, em uma reflexão mais amadurecida, coincidindo com a época em que o Brasil vivia na vigência do Estado Novo, quando a censura era articulada por um hábil Presidente que tinha nas mãos extremas leis de exceção, sob o regime da Constituição de 37.¹¹¹

¹⁰⁹ INOJOSA, Joaquim. *O Movimento Modernista em Pernambuco*. p. 340-341.

¹¹⁰ Cf. MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999. 137p.

¹¹¹ KOENEN, Arlete. *Para uma história do intelectual: Mário de Andrade através de sua correspondência*. 1992. 138p. (Tese de Doutorado em Literatura de Letras Portuguesas - Literatura Brasileira), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 1992. p.5.

Qual era a política do Estado Novo? A política era a centralização administrativa com o intuito de integração nacional, configurada através de reformas administrativas entre 1937 e 1942. Vários ministérios foram criados nesse período, incluindo o de Educação e Saúde Pública ao qual estavam ligadas agências centralizadoras que faziam a normatização e o direcionamento da produção cultural e a organização do sistema escolar¹¹². A centralização do poder foi ancorada por um aparato de burocratas que assumiam as tarefas de dominação. Havia também a constante ampliação do número de cargos e postos como instrumento de cooptação de intelectuais que exerciam as tarefas políticas e ideológicas do Estado.

A política econômica do regime era criar as condições necessárias para a transição ao capitalismo industrial. Na agricultura, o produto de exportação atravessou uma política de diversificação. A alternativa para o crescimento econômico era a industrializar-se. Com a Segunda Guerra Mundial mudou o direcionamento do centro de realização de capital, do exterior para o interior. Houve uma queda de 40% nas exportações e o país se mobilizou na industrialização e produção de capital interno. A partir de 1939, o governo participou com uma política consciente de intervenção criando infra-estrutura para a industrializar e, inclusive, sendo produtor direto com empresas estatais.¹¹³

¹¹² Durante os anos 30 e 40 as instituições que compunham a vertente cultural do Ministério da Educação eram: O Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Serviço Nacional de Teatro, o Serviço da Radiodifusão Educativa, a Casa de Rui Barbosa, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Instituto Nacional do Livro Didático. Também foi criado o Conselho Nacional de Cultura, o Instituto Nacional da Educação e o Instituto Nacional de Pedagogia além do Departamento Nacional da Criança. Surgiram faculdades, liceus e colégios federais. Cabe lembrar que a função do Conselho Nacional de Cultura era o combate ao analfabetismo e organização do ensino primário.

¹¹³ Cf. GOULART, Silvana. O Estado Novo traça seu perfil. In: *Sob a verdade oficial* — ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo, Editora Marco Zero, 1990. p. 29-46.

Classes e grupos sociais eram incorporados ao sistema político através do corporativismo. Os órgãos do corporativismo nunca chegaram a se concretizar e ele passou a ser uma mera forma de organização política que manteve o poder estatal através da expansão e do aperfeiçoamento da burocracia governamental. O corporativismo absorveu as organizações de classe que protegiam as aspirações financeiras e industriais do país. Não eram apenas os modernistas que eram incorporados, cooptados pelo governo mas também os setores emergentes. Havia um duplo movimento: repressão e dinamização da ação controlada. O Estado não permitia a mobilização e organização autônomas, nem as reivindicações das classes porque isso impediria o acúmulo econômico e ameaçaria a esfera política. Era necessário, ao mesmo tempo, a criação de canais para absorver e enquadrar essa ação. O lugar era o próprio Estado que absorvia a população.

O serviço público permitia retomar o status e ter acesso a uma série de direitos e prerrogativas legais para que os herdeiros de classes dirigentes empobrecidos, retornassem a condições materiais privilegiadas¹¹⁴. Os intelectuais eram cooptados para exercer funções em tempo parcial (assessoria e congêneres),

¹¹⁴ Sergio Miceli lembra que "os membros das profissões liberais e a maioria dos intelectuais que dispunham de postos no serviço público foram alguns dos principais beneficiados pelo reescalamento salarial empreendido nos anos 30. Enquanto uma elite restrita a aproximadamente 150 altos funcionários (ministros de Estado, altos magistrados, diretores das principais instituições, dos serviços de propaganda e segurança, embaixadores, etc.) ganhava entre 3.500 e 7.000 cruzeiros por mês, 23% dos funcionários de carreira (em sua maioria, profissionais liberais, professores universitários, altos escalões administrativos, etc.) recebia nas faixas entre 1.500 e 3.400 cruzeiros mensais, cabendo à massa dos pequenos funcionários de carreira salários nas faixas entre 200 e 900 cruzeiros. A reforma salarial instituiu faixas especiais em favor dos profissionais liberais e dos demais portadores de títulos de nível superior; todos eles quando não conseguiam obter postos adequados a sua competência escolar, acabavam recebendo uma remuneração semelhante àquela a que faziam jus os detentores de títulos enquadrados nos postos mais elevados". Cabe lembrar que a cúpula salarial incluía nove faixas de vencimentos, da referência O a X. O contingente de funcionários distribuídos entre as faixas H e N eram de 11.190 e 37.660 eram os classificados entre as referências A e G. Cf. MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)* — São Paulo : Difel, 1979. p. 142.

para o desempenho de cargos de confiança para assumirem a direção de órgãos governamentais ou os novos postos que o governo abria.

A POLÍTICA DE NACIONALIZAÇÃO

A política educacional estadonovista pretendia a formação de mentalidades, superior à reforma do sistema educacional e da mera transmissão de conhecimentos. Nesse sentido, era necessário desenvolver a alta cultura e promover uma ação sobre os jovens e as mulheres (eles para garantir os valores da nação que era construída e elas para manter instituições básicas). Sobretudo, era necessário impedir que outras culturas inviabilizassem a construção da nacionalidade. Um documento importante é o Ofício reservado nº4 de 24 de janeiro de 1938 que oficializa os perigos dos núcleos estrangeiros organizados para a segurança nacional. Sem a diretriz e o controle do governo para anular a inconveniência dos núcleos e a sua não diluição entre os brasileiros, ao contrário, há o fortalecimento das características de suas nações de origem. O maior perigo são os alemães porque preservam a consciência patriótica germânica e não possibilitam que se constitua uma consciência patriótica brasileira. O documento faz uma referência especial a eles:

O comando da 5ª RM ressalta os estados mais atingidos pelos perigos da colonização estrangeira, tanto alemã como italiana, japonesa e polonesa, achando que de todos os elementos radicados no nosso país, os mais bem-organizados são os alemães, devido ao isolamento em que procuram viver, transmitindo aos seus descendentes língua, crença, mentalidade, cultura e patriotismo.¹¹⁵

¹¹⁵ *Campanha de nacionalização*. Ofício reservado nº4, 24 de janeiro de 193, do chefe de Estado-maior do Exército ao ministro da Guerra (assinado por Góis Monteiro). Arquivo Gustavo Capanema, GC 34.1 1.30-A, pasta 11-1, série g. apud Schwartzman (2000:158).

O exército brasileiro entende que essa organização é patrocinada pela Alemanha que pretendia a dominação do mundo. Para Góis Monteiro havia uma pátria alemã em território brasileiro. Nesse sentido, cabe discutir como o processo de nacionalização acontece em Santa Catarina. Se é necessário conhecer a aldeia para entender o mundo como afirmam muitos teóricos da contemporaneidade, se é necessário conhecer o que acontece ao nosso redor para explicar o outro, faremos nas próximas páginas uma incursão pelos reflexos e conseqüências que a política do Estado Novo gerou em Santa Catarina. Dentro do possível estaremos associando os acontecimentos em solo catarinense com as concepções de política cultural de Mário de Andrade.

Uma primeira pergunta seria a de como os imigrantes enfrentaram a política de nacionalização de Vargas em Santa Catarina. Os imigrantes alemães mantinham associações culturais ou recreativas (ginástica, canto e tiro) e educacionais (escolas). O grande perigo, no entanto, era a língua. Eram mal vistas associações que tinham como fim a prática e, conseqüentemente, a preservação da língua alemã já que a língua nacional era o projeto do governo. Os núcleos que mantinham a língua materna eram incentivados a abandoná-la, o que não acontecia porque emocional, cultural e socialmente havia um vínculo estabelecido com o país de origem e porque apesar das tentativas de alguns grupos no uso da língua nacional, esses não conseguiam expressar sentimentos e emoções íntimas em português. O governo fez investimentos em várias instituições, como na rede oficial de ensino para educar os jovens para os princípios de brasilidade, com o intuito de forjar uma identidade homogênea. No entanto, a população não aceitava com facilidade as imposições do

governo. Reafirmavam sua língua, cultura e conduta. Como consequência, o governo acusou descendentes de alemães de nazistas.

A maior concentração de imigrantes e de seus descendentes, nos anos 30, era o sul do Brasil. Os grupos possuíam identidades próprias, culturas diferentes, linguagens distintas. Fundadas na tradição da pequena propriedade e da agricultura, as colônias de imigrantes mantinham uma relativa homogeneidade, diferentemente dos imigrantes de São Paulo que assimilaram o modo de vida urbano rapidamente e perderam os seus costumes de origem. No Sul, os “colonos” se concentraram em diferentes zonas culturais, isolados em relação aos hábitos da cidade, conservando tradições e comportamentos muito semelhantes aos de sua pátria de origem ou, ainda, os conservou mais do que a pátria de origem.

Muitos desses núcleos conservavam tradições culturais, falando a língua e manifestando hábitos e costumes que evidenciavam profunda identificação com a pátria-mãe. Conviviam todos em meio à diversidade cultural. Santa Catarina, nas décadas de 30 e 40, era assim habitada por uma população heterogênea, advinda dos resultados do processo colonizador que fixou levas de imigrantes provenientes das mais diversas origens em diferentes regiões do Estado. Além de descendentes de europeus já referidos, co-habitavam o espaço catarinense populações de origem açoriana no litoral — sobretudo nas cidades de Florianópolis, São Francisco e Laguna —, populações que herdaram as tradições da imigração gaúcha no oeste e planalto; sobreviventes das tribos indígenas Xokleng e Kaingang, guetos de negros, e também descendentes de asiáticos.

A tentativa de Mário de Andrade para a "normatização da fala brasileira" era a elaboração da *Gramatiquinha*¹¹⁶ além de uma incursão por outro campo da cultura, a lingüística. Mário queria substituir o preconceito, substituir a linguagem normativa convencional pela coloquial, uma linguagem mais próxima da realidade e do homem. O escritor paulista não queria criar uma língua brasileira em oposição a Portugal. O próprio Mário confirma: "Não carece para ser brasileiro de se estar revoltando contra Portugal. A gente deve ser brasileiro porque somos brasileiros."¹¹⁷ Outras idéias lingüísticas de Mário seriam a diferença que estabelece entre língua falada e língua literária, a afirmação de que a fala brasileira não seria diferente da portuguesa e sua recomendação para que o estudo das línguas não fosse feito a partir de regras, normas. Mário de Andrade esclarece que o Movimento Modernista reconheceu que se expressar com identidade era reverificar o instrumento de trabalho, inventando a língua brasileira.¹¹⁸ A semente para o projeto de uma língua brasileira está no "Prefácio Interessantíssimo" de *Paulicéia Desvairada* quando afirma que "A língua brasileira é das mais ricas e sonoras. E possui o admirabilíssimo 'ão'."¹¹⁹

Intelectuais como Schwartzman esclarecem que nunca houve a defesa de uma cultura pluralista para a constituição da sociedade brasileira. Nunca se deu a quem aqui aportasse como imigrantes e aos primitivos a possibilidade de viverem a sua condição étnica e cultural. Houve no início do século XX uma grande preocupação dos parlamentares com relação à "invasão estrangeira" no Brasil. Reformulações do ensino primário e escolas nacionais foram implementadas em caráter de urgência

¹¹⁶ Cf. SCALZO, Nilo. Mário e a Gramatiquinha. In: *Mário universal paulista: algumas polaridades*. São Paulo : SMC : Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997. p. 99.

¹¹⁷ Conferência proferida em 1942 sobre o Movimento Modernista.

¹¹⁸ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972. p.244.

¹¹⁹ ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Belo Horizonte : Villa Rica, 1993. p.67.

como tentativa de se contrapor ao desenvolvimento dos núcleos de colonização, muito mais preparados intelectualmente e com força de trabalho mais qualificada. No Estado Novo a questão da nacionalização do ensino é resolvida. A política adotada é agressiva e repressora porque não havia espaço para grupos estrangeiros fortes e estruturados que pudessem se contrapor ao regime estadonovista. Cabe lembrar que essa política é implantada depois de quase um século de permanência de grupos estrangeiros em território brasileiro. Os alemães eram a maior preocupação do governo porque mantinham a sua cultura, a língua, a nacionalidade. Eram acusados, inclusive, de impedir o processo de nacionalização porque mantinham as suas características étnicas. A questão também era ambígua porque era nos alemães que se encontrava o ideal¹²⁰ a ser atingido pelos brasileiros. Isso é defendido pelos políticos da época e o próprio Mário de Andrade reiteradas vezes defende a cultura germânica com a qual tem afinidades. Aprende a língua de Goethe e escreve, inclusive, um livro onde a personagem principal é uma governanta alemã.

A nosso ver, a política coercitiva do Estado Novo impede o desenvolvimento da cultura brasileira a médio e longo prazo. Com a padronização do ensino, a destruição dos centros de ensino de língua alemã e italiana, a queima das imprensas de língua estrangeira e demais acontecimentos de repressão atrasam o desenvolvimento brasileiro. O que Mário de Andrade propunha como uma alavanca para o desenvolvimento da realidade cultural e social brasileira, o poder estadonovista destrói e faz isso diante de Mário ou ao seu redor, porque esse era

¹²⁰ Oliveira Viana defende que "esta consciência de grupo nacional, este devotamento ao grupo-nação se acompanhe de uma 'mística nacional'. Quero dizer: de um sentimento de orgulho nacional, de grandeza nacional, de superioridade nacional. Este ideal de grandeza ou de superioridade nacional é o que há de ser a fonte alimentadora do 'espírito brasileiro' anêmico, débil, inoperante. Oliveira Viana. 'O plano nacional de Educação e a Constituição'. GV/Viana, F.J.°36.00.00, série pi. In: SCHWARTZMAN, Simon, et.al. Tempos de Capanema. São Paulo : Paz e Terra : Fundação Getúlio Vargas, 2000. p.92.

funcionário do Ministério que estava silenciando as culturas estrangeiras nos anos 40.

Em *Amar, verbo intransitivo* Mário apresenta um povo de caráter nacional definido, o alemão, na personagem de Fräulein. Mário tem grande preocupação em definir uma identidade cultural, um caráter para o brasileiro. A cultura alemã contracenava com a *constância cultural brasileira constatada*. Mas Mário também critica duramente o amordaçar do sublime pelo alemão e a falta de conhecimento do modo de ser do brasileiro. Mário tece denúncias em todas as personagens; mostra o ridículo, o grotesco, o lirismo que vem depois de uma série de absurdos. Mário mostra a complexidade do mundo interior de cada personagem e alerta para o sentimento trágico de vida.

Mário de Andrade também define *Amar, verbo intransitivo* como o texto voltado para o aqui e o agora, desprezando a perenidade, desejando apenas existir com firmeza em seu momento, oferecendo uma visão crítica a seus contemporâneos. O próprio Mário em carta de 7 de junho de 1923, dirigida a Manuel Bandeira, confessa se ver "mais perto dos alemães". Mário de Andrade estudou alemão, muito provavelmente, com duas professoras: Else Schöler Eggebert e Käthe Blosen; esta, Fräulein, jovem e loura, ensinando-o na época de redação do idílio.

Mário empenha-se, principalmente a partir de 1923, na pesquisa e emprego da língua portuguesa do Brasil, a qual compreende como organismo vivo, dinâmico, recebendo constantes modificações pelo povo. Usa, inclusive, a expressão língua brasileira e incursiona pela comunicação do dia-a-dia, na fala popular e incorpora nos seus textos: regionalismos, vulgarismos, idiotismos, gíria, sintaxe pouco ortodoxa etc.

Mário quer o conhecimento dos traços nacionais, quer conhecer as particularidades do povo brasileiro. Quando termina a primeira redação de *Amar, verbo intransitivo*, escreve a Manuel Bandeira, em outubro de 1924, sintetizando:

O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, 'mandei ela' e coisas assim, não na boca de personagens, mas na minha direta pena. Fugi do sistema português. Que me importa que o livro seja falho? Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira, mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? O que eu quero é viver a minha vida e ser louvado por mim nas noites antes de dormir. Daí: Fräulein. Confesso-te que sou feliz" No idílio o Narrador avisa: "estou falando brasileiro."¹²¹

Mário de Andrade diminui a distância entre o popular e o erudito. Traz para a literatura culta o vocabulário do cotidiano da cidade, do campo e da selva através de uma aprofundada pesquisa lingüística. Dessa forma o poderoso Sousa Costa convive com a "graxa", "cheiro", "femeeiro", palavras do universo popular. "Aliás, todo ele era um cuité de brilhantinas simbólicas, uma *graxa, mônada sensitiva* e cuidadoso de sua pessoa. Não esquecia nunca o *cheiro* no lenço. Vinha de portugueses. Perfeitamente. E de Camões herdara ser *femeeiro* irredutível." (grifo nosso).¹²²

Em São Paulo, os alemães, contrariamente aos do sul do país, foram incorporados à cultura brasileira. Mário não desconhecera a vida e os sentimentos desses imigrantes. Ele captou os traços de uma época, a sociedade e o ser humano. Aproximando-se deles, Andrade descobriu uma nova cultura: literatura, artes plásticas, teatro, música, relações de amizade. Quando a tinha compreendido revelou aos brasileiros a arte e a literatura alemãs contemporâneas. Em seu trabalho de

¹²¹ Cf. carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. ANDRADE, Mário. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

¹²² Ibid.

jornalista fez crítica de arte, de livros, crônicas. Mostrou o valor da dança expressionista de Chinita Ulmann e Carletto Thieben, pioneiros em nossa terra. Devido ao conhecimento do alemão, chegou ao lendário de *Macunaíma* em *Vom Roroima zum Orinoco* de Theodor Koch-Grünberg, texto base que Mário adotou para redigir a rapsódia brasileira.

Outra característica própria da vida dos grupos das colônias agrícolas no Sul era a auto-suficiência. A atividade agrícola destinava-se para a produção de bens de consumo familiar. Além de uma horta doméstica, cultivavam alguns produtos para o comércio, como o tabaco e o aipim para fabricar farinha de mandioca, e criavam alguns animais domésticos. As atividades envolviam toda a família camponesa que, em geral, habitava uma pequena propriedade incluindo casa, local de cultivo, estábulo, depósitos, galinheiro e chiqueiro.

Essas colônias agrícolas tinham uma maneira muito própria de executar um trabalho coletivo que envolvia múltiplas tarefas desempenhadas por homens, mulheres, crianças e velhos, com um relacionamento social de solidariedade com a vizinhança, auxílio mútuo nos trabalhos na roça e socorro no caso de doenças. Todos os indivíduos trabalhavam desde os sete ou oito anos até a velhice. Sendo a disciplina um dos principais motivos para a auto-suficiência que conquistaram, não somente nas atividades econômicas como também nas formas autônomas de organização de vida, era comum que se reunissem em mutirão para construir uma nova escola, uma capela ou consertar uma estrada.

As instituições organizadas pelos antigos imigrantes persistiam agora entre seus descendentes, conservando tradições e costumes muito diferentes daqueles das populações litorâneas. Essas instituições haviam se organizado de forma autônoma

em relação ao Estado. Os imigrantes viviam isolados na floresta e desconheciam auxílios públicos. O governo era indiferente, obrigando os colonos a unirem-se para criar as suas instituições.

Constituíram uma série de sociedades recreativas, esportivas, culturais e de caridade. Havia sociedade de canto, de ginástica e principalmente de tiro, fazendo com que houvesse uma grande afluência da população de origem germânica para essas atividades. A autonomia que regia a vida dos colonos era devida, por um lado, à omissão estatal, e, por outro, ao fato dos descendentes de imigrantes buscarem afirmar sua prática de vida em contraposição aos costumes dos habitantes nativos. Esses descendentes faziam questão de manter diferenças em relação aos habitantes da região, entre as quais figuravam, sobretudo, aquelas que se relacionavam à atividade "trabalho", envolvendo noções de disciplina, esforço, empenho, preocupação, cuidado, esmero e emprego de energia. Aparece também a idéia de trabalho vinculada à noção de "prosperidade", à versatilidade das atividades e ao espírito de poupança.

A instituição religiosa era fundamental para as comunidades de origem imigrante. A igreja, católica ou protestante, tanto entre descendentes de alemães como italianos, exerceu uma função importante como local de encontro social, de troca de experiências comunitárias e de lazer. A igreja evangélica-protestante propagou princípios de conduta como disciplina e honestidade, práticas de poupança, acumulação de bens e riquezas e noções de progresso e crescimento como possibilidades de serem alcançadas pelo trabalho. O culto ao trabalho e a valorização do espírito comunitário são reafirmados permanentemente pela igreja evangélica e pela prática dos descendentes de alemães e italianos no sul do Brasil. Esses

princípios já haviam levado o governo brasileiro a empreender o processo colonizador no século XIX, fundado na concepção de que a disciplina do europeu seria fundamental para um tipo de trabalho que promoveria o crescimento da economia brasileira. E foram estes os requisitos que haviam conferido a eles a condição de "os mais adiantados" colonos brasileiros. No centro urbano são os modernistas que definem a ação cultural que o país precisa empreender. Como estrutura social a melhor organização é a dos imigrantes alemães instalados no país há um século, por quem as autoridades do Estado Novo e os próprios modernistas têm um sentimento ambíguo de admiração e de desconfiança. Nesse cenário, o governo coopta os primeiros para constituir as bases do novo estado e silencia os últimos que têm o modelo de nação mais apropriado para o país.

A superioridade da capacidade de trabalho teutônico era afirmada, permanentemente, sempre em contraposição ao trabalho indígena e do caboclo. Os descendentes de imigrantes alemães evitavam a miscigenação não só com os nativos mas também com integrantes de outros grupos, mesmo que estes fossem europeus, reforçando, assim, o distanciamento da população de origem alemã em relação aos demais segmentos da população brasileira. O distanciamento somente era quebrado quando se tratava da garantia dos direitos políticos que queriam ter assegurados, mas não abriam mão de manter a nacionalidade germânica.

Com a instalação do governo Vargas no Brasil e da interventoria de Nereu Ramos em Santa Catarina, evidenciou-se uma mudança no enfoque dos temas que tratavam do trabalho como atividade construtora do futuro e do progresso do país. Preocupações a respeito de possibilidades de formação de quistos raciais e grupos lingüísticos vinculados com o estrangeiro, de surgimento de desrespeito a medidas de

caráter nacional e separatismo, levaram os governos federal e estadual a intervir junto às regiões onde estavam concentrados núcleos de imigrantes e seus descendentes. Novas imagens dos descendentes dos açorianos, italianos, alemães e outros grupos foram propagandeadas, sobretudo a partir da escola, bem diferentes daquelas que haviam sido veiculadas no início do século.

A dispersão e ameaça que a autonomia do funcionamento das instituições dos núcleos populacionais representava foi um dos elementos que motivaram as intervenções estatais. Há que se considerar também que esses núcleos se constituíam num pólo econômico significativo que certamente despertou a cobiça dos governantes e a necessidade de colocar tais regiões sob controle do Estado.

Os governantes do Rio de Janeiro estavam preocupados não somente com o crescimento da população alemã no sul do Brasil e com a sua prosperidade econômica, mas também com a possibilidade de expandirem sua língua e cultura entre os demais habitantes do Sul, exercendo influência em meio aos descendentes poloneses, romenos, italianos e portugueses. Afinal, era evidente que as condições do ensino das escolas alemães eram superiores às das escolas que o Estado estava implantando.

No final dos anos 30, o governo centralizou o controle da educação e proibiu o ensino domiciliar e o uso da língua estrangeira nas aulas. Foi instituída a obrigatoriedade da frequência das crianças e jovens às escolas instaladas pelo Estado, através de um documento de "*quitação escolar*". Este documento previa que os cidadãos catarinenses, para serem admitidos ou promovidos em serviço público, para terem contrato com o Estado ou receberem dinheiro público, deveriam, antes,

obter, junto à escola mais próxima de sua residência, um atestado de que suas crianças freqüentavam a escola oficial.

Mesmo assim, os pais resistiam em mandar seus filhos à escola, mantendo uma rede de escolas clandestinas. Devido a isso, foram estabelecidas muitas para aqueles que ministrassem ensino primário ou pré-primário individual ou a domicílio. A sociedade de mulheres "Frauenverein", de Blumenau, e a maternidade mantida por essa associação tiveram suas portas fechadas. O mesmo aconteceu com o consulado alemão em Blumenau.

Ao se intensificar a fiscalização em relação ao uso da língua nacional, a prática de escutar as transmissões de rádio das emissoras alemães foi proibida e tornada obrigatória a ocupação do espaço radiofônico pela *Hora do Brasil*. Os representantes do governo Vargas chegaram aos níveis mais privados possíveis de intervenção, como a prática de arrancar os panos bordados, escritos em língua alemã, rasgando-os e queimando-os como indícios da propaganda nazista. As preocupações voltaram-se também para os poloneses e seus descendentes, que estiveram submetidos, sobretudo no Paraná, a uma série de estereótipos construídos historicamente que acabaram transformando-os em "polacos", expressão que adquiriu uma conotação negativa, bem como à comparação com a imagem pejorativa do negro quando se tratava de desqualificar ou segregar integrantes da sociedade paranaense.

No caso do Rio Grande do Sul, estudos evidenciaram que os imigrantes e seus descendentes exerceram sempre um papel subalterno desde o período republicano, permanecendo nesta situação durante toda a Primeira República, Revolução de 30 e República Nova, quando as disputas entre as oligarquias não os deixaram aparecer como elementos significativos. As cidades de Santa Catarina, particularmente as do

vale do rio Itajaí, foram as que mais despertaram a atenção dos governantes. A iniciativa fez parte de um movimento que tentava estender o controle estatal sobre regiões não submetidas aos padrões de homogeneidade que o Estado Novo pretendeu fixar. Para melhor controlar a distribuição dos estrangeiros no país, foi criado o Conselho de Imigração e Colonização, ficando vedado aos estrangeiros organizar, criar ou manter sociedades, fundações, companhias, clubes e qualquer estabelecimento de caráter político. Ficava também proibido manter jornais, revistas ou outras publicações, estampar artigos ou comentários na imprensa, conceder entrevistas, fazer conferências e discursos - diretamente ou por telecomunicações.

Já havia sido proibida anteriormente a circulação de qualquer periódico em língua estrangeira e as transmissões radiofônicas. Foi regulamentada a expulsão dos estrangeiros que, por qualquer motivo, comprometessem a segurança nacional. Para garantir o uso da língua portuguesa foi criado o Instituto Nacional do Livro, que passou a organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira e o Dicionário da Língua Nacional. Foi regulado o uso da ortografia em todo país, com o objetivo de adotar um vocabulário oficial definitivo. No Sul, foram publicados cadernos sobre a nova ortografia, como o de Henrique Fontes, editado pela Livraria Moderna de Florianópolis. O autor defendia a unidade do falar e escrever para o Brasil e Portugal, dando mais ênfase à unidade sintática.

Além da legislação proibitiva e da institucionalização de práticas de conduta conectadas ao projeto nacionalizador, o Estado Novo difundia textos que propagandeavam, difundiam e faziam circular imagens negativas do estrangeiro e do país ou nação a ser construída, ou consolidada, naquele momento. O Departamento

de Imprensa e Propaganda em Santa Catarina, subordinado ao DIP, foi o principal agente elaborador de textos que cumpriram esta última finalidade.

As intervenções sobre as populações estrangeiras nos anos 30|40 vincularam-se a um projeto que se afirmou em nível nacional, sob a orientação de Vargas, lançando os fundamentos de uma política de controle social eficiente que reforçou a ingerência do Estado sobre a sociedade civil e que teve como seu ponto alto a implantação de um regime forte e autoritário em 1937.

As razões da dispersão, dos particularismos, da fragmentação do território, da descentralização política e da falta de conhecimento sobre os diversos Estados do Brasil e sobre as comunidades afastadas foram atribuídas à atuação das oligarquias que dividiam o poder nas regiões. Baseados no argumento de luta contra tais facções oligárquicas, o governo Vargas justificou a política de intervenção como parte do jogo político que buscou afirmar a "nova realidade" brasileira dos anos 30.

O que cabe considerar é que as populações que falavam a língua alemã ou italiana e que mantinham uma rede escolar autônoma resistiram às políticas vigentes. Resistiram à racionalidade que ensaiava se impor pelo controle do uso da língua. As práticas intervencionistas nacionalistas se referendavam numa tendência homogeneizante e unificadora, que veio a se confrontar com a prática de grupos que manifestavam uma face pluralista e diversificada.

Os agentes do nacionalismo de Vargas perceberam muito bem que quebrar a unidade linguística significava solapar as bases de uma unidade cultural, significava tirar dos grupos possibilidades de se auto-gerir. Esta mesma operação abria ao Estado

caminhos para controle dos padrões de conduta do sul do Brasil e, muito importante também, para o controle dos resultados do trabalho desses mesmos grupos.¹²³

A educação dos filhos de estrangeiros é percebida pelo Ministro Lourenço Filho, no início do século XX, como empecilho para a coesão nacional porque há uma tendência de conservarem a língua. Cita como exemplo os imigrantes italianos e alemães, sendo os últimos de uma grande tendência conservadora. O Ministro justifica a abertura de Escolas Nacionais como forma de conquistar milhares de cidadãos para a pátria.¹²⁴ Por outro lado, Oliveira Viana também acredita que o complexo de inferioridade do brasileiro advém da herança da colonização.

O intelectual brasileiro, como é o caso de Mário de Andrade, é contra a proposta política do governo de Getúlio Vargas. Mas é Mário de Andrade que escreve o anteprojeto do patrimônio histórico e artístico nacional para aquele mesmo presidente. É a constatação de Silviano Santiago em "As ondas do cotidiano" que revela o cenário onde está inserido o intelectual. Diz ele:

Na sociedade ocidental, o estabelecimento de valores nacionais e verdadeiros não só se faz por um processo falso de compreensão global dos diversos elementos díspares do cotidiano, como também, por determinada estratégia de que não estão isentos os próprios intelectuais na sua produção. São eles os responsáveis pela legitimação dos atos postos em prática pelo autoritarismo centralizador.¹²⁵

O intelectual de hoje é um interlocutor privilegiado da administração e do poder. O papel do intelectual é substituído pelo trabalho do burocrata que atua em benefício do Estado.

¹²³ Cf. MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl. *Alemanha, mãe-pátria distante: utopia pangermanista no sul do Brasil*. Campinas. UNICAMP. 1993. Tese de Doutorado. p.167.

¹²⁴ CRUZ, Milton C.A da. Conferência Interestadual de Ensino Primário. Rio de Janeiro, 12 a 16 de novembro de 1921. In: Relatório do INEP sobre a nacionalização do ensino. Arquivo Lourenço Filho, FGV/CPDOC, p. 13, apud SCHWARTZMAN, Simon, et. al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra : Fundação Getúlio Vargas, 2000.

Nos anos 30, um grande número de artistas e intelectuais ocupam as repartições e a ideologia, a mais preparada, era a dos modernistas. Atualmente, muitos intelectuais ocupam posições em universidades, fundações, instituições e órgãos governamentais mas não se reconhecem entre si. O intelectual cooptado pelo Estado não executa as políticas culturais nas quais acredita e descuida ou, até mesmo, não tem tempo de produzir a sua própria obra.

Pensando em Mário de Andrade, precisamos lembrar dos anos 20 para entender a participação estatal pós 30. Mário realiza as viagens pelo país nos anos 20. Segundo Bomeny é nestas viagens que o intelectual paulista recolhe, cataloga, classifica e valoriza os bens simbólicos e materiais com o objetivo de alcançar a originalidade brasileira espalhada em todas as regiões. Esse esforço pretende a construção de uma política nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro que só o Estado tinha recursos suficientes para implementar. Além do mais, havia um clamor por políticas nacionais como saída para o particularismo local, como um contraponto ao modelo de política tradicional.¹²⁶ É nas viagens que Mário conhece a riqueza dos bens simbólicos e imateriais que o país possui e que faz constar no anteprojeto do patrimônio nacional, idéia essa que não foi compreendida pelo ministro Capanema e pelo governo. Mesmo os modernistas não tinham consciência da importância dos bens imateriais para os quais Mário queria chamar a atenção.

OS INTELECTUAIS MODERNISTAS E O PODER

¹²⁵ SANTIAGO, Silviano. As ondas do cotidiano. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p.154.

¹²⁶ BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: *Constelação Capanema : intelectuais e políticas*. Helena Bomeny. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap. 1, p. 18.

Qual a relação dos intelectuais com o poder? Há dois tipos de relações. Num primeiro tipo de relacionamento intelectuais e poder estão sintonizados. É quando o Estado permite o florescimento da atividade intelectual materializada. Um exemplo é a nomeação de Lúcio Costa para a construção do edifício do Ministério da Educação, considerado como o marco da moderna arquitetura brasileira. O ministro Gustavo Capanema desconsiderou o resultado do concurso para construção do prédio e convocou Lúcio Costa que, por sua vez, reuniu ao redor de si um grupo de arquitetos, todos desclassificados no concurso. Esse grupo de intelectuais cria o projeto da arquitetura moderna no Brasil. Uma segunda forma de relacionamento é intranquã com relação aos procedimentos aos quais os intelectuais são submetidos, ou seja, à dinâmica da burocracia e do poder central. O trabalho no Departamento de Cultura do município de São Paulo e do gabinete do Ministro Capanema no Rio de Janeiro apagaram o otimismo que Mário de Andrade tinha em relação ao serviço público dos anos 30. Em carta a Murilo Miranda desabafa dizendo que estava farto da aventura no Departamento de Cultura. Diz que deixou os projetos pessoais para depois e salienta que a burocracia é uma experiência feroz e horrível. Desconfia, inclusive de si mesmo afirmando que era um Mário sem vagueza e alegria. No entanto, tem a esperança de se adaptar para voltar a ser o Mário que já fôra.

Para distinguir o Mário dos anos 30 e o Mário de 41, basta ler um trecho das cartas que seguem. A primeira escrita a Câmara Cascudo:

Ah, você nem imagina o que está sendo minha vida, uma ferocidade deslumbrante, um delírio, um turbilhão sublime, um trabalho incessante, dia e noite, noite e dia, me esqueci já da minha língua literária, a humanidade me fez até voltar para uma língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim. Não sou, sou um

departamento da Prefeitura Municipal de São Paulo. Me apaixonei completamente.¹²⁷

A segunda carta foi escrita em 1941:

Acusam que estou bebendo demais. Porém enquanto eu não me achar nesta cidadezinha, como pegar o ritmo antigo, manhãs de acordar cedo, ora já se viu! Isso foi num tempo antediluviano em que se falava na existência de um Departamento de Cultura que teve a estupidez de ser cultural nesta Loanda.¹²⁸

Em carta ao próprio ministro Capanema, Mário de Andrade expõe o impacto que o sistema burocrático estava exercendo sobre a sua sensibilidade de modernista:

(...) as minhas vontades de bem servir se quebram com a lembrança do que é a burocracia didática deste nosso país. Já tive experiência tão dura disso com a reforma do ensino do Instituto Nacional de Música, na qual tomei parte por convite do então ministro Francisco Campos... Trabalhamos juntos, heroicamente, Luciano Gallet, Sá Pereira e eu. Pra quê? Pra o nosso ingenuíssimo idealismo se destruir todinho ante um organismo burocrático irremovível...¹²⁹

Ao contrário de Carlos Drummond de Andrade que foi acusado várias vezes de estar no Ministério por razões de amizade, considerado como tendo desempenho burocrático e administrativo, Mário de Andrade sentia-se provocado para elaborar projetos e políticas para preservar o patrimônio cultural brasileiro.

Mas o próprio Mário vivia numa dualidade, numa gangorra entre a vontade, a compulsão em fazer e a emperrada máquina burocrática que impedia qualquer projeto, causa ou ação. A carta que pede o seu desligamento do ministério é o espelho de sua fidelidade de modernista, demonstrando a sua necessidade de retornar

¹²⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. p. 140. (carta de 15 de abril de 1936).

¹²⁸ Mário de Andrade, citado em Antonio Candido: "Prefácio" In: Paulo Duarte, *Mário de Andrade por ele mesmo* : São Paulo, Hucitec/ Secretaria de Cultura, 1976, p.36 (a carta mencionada é de abril de 1941).

¹²⁹ Carta a Capanema, 30 de abril de 1935. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV apud BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. p. 28.

ao seu trabalho de intelectual e ao mesmo tempo um lamento por não ter conseguido o que almejava:

Faz três anos que vivo assim pela metade, sem continuar meus estudos nem terminar meus livros pela falta do que lá ficou. A bem dizer não fiz nada de útil nestes três anos, ou pelo menos, nada que me iluda em minha possível utilidade, e acabei adquirindo uma consciência muito firme de que estou desmoralizando. E não posso mais suportar esta consciência de desmoralização pessoal que está me perseguindo há vários meses.¹³⁰

O escritor funcionário público é para Carlos Drummond de Andrade a grande maioria dos escritores da literatura brasileira. Seriam eles os proprietários de uma literatura meditativa e irônica, tendo um jeito desencantado e piedoso de ver, interpretar e contar os homens. Esse escriba é na visão de Drummond o arquiteto de edifícios de nuvens, um sujeito manso e subvencionado.¹³¹ Mário de Andrade nunca

¹³⁰ Carta a Capanema, 4 de maio de 1945. Arquivo Gustavo Capabema, CPDOC-FGV apud BOMENY Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. p. 29.

¹³¹ Cf. IGLESIAS, Francisco. *História, política e mineiridade em Drummond*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Banco do Brasil, 1990. Mimeog. Outra fonte importante que transcrevemos para entender a relação dos intelectuais com o estado e o número desses na repartição é o texto de Carlos Drummond de Andrade, *Passeios na ilha*: "O emprego do Estado concede com que viver, de ordinário sem folga, e essa é condição ideal para bom número de espíritos: certa mediania que elimina os cuidados imediatos, porém não abre perspectivas de ócio absoluto. O indivíduo tem apenas a calma necessária para refletir na mediocridade de uma vida que não conhece a fome nem o fausto [...]. Cortem-se víveres ao mesmo temperamento, e as questões de subsistência imediata, sobrelevando a quaisquer outras, igualmente lhe extinguirão o sopro mágico [...], o escritor-homem comum, despido de qualquer romantismo, sujeito a distúrbios abdominais, no geral preso à vida civil pelos laços do matrimônio, cauteloso, tímido, delicado. A Organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o. Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos. Nossa figura máxima, aquela que podemos mostrar ao mundo [...], foi um diretor-geral de contabilidade do Ministério da Viação, Machado de Assis [...], Raup Pompéia, diretor de estatística do *Diário Oficial* e da Biblioteca Nacional; Olavo Bilac, inspetor escolar no Rio; Alberto de Oliveira, diretor de instrução no Estado do Rio, como também o foram José Veríssimo e Franklin Távora, respectivamente no Pará e em Pernambuco; Aluísio Azevedo, oficial-maior no Estado do Rio e cônsul; Araújo Porto-Alegre, cônsul; Mário de Alencar, diretor de biblioteca na Câmara; Mário Pederneiras, taquígrafo no Senado; Gonzaga Duque, oficial da Fazenda na Prefeitura do Rio; B. Lopes, empregado nos Correios, como Hermes Fontes; Ronal de Carvalho, praticante de secretaria e depois oficial do Itamarati; Coelho Neto, diretor de Justiça no Estado do Rio; Humberto de Campos, inspetor federal de ensino; João Ribeiro e Capistrano de Abreu, oficiais da Biblioteca Nacional; Guimarães Passos, arquivista da mordomia da Casa Imperial; Augusto de Lima, diretor do Arquivo Público de Minas; Araripe Jr., oficial do Ministério do Império; Emilio de Menezes, funcionário do recenseamento; Raymundo Correia, diretor de Finanças do governo mineiro, em Ouro Preto; Luís Carlos e Pereira da Silva, da Central do Brasil; Ramiz Galvão e Constâncio Alves, respectivamente diretor e diretor de seção da Biblioteca Nacional; José de Alencar, diretor e consultor

conseguiu ser o escritor que produz literatura dentro de uma repartição. A repartição para Mário tem a função de produtora de políticas públicas. É dessa forma que age.

No que tange as políticas de preservação do patrimônio artístico e histórico nacional, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade¹³² criam o projeto de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. O projeto é uma iniciativa para a modernização do país e da valorização da cultura nacional.

No âmbito do teatro, Getúlio Vargas apresenta ao Parlamento o projeto que reconhece a profissão de artista teatral. O projeto se tornou lei pelo Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. O mesmo político também criou o Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 21 dezembro de 1937 através do Decreto presidencial nº 92. A função do SNT era promover e estimular a construção de teatros em todo o país, organizar ou amparar as companhias de teatro, orientar e auxiliar a criação de grupos amadores em fábricas, clubes e associações, incentivar o teatro para crianças em escolas, promover a educação profissional, estimular a produção de obras teatrais, fazer o inventário do teatro brasileiro e português com o intuito de publicar os melhores textos e também providenciar a tradução de grandes obras do teatro estrangeiro.

Na competência do SNT há o caráter educativo estimulando a experiência do teatro amador nas escolas, a formação do artista como profissional, a escrita de textos

da Secretaria da Justiça; Farias Brito, secretário de governo no Ceará; Lúcio de Mendonça, delegado de instrução pública em Campanha; Manuel Antonio de Almeida, administrador da Tipografia Nacional e oficial da Secretaria da Fazenda; Lima Barreto, oficial da Secretaria da Guerra [...]; João Alphonsus, funcionário da Secretária das Finanças em Minas, o grande Gonçalves Dias, oficial da Secretaria de Estrangeiros... Mas seriam páginas e páginas de nomes, atestando o que as letras devem à burocracia, e como esta se engrandece com as letras [...]. Há que contar com elas, para que prossiga entre nós certa tradição meditativa e irônica, certo jeito entre desencantado e piedoso de ver, interpretar e contar os homens [...] o que talvez só um escritor-funcionário, ou um funcionário-escritor, seja capaz de oferecer-nos, ele que constrói, sob a proteção da Ordem Burocrática, o seu edifício de nuvens, como um louco manso e subvencionado".

teatrais e também a sua tradução. Por outro lado, também há a preocupação com a circulação de espetáculos, almejando-se a construção de novos palcos. O problema na política do teatro está na concepção do aspecto cultural da linguagem cênica. A lei de 1937 entende que a finalidade de tal arte "é essencialmente a elevação e a edificação espiritual do povo." Essa é uma concepção tradicional que norteou toda a política de cultura do governo Vargas.

Mário de Andrade não aceita a concepção de arte pela arte por considerar que há uma função prática nela. Ele entendia a arte e a cultura como detentoras de função social. Cultura, para Mário de Andrade, segundo Moraes, é o conjunto "dos valores espirituais de uma comunidade humana. A cultura seria, também, depositária da identidade de um povo ou de uma nação."¹³³

Na música Mário de Andrade vê a necessidade de uma formação de coletividade musical, uma coletividade de artistas e de uma platéia de ouvintes. No artigo "Mário de Andrade, animador da cultura musical brasileira", Manuel Bandeira explica como Mário organizou, em 1931, um plano de reforma para o Instituto Nacional de Música.

Mário trabalhou na democratização e no refinamento da arte erudita e não viu incompatibilidade com o acesso ao grande público. A mecânica da música (novos meios mecânicos de reprodução da música) converte-a num elemento cultural porque deixa de ser exclusiva de uma classe. Através da mecanização a música poderia se tornar verdadeiramente social. A ameaça que Benjamim viu na proliferação mecânica dos objetos de arte com relação a autenticidade, originalidade e

¹³² Mário de Andrade já mantinha correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desde o início de 1936, quando Mário de Andrade ainda trabalhava no Departamento de Cultura de São Paulo.

singularidade artística, Mário não percebeu na música.¹³⁴ O que fica evidente é que Mário não é muito preocupado com a situação social transitória ou momentânea. Mário trabalha para que a realidade da cultura e das linguagens artísticas alterem o cenário brasileiro e tem consciência que sua forma de percepção e suas políticas culturais atingem um espaço temporal maior do que aquele no qual ele vive, ou seja, a antecedência de movimentos espirituais sobre as mudanças de ordem social.

Cabe, então, perguntar: qual a política cultural no momento histórico brasileiro denominado de Estado Novo? Até esse período não havia uma política sistemática de apoio à produção cultural. Com a gestão¹³⁵ do ministro Gustavo Capanema o cenário começa a mudar. Para sabermos qual ou quais as políticas culturais do Estado Novo precisamos voltar a nossa atenção à "administração da cultura nacional" de Capanema. É do ministro que se empenha pessoalmente na administração da cultura, que implementa política cultural em âmbito federal, que incentiva com recursos públicos a produção cultural e que deixa o Palácio com o seu nome como símbolo de sua gestão, o material necessário para visualizarmos a política da cultura nesse momento histórico.

Para Daryle Williams, o ministro pertence à tradição brasileira que associa cultura ao desenvolvimento de instituições oficiais. A inauguração da relação entre cultura e poder começa com a vinda da família real para o Brasil. A família cria uma estrutura cultural que lembra as capitais européias. São fundadas a Imprensa Régia, a

¹³³ MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999. p. 122.

¹³⁴ DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo : Duas Cidades, 1978, p. 135-8.

¹³⁵ O ministro Capanema permaneceu no ministério de 26 de julho de 1934 a 29 de outubro de 1945. No arquivo privado do ministro encontra-se um memorial onde estabelece sua gestão: "o Programa do Ministério, segundo os princípios constitucionais vigentes e o programa geral do governo, pode ser resumido nesta palavra: cultura. Ou melhor: cultura nacional". Arquivo Gustavo Capanema, Centro de

Biblioteca Real, a Escola real de Ciências, Artes e Ofícios, o Museu Nacional e outras instituições. Essas instituições são a semente da formação cultural brasileira pós-independência. Na época da proclamação da República, Machado de Assis propõe que os intelectuais se afastem do poder e se recolham numa torre de marfim. No final da década de 1910 surge uma vanguarda artística independente das instituições tradicionais, mas os intelectuais nunca se desvincularam completamente do poder. Williams acentua que

a revolução de 1930 acabou por acelerar e aprofundar as relações institucionais que nunca deixaram de existir entre o Estado republicano e a produção da cultura [...] sob a chefia do líder gaúcho Getúlio Vargas, começaram a reformar e ampliar o aparelho estatal, criando dois novos ministérios e inúmeros institutos, departamentos e conselhos.¹³⁶

O novo estado centralizador promove reformas modernizadoras que fazem uma crescente intervenção no campo da cultura, criando um mercado de novos postos graças à ampliação do aparelho estatal. Trava-se, também, a luta por esses cargos e pela defesa de posições políticas e estéticas. Williams elucida a questão da política cultural no Estado Novo:

O golpe de 10 de novembro de 1937, que instituiu o Estado Novo, veio centralizar e fortalecer os poderes da União. No que diz respeito à questão cultural, o art. 128 da Constituição de 1937 conferiu ao Estado (sem menção dos estados da Federação ou dos municípios) o dever de contribuir direta e indiretamente para o desenvolvimento cultural do país, favorecendo ou fundando instituições artísticas, científicas e de ensino. Os decretos-leis e portarias ministeriais que se seguiram regulamentavam algumas instituições voltadas para a administração cultural. No dia 1º de julho de 1938, por exemplo, Vargas promulgou o Decreto-lei nº 526, instituindo o Conselho Nacional de Cultura, encarregado da "coordenação de todas as atividades concernentes ao desenvolvimento cultural, realizadas pelo Ministério da Educação e saúde ou sob o seu controle ou influência". Foi nesse decreto-lei que Capanema formalmente definiu desenvolvimento cultural como: a) a produção filosófica, científica e literária; b) o cultivo das artes; c) o patrimônio cultural; d) o intercâmbio intelectual; e) a difusão cultural na mídia de massa; f) as causas patrióticas e

humanitárias; g) a educação cívica; h) a educação física; e) a recreação. Desde então, como observou Sérgio Miceli, a cultura nacional se tornou um *negócio oficial*, administrado por um Estado autoritário em expansão.¹³⁷

É a partir do Estado Novo que são regulamentadas leis para nortear o desenvolvimento cultural através do empenho dos municípios, dos estados federados e do poder central. Almeja-se a construção de espaços físicos e regulamentam-se instituições para assumirem a cultura. Assim questões culturais são oficializadas no país.

Para Bomeny, não é mais possível falar em educação e cultura sem aludir ao ministro Gustavo Capanema e seu ministério, os intelectuais da constelação Capanema são provenientes de diversas áreas de atuação e de variado extrato social. São eles que desembocam na corrente que constrói o Estado nacional.¹³⁸ São sobretudo intelectuais mineiros que são levados à capital federal pela mão de Capanema. São também em sua grande maioria juventude interiorana. Outra característica importante é a combinação literatura e funcionalismo público. O contingente mais numeroso que compôs o ministério foi o de literatos. Williams lembra que a "cultura era terra fértil para que os poderes de um Estado centralizado pudesse crescer". Cultura era o "negócio oficial" do Estado. A administração cultural era o componente fundamental na administração pública. É Capanema quem intervém pessoalmente nos projetos dos modernistas, mas é Getúlio Vargas, o presidente, que é celebrado pelas realizações nesse campo, ou seja, como afirma Williams, "A paisagem política [...] ofusca a identificação que Capanema tinha com a política cultural [...]. Nos históricos das instituições culturais e das instituições

¹³⁷ Ibid., p. 251-269.

¹³⁸ BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: *Constelação Capanema* : intelectuais e políticas. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap. 1 p. 15.

públicas em geral, é Vargas quem recebe os principais elogios pelo interesse oficial na área da cultura."¹³⁹ Carlos Drummond de Andrade, no entanto, esclarece a questão:

Ele [Vargas] não ligava coisa nenhuma. Essa lenda de grande homem público, extraordinário, eu acho absolutamente falsa. Getúlio era um homem de bem, um homem honesto, isso sim, muito escrupuloso. Passava as noites em claro, assinando decretos, nomeações, exonerações de servente, porque naquele tempo era muito centralizado. Ele era, sim, um grande burocrata. E também político muito hábil, de grande esperteza, com a virtude de não guardar ódios (...). No Brasil, devido ao espírito de bajulação, as obras aparecem mais como sendo obras do presidente e não dos ministros. Todas as obras do ministro Capanema, que são hoje apontadas como sendo de Getúlio são obras que Getúlio tolerou. Da mesma maneira que permitiu um prédio antiquado para o Ministério da Fazenda, autorizou um prédio moderníssimo para o Ministério da Educação. Sua preocupação era assinar o expediente e fazer política.¹⁴⁰

No dizer de Williams, os modernistas sobreviveram durante o Estado Novo porque tinham o apreço do ministro Capanema. Além de incentivar o modernismo, o ministro financiou a carreira de vários artistas. O apoio não era apenas simbólico mas incluía verbas e financiamento de obras: "É difícil imaginar qual teria sido a trajetória do modernismo no Brasil se Capanema não houvesse atuado como mecenas, conferindo recursos políticos e financeiros e a legitimidade fundamentais para que os modernistas pudessem consolidar a sua expressividade artística". Capanema é mecenas, administrador e ideólogo da cultura e, sobretudo, nacionalista.¹⁴¹

¹³⁹ WILLIAMS, Daryle. *Gustavo Capanema, ministro da Cultura*. In: GOMES, Angela de Castro (org). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p. 258.

¹⁴⁰ Projeto Portinari. Entrevista oral com Carlos Drummond de Andrade (DE-34), p.7. apud GOMES, Angela de Castro. (org) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000.

Sinto que meu corpo
é grande demais para mim,
e ainda bebo no copo
dos outros.

Mário de Andrade

¹⁴¹ WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p. 266-268.

CAPÍTULO III
Mário de Andrade e sua atuação em Instituições Culturais
ou *Mário: fermento e contágio*

MÁRIO DE ANDRADE E O DEPARTAMENTO DE CULTURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

Em 1932, Mário de Andrade integra o movimento contra-revolucionário em São Paulo. Essa simpatia atrai a atenção dos políticos. Em 1935, ele é nomeado para o cargo de Chefe da Divisão de Expansão Cultural e para Diretor do Departamento de Cultura pelo prefeito Fábio Pardo. No aspecto ético de aceitar o cargo, para Silviano Santiago, repousam cinco princípios de comportamento:

(a) foi solicitado a se agregar ao governo, não é um oferecido, é antes de tudo um convidado cujo valor técnico (na área cultural) é reconhecido; (b) daí decorrem a ausência de qualquer manobra dúbia de aproximação das autoridades superiores e a utilização do manjado tráfico de influências; (c) a exemplaridade do seu caso se estabelece por romper com o círculo vicioso do favoritismo no acesso ao cargo público; (d) por isso, pode demonstrar, e sempre demonstrará, o orgulho da cabeça levantadíssima; (e) finalmente, salienta-se a independência do intelectual, indispensável para a liberdade de ação.

¹⁴²

Mário descobre a máquina burocrática emperrada e a limitação de verbas, além de um Departamento de Pessoal completo e nomeado.

Sua nomeação como diretor acontece no ano de 1935. No artigo I, Título I do Ato nº 861 (em *Atos do Município de São Paulo do No de 1935*, nº 762-990) estão definidos os objetivos do Departamento de Cultura que são:

- a) estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural;
- b) promover e organizar espetáculo de arte e cooperar em um conjunto sistemático de medidas, para o desenvolvimento da arte dramática, e, em geral, da música, do canto, do teatro e do cinema;
- c) pôr ao alcance de todos, pelos serviços de uma estação radiodifusora, palestras e cursos populares de organização literária ou científica, cursos de conferências universitárias, sessões literárias e artísticas, enfim, tudo o que possa contribuir para o aperfeiçoamento e extensão da cultura;
- d) criar e organizar bibliotecas públicas, de forma a contribuir eficazmente para a difusão da cultura em todas as camadas da população;

¹⁴² SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 173.

- e) organizar, instalar e dirigir parques infantis, campos de atletismo, piscina e o estádio da cidade de São Paulo, para certames esportivos nacionais e internacionais;
- f) fiscalizar todas as instalações recreativas e os divertimentos públicos, de caráter permanente ou transitório, que forem estabelecidos no Município;
- g) recolher, colecionar, restaurar e publicar documentos antigos, material de dados históricos e sociais, que facilitem as pesquisas e estudos sobre a história da cidade de São Paulo, suas instituições e organizações em todos os domínios da atividade.

Essa é uma concepção ampla de política cultural pois trabalha com a educação e a cultura, religando os saberes¹⁴³. São essas as iniciativas discutidas na atualidade para o pleno desenvolvimento do ser humano. Além do mais, há um destaque para o movimento artístico que precisa produzir produtos e colocá-los em movimento. A compreensão do que seja cultura para grande parcela dos gestores de cultura brasileiros, atuais, é entendê-la como, exclusivamente, linguagens artísticas e esquecer todas as demais manifestações do povo. Nesse sentido, propor uma ação envolvendo educação e cultura é perceber amplamente o processo social. Outro aspecto importante é propor um movimento que abranja toda a cidade e que envolva todas as pessoas. É isso que está implícito nessa letra do artigo I; uma atuação num rizoma como propõe Deleuze que cubra a cidade toda com o tecido da ação cultural.

Mário de Andrade fez a pedagogia da modernização do país, disseminou idéias e fecundou outras. Martin Cezar Feijó entende que em Mário de Andrade se encontram os primeiros passos para uma consciente e profunda política cultural para o Brasil, transcendendo o meramente artístico. Foi ele que antecipou propostas que se ampliaram posteriormente, e que ainda não se esgotaram.¹⁴⁴ Atualmente a política cultural discute a própria concepção de cultura e sua importância. Nesse sentido Mário de Andrade foi pioneiro na valorização do que hoje é entendido como a

"cultura dos outros". Isto é, minha identidade cultural não se anula na diferença, mas se fortalece, desde que tudo seja visto como em elaboração e não como coisas acabadas, estanques. Mário procura uma identidade de classe, de nação mais libertária.

Ele quer que a atividade cultural seja viva. Em relação ao Teatro Municipal, por exemplo, pelo qual foi pessoalmente responsável como chefe da Divisão de Expansão Cultural, Mário almejava que fosse um espaço onde estivessem sendo apresentados os melhores espetáculos de drama, dança e música do país e do mundo, quer contemporâneos ou da tradição. Para ele, a ação socializadora da arte precisa ser maximizada. Os outros projetos de Mário no Departamento eram a Rádio-Escola,¹⁴⁵ atos e instruções de interesse público, palestras, conferências, cursos e sessões artísticas de caráter educativo e cultural. Os concertos, trios, quartetos, grupos corais que se apresentavam no Teatro Municipal também realizam apresentações em praças públicas gratuitamente. Havia, ainda, o cinema educativo pedagógico e popular, uma escola de dança e uma escola municipal de música.¹⁴⁶

Mário queria ampliar a experiência musical do público. Para isso, instaura um processo de popularização das artes eruditas pois entende que diferentes segmentos

¹⁴³ Cf. MORIN, Edgar, *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, Brasília: UNESCO, 2000.

¹⁴⁴ FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é política cultural?* São Paulo: Brasiliense, 5 ed, 1992. p.61.

¹⁴⁵ Outro projeto importante e criado como subdivisão da Rádio Escola foi a Discoteca Pública. A Discoteca oferecia oito serviços: a) registros sonoros do folclore musical brasileiro, música erudita de escola de São Paulo e Arquivo da palavra (vozes de homens ilustres do Brasil e gravações para estudos de fonética); b) museu etnográfico e folclórico destinados a instrumentos musicais populares brasileiros; c) arquivo de documentos folclóricos gravados à mão; d) filmoteca com registros de folclore musical brasileiro; e) coleção de discos para consulta pública; f) biblioteca musical, pública, de partituras e livros técnicos; g) arquivo de matrizes e h) concertos públicos de discos. A partir da experiência da Discoteca Pública outras foram organizadas no país e no exterior. Através da discoteca Mário põe em funcionamento a sua idéia de direito permanente à pesquisa estética.

¹⁴⁶ "Novo e fecundo o programa...", *Diário da Noite*, sem data disponível (Incluído em "Mário de Andrade e o Departamento de Cultura", Exposição Especial da Biblioteca Municipal de São Paulo, 1971) apud DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 110.

de uma população gostariam de ter acesso a elas. Mário não tinha a idéia de promover esses programas com o intuito mercadológico de atrair maior público consumidor para produtos culturais. Seus objetivos eram maiores e incluíam a idéia de que todos têm a ganhar com os valores culturais que estão embutidos nas artes eruditas. O fim último desse processo é ampliar o número de receptores (espectadores, leitores, ouvintes, etc.) para bens culturais.

O conceito que se opõe à democratização cultural defendido por Mário de Andrade é o da democracia cultural. Os defensores do último conceito argumentam que é necessário discutir quem controla os mecanismos de produção cultural e de possibilitar o acesso à produção cultural em si mesma. A questão principal não é a ampliação dos consumidores de cultura mas a ampliação do capital cultural de uma coletividade. Nesse sentido, há quem afirme que "uma política de sustentação e ampliação do capital cultural que passe pela discussão das formas de controle da dinâmica cultural pode criar as condições para práticas culturais duradouras, quer de consumo quer de produção"¹⁴⁷. Mário queria que o público tivesse acesso à fruição e compreensão de espetáculos e ações permanentes para diminuir a distância cultural entre produtores e público (produtores/consumidores de cultura erudita e produtores/consumidores de cultura popular). A concepção é de que todos têm a ganhar com os valores manifestos e a intenção é ampliar o número de receptores de cultura.

No âmbito do Departamento de Cultura havia, ainda, a Divisão de Documentação Histórica e Social dirigida por Sérgio Millet. A função da Divisão era de recolher, restaurar e conservar documentos antigos para serem consultados e

¹⁴⁷ Cf. TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.p. 144-145.

publicados. Essa é a semente, a nosso ver, para a elaboração do anteprojeto de Mário de Andrade e a criação do SPHAN pelo Ministro Gustavo Capanema. É no Departamento de Cultura que Mário consegue fazer valer os postulados modernistas e solucionar muitos dilemas da modernização artística do Brasil.

Num país em que a formação de leitores é parca e a produção de livros até pouco tempo atrás era pequena e com distribuição quase inexistente, a constituição de bibliotecas é uma alternativa eficaz para que a população tenha acesso ao livro. No entanto, o acesso não garante o hábito de leitura. Falta uma ação que seja de formação de leitores. As bibliotecas que o artigo I previa foram construídas e eram específicas (ambulantes, juvenis e populares). Pretendia-se que a população adquirisse o hábito de ler através do gosto pela leitura, meramente através do acesso cultural (biblioteca, sala de espetáculos, estúdio de gravação, etc.). Teixeira Coelho divide o acesso conforme sua natureza em acesso físico, econômico e intelectual. Esses modos incluem o acesso à informação, aos equipamentos de produção e à reprodução.¹⁴⁸ Na concepção de Mário o livro não é apenas um objeto de coleção, integrante como instrumento cultural, ou uma dádiva à compreensão, mas deve ser principalmente um fenômeno de cultura: a biblioteca é um lugar de informação e discussão.

Na crônica intitulada *Biblioteconomia*, Mário discute o ato de ler e o bem cultural que conhecemos como livro. Mário articula a noção livro, de texto literário, com seus atores e condições sócio-culturais como proposto por Schimdt na década de 80.¹⁴⁹ Mário entende que ler um texto sem considerar as características da edição, a qualidade do papel, a qualidade da impressão e o acabamento do livro é um ato

¹⁴⁸ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.p. 35-36.

egoísta: é um ato de ler por ler ou ler porque se sabe ler, ou seja, o livro é lido para abstrair-se apenas seu conteúdo. Ele considera que os estudantes são aqueles que mais cometem esse equívoco individualista porque ficam atrelados ao livro de estudo e lêem apenas para saber a verdade dos textos. Chega a afirmar também que o resultado "são essas almas imperialistas, tão freqüentes nos ginásios, vivendo em decretos desamorosos, incapazes de distinguir, comendo, dormindo, respirando afirmações." Cabe lembrar que a crônica é escrita em 1937, período em que as universidades e livreiros estavam se esforçando para apresentar o livro como um fenômeno de uma totalidade mais fecunda "pela boniteza da impressão, pela generosidade do papel, pelo conselho encantador das gravuras, os bons livros modernos não querem nos obrigar apenas a saber a vida, mas a gostar dela".¹⁵⁰

Construtivistas alemães, como é o caso de Schimdt, afirmam que o texto não é ele próprio o significado, mas que possui um significado que é criado dentro dos grupos sociais a partir dos textos. Mário de Andrade também acredita na institucionalização dos papéis fundamentais nos sistemas literários no momento em que discute produção, recepção e pós-processamento de textos literários. Mário considera que o livro da antigüidade exigia um esforço de acomodação à leitura, o controle constante sobre o que se dizia e a própria venerabilidade do manuscrito original, o que não permitia uma psicologia individualista de quem aprende mas um êxtase ampliado, difuso, contagioso da contemplação.

O autor de *Música, doce música* entende o sistema literário como componente da sociedade e explicado no contexto de todos os seus sistemas num determinado período do seu desenvolvimento histórico, mesmo que não esclareça a compreensão

¹⁴⁹ Ibid., p. 35-36.

nos termos como conseguiram os construtivistas. Quando ao livro, no Brasil contemporâneo, continuam a existir problemas com relação à prática e ao hábito da leitura, às bibliotecas e suas coleções e a ele próprio entendido como bem de cultura e produto econômico. Nas livrarias há funcionários despreparados para o manuseio de livros tornando-se obstáculos entre o livro e o leitor. Os editores brasileiros esperam que seus produtos sejam comprados e não fazem nenhum movimento para vender. Os editores não são profissionais de comercialização e valorização do livro, também, não havendo, também, políticas de valorização do autor.¹⁵¹ A "boniteza" do livro brasileiro foi alcançada como profetizou Mário, mas eles ainda não alcançaram as mãos dos brasileiros.

A constituição dos parques e centros de lazer é vista por alguns teóricos como uma ação paternalista. Os parques tinham o objetivo de educar a criança numa coletividade, conservando-a fora das ruas, prevenindo-a contra a delinqüência, mantendo-a ao ar livre e estimulando-a às "boas tendências". A estrutura do parque incluía atendimento médico, instrutoras, assistência sanitária, assistência odontológica e um copo de leite por dia. Os sentimentos de companheirismo, lealdade e sociabilidade eram estimulados através de jogos tradicionais.

Os parques, por sua vez, estimulam outra ação do Departamento de Cultura que são as Casas de Cultura Proletária. A Casa de Cultura oferece concertos de música erudita em praças de operários. Estabelecem-se clubes de menores onde os adolescentes, filhos de operários, têm atividades esportivas e culturais. Na concepção de Mário de Andrade, o Departamento de Cultura educaria os paulistanos para a

¹⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Biblioteconomia*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. p. 178-183.

¹⁵¹ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.p. 240-242.

apreciação da cultura. É nos parques infantis que o intelectual paulista percebe a oportunidade para ensinar convívio social para as crianças.

A socialização que a arte permite deveria ser explorada no nível popular e erudito. Sendo o folclore detentor da identidade nacional, seria a partir dele que o artista e o consumidor deveriam ser lembrados, ou seja, o eixo central para a definição de uma ação cultural seria o folclore. Na gradação entre tipos básicos de ação cultural, a proposta de Mário é classificada como ação cultural de criação, segundo seus objetivos, como proposto por Teixeira Coelho. Teixeira Coelho diz que essa ação propõe fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte. As pessoas retiram da obra o substrato para que possam participar do universo cultural e se aproximarem umas das outras. A obra estabelece a relação entre as pessoas. Nesse caso, não se usa o termo "clientela" ou "público" e sim somente "pessoas". Pessoas é que são estimuladas a participar do convívio cultural. Não há nessa ação, como é o caso da ação cultural de serviços ou a animação cultural, o propósito de criar indivíduos com atitude de consumidores. A ação cultural de criação coloca as pessoas, ou grupos de pessoas, na condição de exprimirem-se de forma autônoma em diferentes domínios e aspectos da vida social. Essa ação permite uma reflexão crítica das pessoas sobre a sua realidade cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade. Ela não deve apenas relacionar as pessoas mas é necessário que do relacionamento advenha um benefício social.

Historicamente há três momentos da ação cultural. O primeiro cuida da obra de cultura em si como um patrimônio sem se ter a preocupação com o público. A ação cultural é apenas a obra em si, sua preservação e o agrupamento em coleções. A partir das primeiras décadas do século XX surge o segundo momento da ação

cultural e a preocupação passa a ser com o público. Criam-se condições para que esse entenda e aprecie a natureza específica da obra de arte. O alvo da ação passa a ser o grupo, a comunidade, o coletivo. O terceiro momento da ação cultural aparece na segunda metade da década de 60 como interesse além de pelo coletivo, pelo singular, pelo indivíduo. O objetivo passa a ser o de permitir ao apreciador, indivíduo, as mesmas condições de fruição experimentadas pelo criador da obra de cultura. Essa tendência é limitada pelo custo envolvido.¹⁵²

O banquete escrito entre 1944 e 1945 para *A Folha da Manhã* revela o conceito de arte-ação de Mário de Andrade. O termo é usado para uma arte que digere o folclore mas que o transubstancia. Arte-ação é a arte comprometida com o seu tempo. Teixeira Coelho entende que o termo de Mário de Andrade é uma versão brasileira para os termos ação cultural e fabricação cultural.

A respeito das cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins, José César Borba, comenta que as escritas nos anos de 1942 a 1944 eram "em substância, em consciência, em constância, documentos de idéias e proposições da vida artística e literária. Refletem Mário de Andrade criador e coordenador, animador e participante da atividade cultural."¹⁵³ Estão nelas o debate corrente e fundamental de posições da crítica literária. Há em Mário uma grande força criadora, uma potente individualidade que deixou marcas na cultura que tão cedo não se apagam. Talvez nunca se apaguem. Ao contrário, Borba defende que "é cada vez mais viva: a agitação explosiva da Semana de Arte em 22, o pós-modernismo, a pesquisa musical, erudita e folclórica, a indagação lingüística (fala brasileira), as viagens etnográficas,

¹⁵² TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.p. 32-35.

¹⁵³ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1983. p.10.

a religião, o romance, o conto, a poesia, a música, a vida pública, o crítico literário, as correspondências."¹⁵⁴

O que é subjacente às letras do artigo I? Apesar de não ter apoio dos senhores ricos da cidade paulistana, Mário tinha adeptos porque seus projetos eram considerados avançados. O objetivo era que São Paulo fosse a cidade que nutrisse culturalmente o país. Não são necessários muitos argumentos para defender que São Paulo era e é atualmente o centro cultural brasileiro e provavelmente de toda a América Latina. O sucesso da proposta do Departamento foi grande a ponto do próprio Mário de Andrade, como nos informa Dassin, dirigir um Ford "especialmente equipado, por vários parques, passando livros a operários que estivessem passando."¹⁵⁵ O Departamento de Cultura ensina a aquisição do prazer e a habilidade do homem de viver. Os parques e ações desenvolvidas seriam um guia seguro para que o homem aproveitasse suas horas de descanso. Os parques tem a proposta de serem um macunaímico apego ao lazer.

Mário de Andrade dizia que detestava os climas moderados e por isso vivia pessimamente em São Paulo. O autor de *Amar, verbo intransitivo* também não apreciava e nem acreditava na civilização. Afirma ele:

Tanto meu físico como as minhas disposições de espírito exigem as terras do Equador. Meu maior desejo é ir viver longe da civilização, na beira de algum rio pequeno na Amazônia, ou nalguma praia do mar do Norte brasileiro, entre gente inculta, do povo.¹⁵⁶

Fica evidente que Mário queria distância da civilização para se entregar a um lugar onde houvesse pessoas simples e, sobretudo, queria viver no ócio. Tanto quer o

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de., op. cit.

¹⁵⁵ DASSIN, Joan Rosalie. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo : Duas Cidades, 1978. p. 108.

ócio que o justifica numa crônica de 1918 intitulado *A divina preguiça*¹⁵⁷. Nesse texto expõe que seu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho concebido pelas civilizações cristãs: padronizado por horas diárias de trabalho. Mário assume que o exercício da preguiça: "que eu cantei no *Macunaíma*, é uma das minhas maiores preocupações."¹⁵⁸

Oswald de Andrade, em tese para concurso da cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1950, escreve: "O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe de todos os vícios. Ao contrário, Aristóteles atribui o progresso das ciências no Egito ao ócio concedido aos pesquisadores e aos homens de pensamento e estudo."¹⁵⁹ Oswald percebe os ociosos na sociedade antiga como os homens que escapavam do trabalho manual e se dedicavam ao trabalho da conquista do espírito. O autor do Manifesto Pau Brasil entende que no fundo de todas as religiões e demagogias está o ócio. O advento da técnica e do progresso social na sociedade moderna permitem que "os fusos trabalhem sozinhos" como queria Aristóteles. O homem passa a aceitar o trabalho para conquistar o ócio, deixando no passado a sua condição de escravo. Oswald conclui que "todas as técnicas sociais, [...] reduzem o trabalho, o organizam e compensam sobre bases sanitárias e palinódicas. É a partilha do ócio a que todo homem nascido de mulher tem direito. E o ideal comum passa a ser a aposentadoria, que é a metafísica do ócio." O autor acredita que no mundo supertecnizado o homem poderá colher a preguiça inata que considera como a mãe da fantasia, da invenção e

¹⁵⁶ ANDRADE, Mário de. Resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. In: — *Entrevistas e depoimentos*. Org. Telê Ancona Lopez. São Paulo: T.A Queiroz, 1983. p. 41.

¹⁵⁷ ANDRADE, Mário de. *A divina preguiça*. In: BATISTA, Marta Rosseti, et. al. *Brasil: 1^o Tempo Modernista - 1917/29*. Documentação. São Paulo : IEB/USP, 1972.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ No texto "A crise da filosofia messiânica", de Oswald de Andrade, tese para concurso da cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950. p. 82-83

do amor. A preguiça restituiria a sua função após longo período de negatividade. A preguiça voltaria a ser o instinto lúdico.¹⁶⁰

Em carta de 14 de junho de 1938 a Rodrigo Mello Franco, Mário busca um novo emprego no Rio de Janeiro para fugir do Departamento de Cultura. No Rio, trabalha como Consultor Técnico do Instituto Nacional do Livro. Neste cargo também tem problemas institucionais, relatando em carta de 17 de dezembro de 1939 que projetos dormem nas gavetas ministeriais o sono da bem-aventurança, podendo chegar a ser o sono secular, uma ironia ao funcionamento e às competências do Estado.

O que acontece com Mário de Andrade é a cooptação do intelectual, em 1934. Mário se aproxima do Departamento de Cultura para ser um escritor com definição política e acaba se sentindo suicidado. Na década de 20, a arte de ação já havia o arruinado: "o artista, que já saíra parcialmente do palco na década de 20 ao fazer o proselitismo do credo modernista em detrimento da própria produção artística, uma vez mais sai do palco, agora aceitando o recrutamento oficial para poder alargar ainda mais o círculo de influência do pensamento modernista".¹⁶¹ Angela de Castro Gomes olha a questão de outro prisma. Ela defende que Mário de Andrade não era um intelectual interessado em ser cooptado pelo aparelho do Estado, mas sim, um intelectual que dispunha de recursos que faziam as autoridades se aproximarem dele em busca de cooperação. Passamos, assim, a ter dois axiomas da mesma questão: a cooptação e a cooperação. Gomes defende a cooperação afirmando que eram também escolhidos nomes que legitimassem as políticas. Assim, "quando a posição em questão era estratégica para a condução das políticas públicas que se desejavam

¹⁶⁰ Ibid., 82-83.

adotar, exigindo nomes que não só fossem capazes de implementá-las com eficiência, mas que também garantissem sua legitimidade ante um circuito social mais alargado."¹⁶²

Mário é intelectual em 20, funcionário público em 30. Houve um descuido da sua própria produção. A obra do artista não é realizada em detrimento da soma de esforços para encorajar outros artistas e do trabalho da repartição pública. Em 40, quando abandona a instituição estatal, há pouco tempo para produzir depois da recuperação da doença e antes da morte. A obra fica inacabada. O próprio Mário afirma que ele deformou a sua obra, abandonou conscientemente a ficção em favor do homem de estudos que ele não era. Também avalia que o não abandono da ficção não a tornasse necessariamente "milhor". Decidiu que impregnaria tudo de valor utilitário, algo que fosse um valor prático de vida e não de ficção, de prazer estético.¹⁶³

A nosso ver, Mário de Andrade é um exemplar administrador cultural que exerce o papel de criar condições para que a produção se realize, aproximar o produtor cultural do público e estimular a comunidade a desenvolver o seu potencial criativo. Ou seja, o administrador cultural que produz obras ou espetáculos, animação e formação. O agente cultural também é uma espécie de administrador cultural, no entanto, a sua atuação está mais próxima do público como difusor cultural. É o agente que faz a ponte entre a obra e o público.¹⁶⁴

¹⁶¹ SANTIAGO, Silvano. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 172.

¹⁶² GOMES, Angela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000. p. 38.

¹⁶³ ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4.ed. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1972. p.254.

¹⁶⁴ Cf. TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.p. 39-40;42.

Para Ruy Espinheira Filho, Mário não só estudou e fez arte mas também a pensou. Submeteu seu pensamento a diversos e até adversos juízos. E isso ele fez com humildade sempre sintetizando as reflexões para se tornar o escritor culto que almejava.¹⁶⁵ No dizer de Antelo, nos trabalhos de Mário de Andrade comprova-se uma evolução no seu conceito de literatura: de um enfoque vanguardista dos anos 20 "o escritor passa a uma concepção mais abrangente, que vê na literatura e na crítica, a expressão de tendências latentes na sociedade, tendências que lutam por dar conteúdo de realidade às diversas procuras de um novo realismo." Mário também vincula a produção cultural à evolução da vida social. Como crítico, procura o conceito de escrita que combine liberdade de pesquisa estética com o sentido ético do intelectual.¹⁶⁶ Em carta a Henriqueta Lisboa (25/07/40) Mário de Andrade defende que:

das três espécies de verdade, a do intelectual é a única legitimamente incontestável, nesse sentido em que ela é intradicional, é adquirida, é vivida e não é aceita, é imediata e sem transformação, não admite imediatamente nenhuma evolução, nenhum progresso. Mesmo a verdade científica (a não ser que experimentada pelo intelectual, concêntrica, coincidente com a verdade dele) quando aceita pelo intelectual, não será jamais "incontestável" para ele, muito embora possa ter pra ele todas as outras aparências de eternidade. Ao passo que a verdade do intelectual por ter uma espécie de objetividade psíquica e ser o resultado de todas as aquisições enfim, do indivíduo, se apresenta ao próprio intelectual com todas as certezas da incontestabilidade. Muito embora não tenha, às vezes, nenhuma das outras aparências de eternidade. Realmente: o intelectual legítimo não se preocupa com a possível eternidade das suas verdades...¹⁶⁷

Depois que a posição de Mário se torna insustentável frente ao Departamento de Cultura, Capanema oferece a Mário o posto de Diretor de um Departamento de Teatros do Ministério da Educação que Mário não aceita. Mário prefere outro cargo e

¹⁶⁵ ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tumulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro : Record, 2001. p.52.

¹⁶⁶ ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec; Brasília : INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 154.

¹⁶⁷ ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta* : cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 22-23.

Drummond anota que "a preferência de Mário de Andrade foi satisfeita. O Ministério da Educação o contratou para chefe da seção do Dicionário e Enciclopédia Brasileira, do Instituto Nacional do Livro".¹⁶⁸

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ANTEPROJETO DE MÁRIO DE ANDRADE PARA O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado em 13 de janeiro de 1937 pela Lei nº 378. Em 1936, o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, pediu a Mário de Andrade que elaborasse um anteprojeto para a salvaguarda dos bens históricos e artísticos. A implantação do serviço de patrimônio foi confiada a Rodrigo Melo Franco de Andrade. A legislação que organiza a proteção ao patrimônio histórico é o Decreto-Lei nº 25 de 30 de novembro de 1937.

Qual a diferença entre o anteprojeto de Mário de Andrade e a lei sancionada por Getúlio Vargas? A finalidade permanece a mesma proposta por Mário, ou seja, a promoção no país, de forma permanente, do tombamento, da conservação, do enriquecimento e do conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

A definição do que é patrimônio histórico e artístico é suprimida na lei nº 378 e é esclarecida somente no decreto-lei nº 25 no I artigo do I capítulo: "constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor

¹⁶⁸ Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. In: ANDRADE, Carlos Drummond

arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico". A definição de patrimônio de Mário de Andrade fala em obras de arte ao invés de bens móveis e imóveis. Como obras de arte, são mencionadas a arte pura ou a arte aplicada, a popular ou a erudita, a nacional ou a estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, organismos sociais, particulares nacionais e estrangeiros. A propriedade dos objetos, explicada por Mário, ganha um artigo exclusivo (artigo 2º do Decreto-lei nº 25) estipulando que: "A presente lei se aplica às coisas pertencentes às pessoas naturais, bem como às pessoas jurídicas de direito privado e de direito público interno".

O problema da lei aprovada em 13 de janeiro de 1937 e que ela não aproveita todo o potencial e o detalhamento proposto por Mário de Andrade em seu anteprojeto. A lei sancionada em sua consideranda: "Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública", ou seja, cria-se um serviço atrelado à educação com verba estabelecida em lei, são dadas outras providências mas não se conceitua patrimônio histórico e artístico, não se estabelecem critérios e forma de atuação. Tanto é que em novembro daquele mesmo ano o Ministro Gustavo Capanema envia carta de motivos para o presidente na qual esclarece que até 1936 nada de orgânico e sistemático havia sido feito em prol do patrimônio e que, depois de um ano e meio de funcionamento do SPHAN, era necessário fixar os princípios fundamentais da proteção, estabelecendo penalidade para forçar a cooperação de todos os proprietários. Esclarece ainda que para o projeto que estava enviando foram aproveitados o que se fizera de útil anteriormente e também foi consultada e atendida a legislação estrangeira¹⁶⁹. Capanema também descreve a trajetória do projeto de lei:

de.. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro : Record, 1981. p. 197.

¹⁶⁹ Falaremos mais tarde sobre os dois documentos que haviam sido escritos anteriormente à constituição do SPHAN, debatidos em nível mundial: (Carta de Atenas - Sociedade das Nações de outubro de 1931 e Carta de Atenas de novembro de 1933).

o presidente apresentou o projeto ao Poder Legislativo em 15 de outubro de 1936, a Câmara dos deputados não fez emenda e o Senado Federal introduziu pequenas modificações. No momento do decreto da nova constituição, 10 de novembro, o projeto de criação do SPHAN estava em fase de elaboração na Câmara dos Deputados. Capanema justifica a necessidade de mudanças no projeto incluindo, "com uma ou duas exceções, as emendas do Senado Federal, e ainda uma ou outra nova disposição com o que lhe melhorou o texto". Não podemos esquecer que o projeto inicial é de Mário de Andrade e que as mudanças são feitas considerando seu projeto e também "lições e os alvitreiros dos estudiosos da matéria". Esses estudiosos aos quais Capanema se refere são Rodrigo Melo Franco de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos, Lúcio Costa e Carlos Drummond de Andrade. Antonio Candido conheceu o grupo de modernistas que trabalhava no SPHAN e considerou seu trabalho uma

luta difícil para preservar acervos cujo valor era ignorado ou desprezado, sendo certo vários bispos e padres mandavam arrancar as madeiras trabalhadas das igrejas, ou jogar fora as imagens barrocas a troco de outras de gesso, enquanto sacristães fundiam castiçais de prata para fazer correntinhas de canivete, com a orelha de couro na ponta.¹⁷⁰

Cabe lembrar que a lei nº 378 atrela o patrimônio histórico aos serviços ligados à educação, conforme Capítulo III, Seção II, artigo 46. O SPHAN tem todos os serviços necessários e um Conselho Consultivo constituído "de diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos diretores dos museus nacionais e coisas históricas ou artísticas, e de mais dez membros, nomeados pelo Presidente da República". A lei ainda estabelece que o SPHAN contará com a colaboração do

¹⁷⁰ CANDIDO, Antonio. Patrimônio interior. In: *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial, 1993. p. 221.

Museu Histórico Nacional, do Museu de Belas-Artes e outros museus e coisas históricas e artísticas que viessem a ser criadas¹⁷¹.

No Capítulo IX que reza sobre as disposições transitórias é esclarecida a origem dos fundos¹⁷² para a manutenção do SPHAN. A mesma lei também extingue o Conselho Nacional de Belas-Artes, cujas funções passam a ser exercidas pelo SPHAN.

O que apresenta o decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937? A lei amplia o objeto e fala de bens móveis e imóveis existentes no país e que tenham valor artístico e histórico. No que tange ao patrimônio de particulares, problema levantado por Capanema em missiva ao Presidente, para que o Decreto-lei nº 25 fosse sancionado, a Carta de Atenas de outubro de 1931 já expõe que a Conferência de Atenas (Item II - Administração e legislação de monumentos históricos) aprovara a tendência que consagrou certo direito da coletividade em relação à propriedade privada. No texto da Carta é esperada uma adaptação da tendência às circunstâncias locais e à opinião pública para encontrar a menor oposição possível, havendo sacrifícios dos proprietários em prol do benefício geral e é prevista também a utilização do poder do Estado para intervir com medidas, em caso de urgência, para a conservação do patrimônio.

¹⁷¹ Em 2003 a estrutura do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é constituída de 14 superintendências regionais e 19 sub-regionais, museus dos quais podemos citar o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu da República, o Museu Imperial, o Museu Histórico Nacional, o Museu da Inconfidência, além de nove casas históricas, um Parque Histórico, a Cinemateca Brasileira, o Palácio Gustavo Capanema, o Paço Imperial e o Sítio Roberto Burle Marx.

¹⁷² O artigo 119º expõe que "Fica o Poder Público autorizado a despende, no exercício de 1937, por conta da dotação de Rs. 86.813:193\$400, constante da parte III (Serviços e encargos diversos), verba 23ª, subconsignação n.º2, do orçamento do Ministério da Educação e Saúde:

1) com as despesas de material necessário ao Instituto Nacional de Pedagogia, ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao Museu Nacional de Belas-Artes, ao Instituto Cairú e ao Serviço de Radiofusão Educativa, respectivamente, as quantias de R\$ 250:000\$000, R\$ 400: 000\$000; R\$ 300:000\$000, R\$ 100:000\$000, R\$ 50000\$000."

Mário expõe no anteprojeto que as obras que pertencem ao patrimônio histórico e artístico são apenas aquelas que estiverem inscritas nos quatro livros de tombamento¹⁷³. Em ambos os casos, lei e anteprojeto, são excluídas as obras pertencentes às representações diplomáticas estrangeiras, obras de arte pertencentes a casas de comércio de objetos artísticos e históricos, importadas por empresas estrangeiras e aquelas que são trazidas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais. Em relação ao tombamento, nos lembra Londres que na prática do SPHAN a busca da autenticidade na identificação e no trato de monumentos históricos é justificada na formulação que relaciona as técnicas construtivas do período colonial aos princípios da arquitetura moderna. Esse é o critério que durante décadas definiu a escolha das obras a serem tombadas, norteou critérios de restauração e intervenções em conjuntos históricos urbanos. Estilos ecléticos eram considerados historicamente falsos e esteticamente condenáveis.¹⁷⁴

Toda a discussão acerca do patrimônio cria corpo com a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) que era pensado como monumento e, monumento como propõe Le Goff, um *feito para lembrar*. Quando Le Corbusier foi chamado ao Brasil, considerado líder da arquitetura nova no mundo, Capanema dá o seguinte depoimento: "Queremos fazer uma coisa nova, mas não queremos nos arriscar a um tão grandioso empreendimento, a uma realização tão monumental, que seria a primeira do mundo, sem primeiro ouvir o conselho do

¹⁷³ O Decreto-lei nº 25, Capítulo II, do Tombamento, Artigo 4º assim explica o registro nos Livros do Tombo: "1º) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular [...]; 2º) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3º) no Livro do Tombo das Belas-Artes, as coisas de arte erudita e nacional ou estrangeira; 4º) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que incluam na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras."

¹⁷⁴ Cf. LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: *Constelação Capanema : intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap. 4, p. 89-94.

grande mestre do mundo da nova arquitetura"¹⁷⁵. Fica claro nas palavras de Capanema o destino de monumento ao prédio que seria construído. O problema da obra, no entanto, era a dimensão simbólica por se tratar de uma arquitetura internacional desvinculada da afirmação da brasilidade. É Lúcio Costa que explica a sua vinculação com os valores característicos da tradição mediterrânea de gregos e latinos. A arquitetura moderna não estaria nas formas mas no espírito e nas leis. Dessa forma, Lúcio Costa, além de construir o prédio, dá a base simbólica para unir o passado ao presente, a tradição à modernidade. Apesar dessa interpretação Ter um ponto de vista limitado sobre a formação histórica do Brasil, foi ela que se naturalizou devido ao prestígio dos modernistas com o ministro Gustavo Capanema.

A não atenção ao patrimônio histórico não-monumento pelo SPHAN, foi outro grande problema e, segundo Londres, explica a não incorporação das idéias propostas e das experiências de Mário de Andrade. Esse teve uma proximidade intelectual e afetiva com o ministro e a equipe do SPHAN, contribui com o MES mas não conseguiu um lugar onde pudesse desenvolver um trabalho sistemático, integrado e continuado no órgão. Mas não são apenas as idéias de Mário que propunham a concepção de patrimônio mais ampla e avançada, diversa da noção de monumento. A questão é política. O diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, está interessado no aspecto jurídico da questão e considera inviável criar um instrumento legal para ser aplicado ao patrimônio imaterial (música popular, contos, lendas, etc) conforme é a proposta de Mário no seu anteprojeto. Mário de Andrade defende a pluralidade da cultura brasileira mas suas idéias foram pouco aproveitadas na época. No entanto, as idéias "hibernam" e são retomadas mais contemporaneamente como o fez Aloísio Magalhães, no final dos anos de 1970,

¹⁷⁵ Ibid., p. 91.

quando iniciou uma nova orientação na política federal do patrimônio cultural brasileiro.¹⁷⁶ Londres sintetiza a política do patrimônio que vale a pena transcrever:

Ao preferir à noção de monumento um conceito antropológico de arte, Mário de Andrade conseguiu formular uma base conceitual no anteprojeto que privilegia a diversidade cultural do país, fugindo de critérios rígidos de atribuição de valor. Além disso, na consideração da prática de preservação como um serviço de interesse público a ser prestado à população, não abstratamente à nação, Mário de Andrade se aproxima muito mais da sociedade do que dos dirigentes do SPHAN, pois consegue enxergar a dimensão pedagógica dessa tarefa, sem que isso significasse qualquer instrumentalização do patrimônio para fins políticos ou demagógicos, como temia Rodrigo Melo Franco de Andrade. Como fez literalmente em *Macunaíma*, Mário de Andrade construiu em seu anteprojeto e em suas pesquisas uma imagem de Brasil plural, fragmentada, aberta e descentralizada, compatível com a realidade de que ele se aproximou em suas viagens etnográficas pelo país.¹⁷⁷

Mário de Andrade tem o apreço do ministro Capanema. No entanto, o maior inimigo das idéias do autor de *Macunaíma* é o projeto de nação proposto pelo Estado Novo. Na cultura, pretendia-se construir uma imagem de país culturalmente homogêneo. Capanema percebe a importância de unir política e cultura mas, ao mesmo tempo, trabalha com o cânon estabelecido. Para Teixeira Coelho, o problema da adoção de cânones em política cultural "embora eventualmente defensáveis como orientação — corre o risco de trazer consigo o germe da idéia de educação ou formação, que antes derivam para casos de *fabricação cultural* do que de *ação cultural* propriamente dita"¹⁷⁸. No patrimônio histórico e artístico nacional constrói-se uma imagem branca, senhoril e católica. A noção abrangente de patrimônio só ficou expressa no art. 216 da Constituição Federal de 1988. Mário defendeu com muito rigor o patrimônio imaterial e o instrumento de registro desses bens foi legitimado apenas pelo Decreto nº 3.551 de 4 de setembro de 2.000. É somente no

¹⁷⁶ Cf. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro, UFRJ/MinC-Iphan, 1997.

¹⁷⁷ LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: *Constelação Capanema* : intelectuais e políticas. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap. 4, p. 99.

¹⁷⁸ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.84.

final do século, mais de sessenta anos depois de Mário de Andrade esboçar o anteprojeto do patrimônio que as diferentes manifestações da cultura brasileiras são reconhecidas com o estatuto legal.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que Mário pretendia uma ação cultural. Ação que se utiliza de agentes culturais preparados que levam em conta públicos determinados. O ministério e os auxiliares de Capanema pensam o projeto de patrimônio cultural para a nação brasileira sem se preocuparem com quem seja o "povo" dessa nação que se pretendia. A ponte entre público e um produto de cultura ou arte que a ação cultural necessita não foi estabelecida. Nas palavras de Dassin, Mário ama o povo até o ponto em que esse é fonte de sua criação. No entanto, Mário por diversas vezes observa a distância que existe entre artista e o povo. O artista é de origem aristocrática e não tem uma identificação com o povo não o ama nem o aceita. Para entender o que Mário de Andrade pensava sobre ação cultural, transcrevemos as palavras de Teixeira Coelho que sintetizam o conceito de forma muito pertinente:

Sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura. Esta acepção, proposta por Francis Jeanson, quase certamente deriva, consciente ou inconscientemente, do entendimento que Kant teve da cultura: "a produção, num ser dotado de razão, da aptidão geral para fins que, em sua liberdade, lhe dêem prazer". Neste sentido, por depender daquilo que as pessoas e grupos aos quais se destina entendam dela fazer, a ação cultural, apresentando-se como o contrário da *fabricação cultural*, não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um início claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas. Neste sentido, a ação cultural é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora provavelmente situado entre certas balizas. Ou não... O processo ou os meios, neste caso, importam mais que os fins, e o agente cultural, bem como a política cultural por ele representada, deve aceitar correr este risco. O próprio agente cultural, de resto, submete-se ao processo por ele mesmo desencadeado, sofrendo ele também a ação cultural resultante.¹⁷⁹

¹⁷⁹ TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999, p.33.

Mário de Andrade sempre criou ações através das quais as pessoas pudessem usufruir da cultura brasileira e criticou muito a utilização da cultura alheia. É o processo do fazer artístico e cultural que Mário de Andrade privilegia. Nesse sentido, a definição de agente cultural de Teixeira Coelho coincide com a concepção que Mário propagou durante toda a vida: ações coladas às necessidades do país e do povo sem privilegiar interesses políticos mas reais necessidades.

Capanema trabalha com a fabricação cultural. Londres entende esse ministro como um político que vê a possibilidade de uma política da constituição de monumentos que, pela visibilidade e significado, se prestassem a funcionar como símbolos de um projeto para a nação. O ministro selecionou propostas qualificadas e identificadas com o sentido de mudança, o que resultou na promoção das artes do passado e do presente. As falhas nas escolhas de Capanema estão na falta de sintonia com a diversidade cultural do país e, conseqüentemente, no não aproveitamento da competência de Mário de Andrade.

Mário rechaça a política de construir monumentos. Na crônica *O culto das estátuas*, o autor de *Macunaíma* discute a adoração que os homens prestam às divindades e aos homens poderosos da terra. Sobre os últimos, diz que esses podem nos dar força e que viver ao lado deles garante que se saia em alguma fotografia, só. O culto aos mortos, por ser pouco rendoso, foi substituído pelo culto às estátuas. Para políticos, a estátua tem a função de preservar a memória do morto. Mário de Andrade vê na estátua a função de divertir o olhar porque poucas são as estátuas bonitas e rir do feio é uma forma elevada de sabedoria. Nesse ponto da crônica, Mário avisa que começa a parte dolorosa da sua escrita e pergunta se muitos dos cadáveres ilustres

merecem a eternização da escultura. Mário entende que a estátua precisa ter uma função educativa.

Neste ponto é que a porca torce o rabo. Só enxergo um jeito do monumento ser educativo: é pela grandiosidade obstruente e incomodatória. O monumento pra chamar a atenção de verdade, não pode fazer parte da rua. O monumento tem que atrapalhar. Uma dona em tualite de baile, é muito mais monumental na rua Quinze, mesmo sendo catatauzinha, que a estátua de Feijó e a própria escadaria de Carlos Gomes. A gente passa e indaga logo: Quem será! Isso os comerciantes perceberam muito bem, principalmente depois que chegaram os Estados Unidos e a eletricidade. É incontestável que o anúncio erguido à "memória" de tal cigarro ou sabonete, no Anhangabaú, é monumento que jamais Colombo não teve.¹⁸⁰

Cita como exemplo a cidade de São Paulo e considera que apenas o monumento do Ipiranga e do conde Matarazzo são educativos. Todas as demais não precisariam existir e só existem porque o egoísmo substituiu o culto dos mortos pelo culto das estátuas. A maior e mais monstruosa de todas as egolatrias seria a nacional. A mais mesquinha é a de facção. O grupo de amigos do morto percebe que precisa vencer a sua dor e decide homenageá-lo com uma estátua. Outro problema são as estátuas de personagens "importados" que nada dizem à população ou dizem menos que essas que povoam as praças e recebem geralmente um questionamento do transeunte: — Quem é esse? A primeira vez que passam pela estátua constata "É uma estátua". Os mais espirituais a classificam em bonita ou feia mas poucos sabem quem é o morto homenageado e para esses não é necessário uma estátua para recordá-lo. A estátua também pode servir como ponto de referência e como distração para os turistas se distraírem. Para Mário de Andrade, numa rua com vida, esse monumento nulifica-se e não tem utilidade, além do que, estátuas sempre são feias.

No anteprojeto, no item "Das artes arqueológica e ameríndia", ao explicar suas manifestações, Mário faz uma observação entre parênteses afirmando que certas

obras-de-arte arquitetônicas, escultóricas e pictóricas nada acrescentam. Além de não serem dignas de admiração, não orgulham o país e sequer celebrizam seu autor. Mário estabelece um critério para que determinadas construções se tornem históricas: devem ser conservadas como estão ou recompostas em sua imagem histórica, sendo necessário a conservação de exemplares típicos de diversos estilos e escolas arquitetônicas que tiveram existência no país. Pode ser considerado histórico e documental, segundo o anteprojeto, os exemplares típicos criados antes de 1900 ou cinquenta anos antes. Cabe lembrar que o anteprojeto está assinado com a data de 24 de março de 1936.

Depois de percorrer alguns metros de um caminho auxiliar (cheio de estátuas), voltamos a dois dos documentos anteriores ao anteprojeto de Mário de Andrade e da Lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 que são a Carta de Atenas de outubro de 1931 e de novembro de 1933. Nas conclusões gerais da Carta de Atenas de 1931, no item referente às doutrinas e princípios gerais, são explicitadas a preocupação com a restauração para que não se descaracterize do tempo histórico de uma obra histórica ou artística, não prejudicando o estilo de época. O documento ainda recomenda que se assegure a continuidade da vida de monumentos e que, ao construir edifícios, seja preservada a fisionomia e o caráter das cidades, evitando a presença de publicidade, postes e indústrias na proximidade de monumentos. Sugere, inclusive, que as plantas e a vegetação sejam escolhidas com o intuito de atribuir antigüidade aos monumentos que ornar.

A Carta de Atenas de novembro de 1933 (Assembléia do CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) é muito substancial e é nela que

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de, 1893-1945. O culto das estátuas. In: *Os filhos de Candinha*. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976. p.31-37.

provavelmente Mário de Andrade pesquisou para elaboração de seu projeto. Neves afirma que Mário de Andrade

em 1940, quando ainda como funcionário do SPHAN que ajudara a criar em 1937, volta a São Paulo, viaja por todo o estado fazendo pesquisas para este órgão. Em 1941, viaja ainda pelo Norte e pelo Nordeste do Brasil, comissionado pelo SPHAN, transformando seus descobrimentos em patrimônio nacional."¹⁸¹

Atualmente são mais de 16 mil edifícios e 50 centros e conjuntos urbanos tombados, 5 mil sítios arqueológicos cadastrados, mais de um milhão de objetos catalogados, cerca de 250 mil volumes bibliográficos, documentações e registros fotográficos, cinematográficos e viodeográficos.¹⁸²

Londres explica que a ação desenvolvida sobre o patrimônio artístico brasileiro se desenvolveu com a elaboração do aparato legal, a edificação de monumentos e a construção da estrutura institucional.¹⁸³ Teóricos como Le Goff definem dois tipos materiais para memória coletiva: os documentos e os monumentos. A característica atribuída a esse último é ser um suporte para a perpetuação da memória.¹⁸⁴ O monumento histórico tem o atributo de valor de testemunho.

Em depoimento sobre a ajuda que Capanema pedia aos intelectuais, Lúcio Costa esclarece que o ministro:

pedia opinião, chamava o Mário de Andrade, muito. E às vezes no mau sentido, sabe como é; intelectual fica imaginando coisas [...] Eu me lembro, por exemplo, para a parte de revestimentos de azulejos daqueles painéis, houve uma porção de estudos. E ficava ele e o Mário de Andrade

¹⁸¹ NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do Tietê ao império de mato virgem. In: CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leandro Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada*: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998. p.273

¹⁸² Cf. informações contidas no site do Iphan : www.iphan.org.br.

¹⁸³ LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: *Constelação Capanema* : intelectuais e políticas. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001. cap. 4, p. 85.

¹⁸⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992. p. 535-539.

programando temas, imagine! Temas históricos, para figurar e servir de base para os azulejos, compreende?¹⁸⁵

O descompasso intelectual provocado na atuação cultural no governo Vargas, conduzida por Drummond e Capanema, Mário atribui a cidade do Rio e na sua população. O autor de *O banquete* define o carioca como homem fraco, sensual e imoral. A imoralidade do carioca está na sua entrega ao prazer encontrado na vida pública. O homem dá-se ao espetáculo e seu papel social é mal interpretado. A cidade é culpada pelo clima tropical que torna os habitantes preguiçosos e irresponsáveis. Mário chega, inclusive, a afirmar que o Rio não tem vocação para ser a capital do país. Define gaúchos, paulistas e mineiros como os verdadeiros representantes para conduzir os destinos do país pela sua inclinação ao trabalho e à produtividade.

Uma estratégia adotada pelos intelectuais dos anos de 1945, para contrapor-se aos favores da cooptação, era produzir suas obras intelectuais sobre temas nacionalistas. Consideravam que por serem funcionários do Estado tinham maiores condições para falar sobre a nação e as necessidades das coletividades.

¹⁸⁵ Projeto Portinari. Entrevista oral com Lúcio Costa (DE 8). apud WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro : Editora

Considerações finais

A TARTARUGA

Desde a tartaruga nada era tão veloz.

Depois é que veio o forde 22.

E o asa-dura (máquina voadora que imita os pássaros, e tem por alcunha avião).

Não atinei até agora por que é preciso andar tão depressa.

Até há quem cisma com a lesma porque ela anda muito depressa.

Eu tenho.

A gente só chega ao fim quando o fim chega!

Então pra que atropelar?

Manoel de Barros

Na crônica "Educai vossos pais", Mário de Andrade diz que a vida não tem importância. O importante é viver.¹⁸⁶ É um pensamento igual ao do poeta espanhol Antônio Machado que diz que o caminho se faz durante o caminhar. Também é a ideia do poeta pantaneiro Manoel de Barros para o qual só se chega ao fim quando o fim chega. Para os três poetas o importante não é o resultado e sim, o processo.

Na introdução dessa dissertação afirmávamos que Mário de Andrade era o único intelectual do Modernismo brasileiro que havia elaborado uma política cultural consistente. Atualmente se discute que o país não tem uma política cultural, o que é verídico. Da colonização do país até a atualidade não houve, ainda, a implantação de uma política cultural consistente. Dentre os intelectuais da cultura e os agentes

culturais, Mário de Andrade é um dos mais representativos, senão o mais representativo de toda a história cultural brasileira.

Ao nosso ver não houve depois de Mário de Andrade quem pensou a cultura com tanta propriedade. Mário estava à frente do seu tempo e talvez também esteja à frente do nosso. Não se trata apenas de uma celebração de Mário de Andrade como um ícone de quem pensou e executou políticas culturais unicamente, mas também a constatação da ineficiência do poder público para conduzir ações na área. Há no país uma crença de que o povo seja incapaz de criar. O mesmo desafio civilizatório que Mário considerava necessário nos anos de 1930 permanece no início do século XXI. Mário de Andrade sempre quis educar criticamente a população para a cultura. Suas ações no Departamento de Cultura do Município de São Paulo ampliaram a esfera pública e permitiram o acesso da população a bens culturais. Mas, mesmo essas ações não se consolidaram pela inaptidão governamental.

O grande problema das políticas culturais dos modernistas e do Estado Novo foi pensar a cultura como se fosse o produto de alguns para a maioria, como se houvesse uma classe superior que produzisse para uma segunda classe consumir. De uma forma geral, nunca houve no país uma política cultural consistente porque a cultura sempre foi pensada a partir da classe artística e nunca se optou pela participação crítica da população.

Mário de Andrade entendia que a grande falha na inteligência nacional era o complexo de inferioridade. Havia para ele uma intelectualidade coreográfica que passava de galho em galho. Na contemporaneidade, a mesma consciência colonizada subserviente permanece. O sentimento é de impotência e inferioridade na população

¹⁸⁶ ANDRADE, Mário de. Educai vossos pais. In: *Os filhos de Candinha*. São Paulo: Martins; Brasília, INL, 1976. p.16.

e no país. Samuel Pinheiro Guimarães¹⁸⁷ conceitua como "vulnerabilidade ideológica" a situação como se constitui a sociedade brasileira porque ela parte de suas elites, que não governam para o povo, mas para interesses internacionais. O mesmo autor defende que a vulnerabilidade ideológica afeta a identidade cultural brasileira porque as elites intelectuais e os dirigentes buscam as soluções nos modelos estrangeiros e esquecem que aqueles modelos foram desenvolvidos em experiência histórica e em sociedades distintas da brasileira. Os modelos e as teorias "transplantados" sempre fracassam porque não são próprios para a nossa realidade. Outro problema é a necessidade de uma representação ideológica. Não há uma consciência das características da sociedade na qual os cidadãos brasileiros vivem porque a nossa história não foi vivida por nós mas elaborada por terceiros. A formação do imaginário nacional acaba se realizando em fragmentos porque as mais distintas manifestações culturais não se interpelam. A população brasileira acaba não tendo um imaginário nacional de seu passado, seu presente e seu futuro. A primeira questão para o desenvolvimento do país, a questão estratégica, é definir uma política cultural voltada para a construção da sociedade brasileira, exatamente da mesma forma como Mário de Andrade pretendia; a constituição de uma imagem própria.

"Acabou-se a história e morreu a vitória [...] Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história."¹⁸⁸ Estamos no final dessa trajetória e precisamos avaliar o caminho que fizemos. No **primeiro capítulo** abordamos como Mário de Andrade pensou e consolidou a imagem de um país chamado Brasil. O autor de "O poeta come

¹⁸⁷ GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. *Por uma política cultural eficaz*. Disponível em: <<http://www.agenciartamaior.com.br>> Acesso em 01 jun.2003. Samuel é embaixador, atual Secretário-Geral das Relações Exteriores e ex-diretor (1995-2001) do Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

amendoim" buscou incessantemente a beleza na modernidade e ampliou a percepção sobre a realidade brasileira. Mário de Andrade foi o escritor criativo que interveio no campo da produção cultural ao mesmo tempo que exigiu que a arte fosse realizada com um fim social de utilidade. Para Mário, o artista também precisava conhecer os processos e materiais envolvidos no seu fazer. Ele como intelectual e artista tinha as virtudes do estudo, da persistência, da coragem de questionar, da humildade, da consciência profissional e a atitude responsável e crítica. As nuances da realidade brasileira são pensadas e trabalhadas em toda a sua produção nas áreas da música, do folclore, das artes plásticas, da dança e das manifestações populares.

Mário também entendeu a cultura como composta de uma heterogeneidade e não de categorias fechadas e homogêneas. O grande exemplo é o texto de *Macunaíma*, composto dos fragmentos da cultura brasileira de todo o território. Há na trajetória do intelectual paulista três estágios que são a fase heróica do movimento modernista, os anos construtivos (quando pesquisa a cultura brasileira) e os anos amargos nos quais atuou em instituições culturais.

Para Mário, a arte nacional estava intrínseca no inconsciente do povo. Cabia ao artista utilizar-se da arte popular, depositada na produção folclórica, para compor o retrato do país. É no elemento primitivo que o autor encontra a definição do elemento nacional. Mário de Andrade soube que a sociedade heterogênea era difícil de ser reunida como nação e pretendeu a sua unificação psicológica. Visualizamos a questão da importação de idéias sempre fora de lugar, ou seja, como transposição de idéias eurocêtricas para o contexto brasileiro. Essas idéias nunca frutificaram porque não conseguiram e não conseguem criar um elo de identidade com a

¹⁸⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 185-186.

população. Mário inúmeras vezes salientou que os intelectuais brasileiros não deveriam ter vergonha de serem brasileiros e criarem a intelectualidade nacional.

Tratou-se, também, na dissertação, da invenção do intelectual e sua situação no país. Sobretudo, mostramos o Mário de Andrade que tinha paixão pelos movimentos culturais. Verificou-se, ainda, o reflexo da dependência cultural brasileira na obra dos autores modernistas. A dependência era explicada nos anos 30 como um problema político e legitimou-se a incapacidade de alterar o cenário e de criar projetos culturais alternativos. A expressão artística brasileira, dependeu, assim, da transferência cultural ou da pressão cultural estrangeira que eram adaptadas ao sentimento nacionalista. O que era imposição cultural se transformou em adaptação cultural. Mário considerava como doença a necessidade dos intelectuais brasileiros de beber em fontes européias. O problema brasileiro para o intelectual paulista foi o acomodamento da sensibilidade nacional.

No **segundo capítulo** foram analisadas a forma como Mário de Andrade entendeu o movimento modernista, a situação dos modernistas na repartição, e, sobretudo, abordou-se a cooptação do intelectual pelo regime do Estado Novo e a oficialização da cultura como um negócio estatal. Também se verificou a relação que os modernistas mantinham com o poder.

O movimento modernista brasileiro permitiu, segundo Mário de Andrade, o direito à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística e a estabilização de uma consciência crítica nacional. Foi o autor de "Remates do Mal" que estabeleceu a base teórica do movimento e escreveu *Macunaíma* que se transformou no modelo da quebra da indefinição do caráter nacional.

Em 1936, o ministro Gustavo Capanema pediu a Mário de Andrade a escrita do anteprojeto para o patrimônio histórico e artístico nacional. No mesmo ano desconsiderou o resultado para a construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde. Essas decisões começaram a mudar a feição da cultura brasileira porque se iniciou o processo da participação dos intelectuais modernistas no poder público.

O modernistas tinham o domínio das novas linguagens, os contatos internacionais e as genialidades individuais. Eram eles que possuíam as ferramentas para construir as novas formas de um Estado que se queria novo. Começou assim o trabalho na repartição. Os intelectuais cooptados pelo Estado formavam uma elite autônoma em relação a dirigentes políticos e economias regionais e utilizavam seus postos administrativos para legitimar suas obras artísticas. Há os problemas da fronteira entre a criação artística e a atuação na repartição, a emperrada máquina burocrática e os anseios dos intelectuais.

O Estado tornou a cultura um negócio oficial controlado e com objetivos de reforçar a política centralizadora. A política de nacionalização, por sua vez, silenciou minorias lingüísticas e étnicas, principalmente no sul do país, por considerá-las ameaça ao projeto de nacionalização. Abordamos exaustivamente a questão dos imigrantes alemães e italianos em Santa Catarina e de como uma cultura estrangeira com maior desenvolvimento cultural e educacional colocou o governo central em posição de alerta e ataque.

Na relação com o poder, os intelectuais foram cooptados para legitimar a política estadonovista. No entanto, esse mesmo Estado sistematizou uma política de permanente apoio à produção cultural. A gestão do ministro Capanema mudou o cenário cultural do país e associou a cultura ao desenvolvimento de instituições

oficiais. Todas as realizações do ministro e sua constelação de intelectuais sempre foram atribuídas ao presidente que pouco se preocupou com as questões culturais mas sim, e somente, em fazer política.

O **terceiro capítulo** abordou Mário de Andrade como agente cultural. Para isso foi escolhida a atuação de Mário como chefe do Departamento de Cultura do município de São Paulo e o conteúdo do anteprojeto para o Patrimônio Histórico e Artístico e Nacional escrito em 1937.

Mário de Andrade passou por dificuldades no Departamento de Cultura devido à máquina burocrática emperrada, às limitações de verbas e ao Departamento com quadro de pessoal completo e nomeado. Discutimos várias realizações de Mário e inclusive os critérios de atuação da instituição que tinham uma concepção de cultura ampla. O autor de *Losango Cáqui* era um escritor com definição política que foi suicidado na repartição pública. Mário foi expulso do Departamento em 1938. Segundo Paulo Duarte, Mário deixou de ser feliz a partir desse data. Duarte afirma que "os que viveram intimamente com Mário de Andrade sabem que até ali por volta de 1936 costumava ele repetir com um estribilho isto: 'Sou um homem feliz!'"¹⁸⁹

O anteprojeto do patrimônio histórico e artístico nacional é uma obra como *Macunaíma* com todos os cuidados na sua constituição e com a discussão de todos os itens e detalhes. É um anteprojeto tão criativo que o governo da época não utilizou, inicialmente, toda a sua substância e nunca chegou a entender toda a matéria-prima contida nele. Várias questões do anteprojeto chegam até a contemporaneidade e são de difícil compressão. Uma delas é a questão do patrimônio imaterial que ganha estatuto de lei apenas no ano de 2000. Mário de Andrade tem o mesmo empenho como escritor e como agente cultural, assim como também tratou as artes plásticas, a

música e as manifestações populares. Ele nunca conseguiu solucionar o conflito do lugar do intelectual que se divide entre o projeto estético e o político. Mário é consciente do conflito que enfrenta e convive com ele com manifestações irônicas ou apaixonadas.

A trajetória pendular de Mário de Andrade é um conto de fadas ao inverso. Ela começa feliz e termina triste. A Semana de 22 e os anos seguintes configuram o momento em que o badalo do pêndulo é solto e ganha força ou se solta de suas amarras imaginárias. Nos anos seguintes, o badalo continua com força e intensidade. A passagem pelo Departamento de Cultura começa a diminuir o ritmo do badalo e os três anos no Ministério praticamente extinguem as forças. É no dia 25 de fevereiro de 1945¹⁹⁰ que o enfarte de miocárdio pára a trajetória.

Dizem que um professor naturalmente alemão andou falando por aí por causa da perna só da Ursa Maior que ela é o saci... Não é não! Saci inda pára neste mundo espalhando fogueira e traçando crina de bagual.¹⁹¹

A confusão acerca da cultura brasileira e das nossas políticas culturais permanece. Há no país uma política de desfazer a ação dos governos federal, estaduais e municipais (principalmente) de mandatos anteriores. Muda-se, praticamente, o enfoque da atuação em cultura de quatro em quatro anos. Nunca houve no país sequer um decênio de atuação em cultura com diretrizes e metas. No

¹⁸⁹ DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, Edart, 1971. p.6.

âmbito nacional há a redução de verbas do governo para a cultura, a dificuldade de obter-se recursos privados e o discurso de gerar alternativas de auto-sustentabilidade. Esse discurso, além de inviável, é uma fala esvaziada da disciplina do marketing.

O atual governo federal mantém o equívoco na área de cultura a ponto de sequer incluí-la na estratégia de desenvolvimento para o país (prioriza apenas a economia, a questão do social, o ambiental e a ação democrática). O próprio presidente afirma que quer um centro de cultura em cada município. Essa é apenas uma política de criação de espaços físicos. Não é uma programa de ação cultural. As consequências são uma série de espaços ociosos distribuídos pelo território nacional. Qualquer política cultural séria tem dois axiomas básicos: a formação e a circulação — formação de platéias, produtores e consumidores de cultura e a circulação de espetáculos, exposições e bens culturais qualificados. Há também a necessidade de diagnósticos específicos da realidade e necessidades da população. Importante, sobretudo, é a gestão qualificada da cultura.

Não há um processo estruturado com diagnósticos, definição de metas, estruturação de programas e gestão de cultura responsável e eficiente. São produzidos, em sua grande maioria, projetos pontuais e banais a partir de leis de isenção fiscal. Desde o final dos anos de 1980, discute-se o incentivo fiscal com resultados incipientes. O que há de mais real é a centralização de recursos (85% deles são consumidos em São Paulo e Rio de Janeiro) sorvidos para manter instituições e fundações de grandes empresas. Talvez seja miopia, incompreensão ou até mesmo omissão dos governos para formular políticas culturais, de educação e comunicação.

¹⁹⁰ Mário de Andrade passou todo esse dia de cama, com dores anginosas, na companhia de alguns amigos. As vinte e duas horas sofreu a crise final. Passou a Luís Saia a xícara e disse: "segure a xícara que eu não estou me sentindo bem". Fechou os olhos momentos depois.

¹⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 183.

Basicamente o problema da cultura no país é de gestão e de conceito. A suposta política cultural é realizada por um excesso de projetos sem maturidade política e ética. É necessária a garantia ao acesso dos recursos públicos pela população. Ou seja, alargar a esfera pública para quem é objeto da política. Mas também não acreditamos na participação fantasiosa da população. Precisamos lembrar Mário de Andrade quando alerta que a cultura popular é usada para legitimar políticas do poder público e que a participação do povo acontece através de uma inclusão abstrata e de uma exclusão real porque o povo não tem a capacidade cognitiva para participar da organização dos mecanismos da cultura. O governo brasileiro limita-se ao apoio assistencialista da produção cultural de elite ou de pequeno impacto social. Guimarães entende que, na elaboração de uma política cultural brasileira é necessário distinguir: "os aspectos de preservação do patrimônio material e imaterial, de apoio e estímulo à produção cultural dos artistas, da ação junto às empresas de produção e difusão cultural de massa para estimular a diversidade cultural e impedir a hegemonia das manifestações culturais de uma origem específica sobre a manifestação cultural brasileira."¹⁹²

Um dos poetas mais importantes da América Latina, o mexicano Carlos Fuentes, escreveu que a cultura ia adiante da nação e suas instituições.¹⁹³ Mesmo que a cultura seja rudimentar em determinada localidade, ela é anterior às formas de organização social. Na contemporaneidade, há nações, como é o caso do México, da Argentina e da Colômbia que têm significativos avanços em políticas culturais. No Plano de Decênio de Cultura da Colômbia estão incluídas a ligação das políticas culturais com os projetos de nação, sobretudo a participação social e o fortalecimento

¹⁹² GUIMARÃES, Samuel Pinheiro. *Por uma política cultural eficaz*. Disponível em: <<http://www.agenciartamainor.com.br>> Acesso em 01 jun.2003.

da democracia. Vários países americanos têm convertido a cultura em eixo central nos processos de transformação social e criado planos próprios para o setor.

Um documento importante que cabe discutir é aquele que formula as políticas culturais do governo colombiano "Modos de ser, maneiras de sonhar — desafio duma agenda de políticas públicas das américas, especializada na cultura"¹⁹⁴. O documento chama a atenção do papel da cultura nos processos de desenvolvimento social e econômico para a construção da democracia e o fortalecimento civilizatório. Dois componentes importantes do cenário que se inscrevem na agenda cultural americana são o aparecimento de movimentos culturais e étnicos e a reconfiguração das culturas tradicionais (de camponesas, indígenas e afro-descendentes).

Um grande desafio para a América Latina é a afirmação da sua diversidade cultural frente à "transnacionalização econômico-simbólica". O Brasil tem um patrimônio intangível e rico feito de crenças, saberes, gastronomia e outras expressões que compõem nossa própria identidade e oferecem laços de encontro com outras culturas.

Outro documento importante é o "Fomento de políticas culturais num entorno de mundialização"¹⁹⁵ que discutiu os elementos de diversidade cultural envolvidos, no contexto de globalização, em uma política cultural que deve "assegurar que todas as culturas disponham de meios para expressar os pontos de vista num mundo em mutação; obter um equilíbrio entre a total participação no entorno da mundialização e o cultivo das indidentidades nacionais e locais". O texto pretende um convívio

¹⁹³ FUENTES, Escobar. *Em isto acredito*. Bogotá: Editorial Planeta, 2002. p.67.

¹⁹⁴ Documento *Modos de ser, maneiras de sonhar — desafio duma agenda de políticas públicas das américas, especializada na cultura*. Bogotá: Ministério da Cultura da Colômbia, 2002.

¹⁹⁵ Documento *Fomento das políticas culturais num entorno de mundialização*. PRIMEIRA REUNIÃO HEMISFÉRICA DE EXPERTOS EM DIVERSIDADE CULTURAL, Vancouver: 2002. p.1.

cultural dos indivíduos em cada sociedade e o convívio das diferentes sociedades entre si. Almeja dotar as populações de meios para expressarem seus pontos de vista num mundo em mudanças e, sobretudo, pretende que haja um equilíbrio entre a total participação dos projetos de globalização e o cultivo da identidade cultural local. Importante nesse documento é que cuida das manifestações culturais em âmbito universal e local, sem privilegiar nenhum dos espaços. A idéia do documento é assegurar uma distribuição justa das oportunidades que permita vantagens para todos.

Um terceiro documento importante, que pretende valorizar e apoiar as diversas culturas frente aos riscos de um mundo uniforme, é o "Cultura, comércio e globalização".¹⁹⁶ O texto alerta para a interação assimétrica entre os grandes aglomerados mediáticos do lazer ou do espetáculo e as oportunidades de produção e circulação de produtos nacionais ou minoritários. A concepção de diversidade cultural está acima da simples concepção de produtos da criação artística como mercadorias ou serviços. Na diversidade cultural também estão incluídos complexos processos de interação e hibridização de culturas que convergem para o diálogo de culturas em contextos de poder. O encontro das diferenças põe em marcha conflitos e desafios num processo de reconhecimento do outro. Mário de Andrade iniciou o processo de reconhecimento do outro e da identidade cultural brasileira.

No dia 20 de março de 2003, o ministro Gilberto Gil no "Seminário Cultura XXI" repetiu o discurso do período do Estado Novo de construir-se um novo Brasil, recuperar a dignidade nacional brasileira, recuperar a auto-estima e o sentimento de pertencimento, enfim, possibilitar que a cultura seja a dimensão simbólica da

¹⁹⁶ UNESCO. *Cultura, comércio e globalização*. Perguntas e respostas. Bogotá: CERLALC, 2000.

existência social brasileira. E "Macunaíma enfezou. Deu uma porção de munhecaços na cara da Lua."¹⁹⁷

Consideramos que a presente dissertação, ao abordar de forma ampla a questão das políticas culturais pensadas e propostas por Mário de Andrade, abre portas para o estudo do cancionário popular brasileiro a partir de Mário de Andrade ou do estudo da contribuição de Mário para a linguagem musical. A coleção de artes plásticas e sua crítica nessa linguagem também mereceriam um estudo detalhado assim como a cultura popular contida na música, na dança e na literatura. Enfim, é necessário um estudo detalhado de como Mário pensou e atuou em cada uma das linguagens. A própria forma como Mário empenha-se em adquirir, como autodidata, capital intelectual para ser aceito pela sociedade configura-se como objeto de estudo necessário.

Mário de Andrade foi fazer companhia ao herói capenga, que de tanto penar na terra sem saúde, foi banzar no campo do vasto céu. Tá lá Mário acorado em riba duma estrela, catando carrapatos, ponteando na violinha e rasgando prosa com o herói de nossa gente. Psiu!.. Muito silêncio!... não se faça mais barulho para não estragar a prosa.

¹⁹⁷ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo : Círculo do Livro, 1987. p. 182.

Referências Bibliográficas

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas; v.1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo : Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al.. Belo Horizonte : Brasileira, 1978.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.

BRADBURY, Malcon e MC FSRLANE, James. *Modernismo - guia geral*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo*. Rio, Imago, 1988.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo : HUCITEC, 1995.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo : Ática, 1977.

SCHATZMAN, Simon, Helena M.B. Bomeny, Vanda M.R.Costa, *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/FGV, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1978.

Referências Bibliográficas sobre cultura e política cultural

- ADORNO, Th.W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro. Zahar, 1985.
- BENJAMIM, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* in: L.C. Lima (org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- BOBBIO, Norberto et al. *Dicionário de políticas*. Brasília, Edunb, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995.
- CHAUI, Marilena. *Política Cultural*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.
- DURAND, G.A *A imaginação simbólica*. São Paulo. Edusp-Cultrix, 1988.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- FEIJÓ, M.C. *O que é política cultural*/São Paulo, Brasiliense, 1985.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- HAUSER, A *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo, Brasiliense, 1992.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo, Kairós, 1979. Letras, 1990.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Cia das
- TEIXEIRA COELHO. *Usos da cultura (políticas de ação cultural)*. São Paulo, Paz e Terra, 1986.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo, Cia das Letras, 1993.

Bibliografia de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Há uma gota de sangue em cada poema*. São Paulo, Pocaí & Cia, 1917.

_____, Mário de. *Paulicéia desvairada*. São Paulo, Casa Mayença, 1922.

_____, Mário de. *Losango Cáqui ou Afetos Militares de Mistura com os Porquês de Eu saber alemão*. São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1926.

_____, Mário de. *Clã de Jabuti*, São Paulo, 1927,

_____, Mário de. *Remate de Males*. São Paulo, 1930.

_____, Mário de. *Poesias*. São Paulo, Martins Editora 1941.

_____, Mário de. *Lira Paulistana*. São Paulo, Martins Editora, 1945.

_____, Mário de. *Primeiro Andar (contos)*. São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1927.

_____, Mário de. *Amar, verbo intransitivo (idílio)*. São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1927.

_____, Mário de. *Macunaiúma, o Herói sem Nenhum Caráter (rapsódia)*. São Paulo, 1928.

_____, Mário de. *Belazarte (contos)* São Paulo, 1934.

_____, Mário de. *Contos novos (Obras Completas, v.7)*. São Paulo, Martins Editora, 1957.

_____, Mário. *O Empalhador de Passarinho*. S. Paulo, Martins, 1946.

_____, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

_____, Mário. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. S. Paulo, Duas Cidades, 1976.

_____, Mário. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. S. Paulo, Duas Cidades, 1976.

_____, Mário. *A Escrava que Não É Isaura* (discurso sobre algumas tendências da poesia modernista). S. Paulo, 1925.

_____, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira* (folclore). S. Paulo, Chiarato & Cia. Editores, 1928.

_____, Mário. *Compêndio de História da Música*. S. Paulo, 1929. (a partir de 1942 passa a chamar-se *Pequena História da Música*.)

_____, Mário. Correspondente contumaz: Cartas a Pedro Nava, 1925-1944 / Mário de Andrade; edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

_____, Mário. *Poesias Completas / Mário de Andrade*; edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. — Belo Horizonte : Villa Rica, 1993.

Referências Bibliográficas sobre Mário de Andrade

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Minas Gerais, Ed. Itatiaia, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *Mário de Andrade: A Imaginação Estrutural*, 1993.

CHAMIE, M. M. *Andrade: Fato Aberto e Discurso Carnavalesco*, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. RJ, José Olympio Editora, 1986.

LOPEZ, Telê Porto Ancona.. *Mariodeandradiando* São Paulo, Hucitec, 1996,

_____, *Mário de Andrade: Ramais e caminhos*. São Paulo, Duas Cidades, 1972. Prêmio Mário de Andrade. Ensaio da APCA, 1972. (Ed. da tese de doutoramento.)

_____. (Org.). ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Edição revista e ensaio introdutório "Uma difícil conjugação". Belo Horizonte, Itatiaia, 1982.

_____. (Org.) *Entrevistas e Depoimentos de Mário de Andrade*. Coletânea com introdução, cronologia e notas. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.

71 Cartas de Mário de Andrade. Org. e notas de Lígia Fernandes. Rio de Janeiro, 1965.

Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro - antecedentes da semana de arte moderna*.

Manuel Bandeira, "*Mário de Andrade, Animador da Cultura Musical Brasileira*", *Colóquio Unilateralmente Sentimental*.

KOENEN, Arlete. Para uma história do intelectual: Mário de Andrade através de sua correspondência, 1992. 138p. Doutorado em Literatura de Letras Portuguesas - Literatura Brasileira, Pontifícia Universidade Católica - Rio de Janeiro.

OLMOS, Ana Cecília. Políticas do primitivismo: as estéticas modernistas de Mário de Andrade e Lezana Lima. 1993. 143p. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Santa Catarina - Florianópolis.

ALVES, Henrique L. Mário de Andrade. 2. ed. São Paulo : IBRASA, 1983.

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

LAFETÁ, João Luiz. Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo : Martins Fontes, 1986.

NEVES, Margarida de Souza. Da maloca do Tietê ao império de mato virgem. In:

CHALHOUB, Sidnei; PEREIRA, Leandro Affonso de Miranda (Orgs.). A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998.

SCHELLING, Viviam. A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas : Editora da UNICAMP

SOUZA, Eneida Maria de. A pedra mágica do discurso. 2. ed. Belo Horizonte : Editora da UFMG, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro : FUNART/J. Zahar, 1997.

Referências bibliográficas Geral

ALMEIDA, Tereza Virgínia de. A ausência lilás da semana de arte moderna - um olhar pós-moderno. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 1998.

ANDRADE, Mário de, 1893-1945. Querida Henriqueta : cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa / organização Abigail de oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Lauro Palú. — Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ANDRADE, Mário de. 1033 — resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. In: — **Entrevistas e depoimentos**: org. Telê Ancona Lopez. São Paulo: T.A Queiroz, 1983.

ANTELO, Raúl. Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos.

BADARÓ, Murilo. *Gustavo Capanema: a revolução na cultura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas - filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis : Vozes, 1993.

BENDA, Julien. A traição dos intelectuais. Fala sobre o papel dos intelectuais no estado.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão, modernistas mineiros*. Rio de Janeiro, UFRJ, Tempo brasileiro, 1994.

BOSI, Alfredo. Céu, inferno - ensaios de crítica literária e ideologia. Ática, 1988.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

CANDIDO, Antonio. Patrimônio interior. In: *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial, 1993.

Cartas a Anita Mafalhti. Edição organizada por Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro : Forense, 1989.

CASTRO, Moacyr Wernwck de (org.) *Mário de Andrade. Exílio no Rio*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

CAVALCANTI PROENÇA. Roteiro de *Macunaíma*, São Paulo, Anhembi, 1955.

CAVALCANTI, Lauro. Introdução. In: *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial, 1993.

CERTEAU, Michel de. A escrita da história / Michel de Certeau; tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica Arno Vogel, — 2ed. - Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2000.

_____. A invenção do cotidiano : 1. Artes de fazer / Michel de Certeau; tradução de Ephraim Ferreira Alves. — Petrópolis, RJ : Vozes, 1994.

DASSIN, Joan Rosalie. Política e poesia em Mário de Andrade / Joan Dassin; tradução de Antonio Dimas. — São Paulo : Duas Cidades, 1978.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *Tunulto de amor e outros tumultos*. Rio de Janeiro : Record, 2001.

FREYRE, Gilberto. Sugestões para o estudo da arte brasileira em relações com a Portugal e a das colônias. In: *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro : EdUFRJ / Paço Imperial, 1993.

GOMES, Angela Castro (org.) *O ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro, FGV; Bragança paulista, Edusf, 2000.

_____. *História e historiadores*. Rio de Janeiro, FGV, 1996.

_____. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2000.

GOULART, Silvana. O Estado Novo traça seu perfil. In: Sob a verdade oficial — ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. São Paulo, Editora Marco Zero, 1990.

HORKHEIMER, Max, 1895-1973. Dialética do esclarecimento : fragmentos filosóficos / Max Horkheimer e Theodor W. Adorno; tradução, Guido Antonio de Almeida — Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 1985.

IGLESIAS, Francisco. História, política e mineiridade em Drummond. Rio de Janeiro, Fundação Cultural Banco do Brasil, 1990, mimeog.

KOENEN, Arlete. Para uma história do intelectual: Mário de Andrade através de sua correspondência, 1992. 138p. Doutorado em Literatura de Letras Portuguesas - Literatura Brasileira, Pontifícia Universidade católica - Rio de Janeiro.

LONDRES, Cecília. A invenção do patrimônio e a memória nacional. In: *Constelação Capanema : intelectuais e políticas* / Organizadora: Helena Bomeny. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2001.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl. Alemanha, mãe-pátria distante: utopia pangermanista no sul do Brasil. Campinas. UNICAMP. 1993 tese de doutorado.

MICELI, Sergio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945) — São Paulo : Difel, 1979.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do Moderno - o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 1999.

MOREIRAS, Alberto. Ficções teóricas e conceitos fatais: o neolibidinal na cultura e no Estado. In: Narrativas da Modernidade.

NUNES, Cassiano. *Monteiro Lobato vivo...*,p.75. Apud *Monteiro Lobato — Furação na Botocúndia*.

PEREIRA, Leandro Affonso de Miranda (Orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1998.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *O Estado em cena: política cultural nas artes cênicas no Estado Novo Brasileiro (1937/1945)*. Durham, Duke University Press, 1993.

Revista do IEB, nº 36, 1994. O texto está no artigo *Mário e Marias*, de Flávia Camargo Toni.

SANTIAGO, Silviano. "As ondas do cotidiano". In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, paz e Terra, 1982,

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989. p. 166.

SCALZO, Nilo. Mário e a Gramatiquinha. In: São Paulo (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Bibliotecas Públicas. *Mário universal paulista ; algumas polaridades / Departamento de Bibliotecas Públicas*; organizado por Lúcia Neiza Pereira da Silva. -- São Paulo : SMC : Departamento de Bibliotecas Públicas, 1997.

SCHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire / Vivian Schelling*; tradução: Frederico Carotti — Campinas, SP : Editora da Unicamp, 1990.

SCHWARTZMAN, Simon, 1939- *Tempos de Capanema / Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny, Vanda Maria Ribeiro Costa* — São Paulo :Paz e Terra : Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar* In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo. Duas Cidades, 1977.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso / Eneida Maria de Souza*. 2ª ed. ver e ampl. - Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999.

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

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval / Paul Zumthor*; tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. — São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

Apêndice**[Anteprojeto do patrimônio elaborado por Mário de Andrade]****ANTEPROJETO DO PATRIMÔNIO**

Elaborado por Mário de Andrade a pedido do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL*Serviço do Patrimônio Artístico Nacional***CAPÍTULO I**

Finalidade: — O Serviço do Patrimônio Artístico e Nacional tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender, enriquecer e propagar o patrimônio artístico nacional.

AO S.P.A.N. compete:

I — determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional;

II — sugerir a quem de direito as medidas necessárias para conservação, defesa e enriquecimento do patrimônio artístico nacional;

III — determinar e superintender o serviço de conservação e de restauração de obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional;

IV — sugerir a quem de direito, bem como determinar dentro de sua alçada, a aquisição de obras para enriquecimento do patrimônio artístico nacional;

V — fazer os serviços de publicidade necessários para propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional.

CAPÍTULO II

Determinações preliminares

Patrimônio Artístico Nacional

Definição: — Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares e estrangeiros, residentes no Brasil.

Ao Patrimônio Artístico Nacional pertencem:

I — Exclusivamente as obras de arte que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento adiante designados.

Estão excluídas do Patrimônio Artístico Nacional:

I — As obras de arte pertencentes às representações diplomáticas estrangeiras aqui acreditadas e as que adornam quaisquer veículos pertencentes a empresas estrangeiras, que façam carreira no Brasil;

II — As obras de arte estrangeira pertencentes a casas de comércio de objetos de arte;

III — As obras de arte estrangeira, vindas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais;

IV — As obras da arte estrangeira, importadas expressamente por empresas estrangeiras para adorno de suas repartições.

Distinções:

I — as obras de arte nacional pertencentes a casas de comércio de objetos de arte, sujeitam-se também ao tombamento, não podendo sair mais do país as que forem tombadas;

II — as obras de arte tombadas, pertencentes a particulares, poderão, por qualquer processo de transação, mudar de proprietário, desde que esta mudança não implique possibilidades de saírem do país;

a) em quaisquer casos de venda de obras de arte tombadas, o S.P.A.N. pelo Governo Federal, e os poderes públicos do Estado em que a obra de arte residir, terão direito de opção de compra, pelo mesmo preço;

III — as obras de arte nacional ou estrangeira vindas para exposições, terão alvará de licença para livre trânsito, fornecido pelo Conselho Fiscal do S.P.A.N.

IV — estão no mesmo caso do número anterior, as obras de arte importadas para adorno de suas repartições, por empresas estrangeiras, mediante declaração expressa destas.

Obra de arte patrimonial

Definição: — Entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes:

- 1) Arte arqueológica;
- 2) Arte ameríndia;
- 3) Arte popular;
- 4) Arte histórica;
- 5) Arte erudita nacional;

- 6) Arte erudita estrangeira;
- 7) Artes aplicadas nacionais;
- 8) Artes aplicadas estrangeiras.

Das artes arqueológica e ameríndia (1 e 2)

Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessam à arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias. Essas manifestações se especificam em:

- a) Objetos fetiches: instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária, etc, etc;
- b) Monumentos; jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litóglifos de qualquer espécie de gravação, etc.
- c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrográfica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brasis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.
- d) Folclore ameríndio: vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinárias ameríndias, etc.

Da Arte Popular (3). Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia.

Essas manifestações podem ser:

- a) *Monumentos*: (Há certas obras-de-arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob o ponto de vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas.

Mas, ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou histórico — o Forte de Óbidos, o dos Reis Magos — ou porque se passaram nelas fatos significativos da nossa história — a Ilha Fiscal, o Palácio dos Governadores em Ouro Preto — ou ainda porque viveram pelas figuras ilustres da nacionalidade — a casa de Tiradentes em São José d'El Rei, a casa de Rui Barbosa — devem ser conservados tais como estão, ou recompostos na sua imagem “histórica”) ruínas, igrejas, fortes, solares etc. Devem pela sua qualidade “histórica” ser conservados exemplares típicos das diversas escolas e estilos arquitetônicos que se refletiram no Brasil. A data para que um exemplar típico possa ser considerado histórico e documental deve ser fixada de 1900 para trás, por exemplo, ou cinquenta anos para trás.

b) *Iconografia nacional*: Todo e qualquer objecto que tenha valor histórico, tanto um espadim de Caxias como um lenço celebrando o 13 de Maio. Pode ser considerado “histórico” para fins de tombamento, o objeto que conservou seu valor evocativo depois de 30 anos.

c) *Iconografia estrangeira referente ao Brasil*: Gravuras, mapas, porcelanas, etc. etc. referentes á entidade nacional em qualquer dos aspectos, História, Política, costumes. Brasis, natureza etc.

d) *Brasiliana*: Todo e qualquer impresso que se refira ao Brasil, de 1850 para trás. Todo e qualquer manuscrito referente ao Brasil, velho de mais de 30 anos, se inédito, e de cem anos, se estrangeiro e já publicado por meios tipográficos.

e) *Iconografia estrangeira referente a países estrangeiros*: Incluem-se nesta categoria objetos que tenham conservado seu valor histórico universal de 50 anos para trás.

Da Arte erudita nacional (5)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer manifestações de arte, de artistas nacionais já mortos, e também, dos artistas vivos, as obras de arte que sejam

propriedade de poderes públicos, ou sejam reputadas "de mérito nacional". São condições para que uma obra de arte de artista nacional vivo seja reputada "de mérito nacional":

- 1) ter a obra conquistado ao artista qualquer primeiro ou segundo prêmio no ano final de curso em escolas oficiais de Belas- Artes.
- 2) ter a obra conquistado ao artista qualquer espécie de primeiro prêmio em exposições coletivas organizadas pelos poderes públicos.
- 3) ter a obra conquistado o título acima referido por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Da Arte Erudita Estrangeira (6)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer obras de arte pura de artistas estrangeiros que pertençam aos poderes públicos ou sejam reputadas "de mérito".

São condições para que um artista estrangeiro seja reputado "de mérito":

- 1) figurar o artista em "Histórias de Arte" universais
- 2) figurar o artista em museus oficiais de qualquer país.
- 3) no caso do artista ainda estar vivo e não preencher nenhuma das duas condições anteriores, conquistar o título por quatro quintos de votação completa do Conselho consultivo do S.P.A.N.

Das Artes Aplicadas Nacionais (7)

Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte aplicada (móveis, torêutica, tapeçaria, joalheria, decorações murais, etc.) feita por artista nacional já morto, ou de importação nacional do Segundo Império para trás. Inclui-se ainda, dos artistas nacionais vivos, toda e qualquer obra de arte aplicada que pertença aos poderes públicos.

Das Artes Aplicadas Estrangeiras (8)

Inclui-se nesta categoria toda e qualquer obra de arte aplicada de artista estrangeiro, que figure em História de Arte e museus universais.

Livros de Tombamento e Museus

O S.P.A.N. possuirá quatro Livros de Tombamento e quatro Museus, que compreenderão as oito categorias de artes acima discriminadas. Os livros de Tombamento servirão para neles serem inscritos os nomes dos artistas, as coleções públicas e particulares, e individualmente as obras de arte que ficarão oficialmente pertencendo ao Patrimônio Artístico Nacional. Os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada museu terá exposta no seu saguão de entrada, bem visível, para estudo e incitamento do público, uma cópia do Livro de Tombamento das artes a que ele corresponde. Eis a discriminação dos quatro livros de tombamento e dos museus correspondentes:

- 1) Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, correspondente às três primeiras categorias de artes: arqueológica, ameríndia e popular.
- 2) Livro de Tombo Histórico, correspondente à quarta categoria: arte histórica.
- 3) Livro de Tombo das Belas-Artes Galeria Nacional das Belas-Artes, correspondentes às quinta e sexta categorias: arte erudita nacional e estrangeira.
- 4) Livro de Tombo das Artes Aplicadas Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial correspondentes às sétima e oitava categoria:, artes aplicadas nacionais e estrangeiras.

Discussões

Primeira objeção: Objetos há que pertencem a mais de uma categoria: em que livro de tombamento inscrevê-lo e, se pertencentes ao Governo Federal, em que Museu colocá-los?

Resposta: Estas dúvidas existirão sempre e, são próprias exclusivamente das mentalidades sem energia. E um simples caso de adoção de critérios preliminares. Basta que tais critérios sejam idôneos, razoáveis; não será necessário que eles decidam problemas estéticos insolúveis. Que critérios preliminares poderão ser adotados? Por exemplo:

1) Objeto que seja ao mesmo tempo histórico e de real valor artístico, (a Casa dos Contos; o livro de Debret; etc.) será tombado pelo valor histórico. Excetuam-se naturalmente quadros ou esculturas que tomaram por tema um assunto histórico mas que são evocativos e não reprodutores do real (*O grito do Ipiranga* de Pedro Américo; a *Partida da monção* de Almeida Júnior);

2) Nas manifestações artísticas que ainda e sempre se discutirá se são de arte pura ou arte aplicada, fixar discricionariamente um critério qualquer, o mais geralmente seguido: colocar, por exemplo, a Arquitetura entre as Belas-Artes; colocar a pintura mural, em qualquer dos seus processos, também entre as Belas-Artes; a Numismática entre as Artes Aplicadas e da mesma forma toda a cerâmica, com exceção única das estátuas possíveis em tamanho natural, para jardins.

Segunda objeção: Um objeto histórico pertencente à atual Escola Nacional de Belas-Artes, ou um quadro de Taunay pertencente ao atual Museu Histórico só porque pertenceu a D. João VI, devem então mudar de museu ou permanecer onde estão?

Resposta: Está claro, a meu ver, que o objeto histórico que está na Escola Nacional de Belas-Artes deverá ir para o Museu Histórico, e acho que o quadro de Taunay deverá ficar onde está. Simplesmente porque D. João VI tem muito maior valor histórico que Taunay artístico, *pra nós*. Já se o quadro fosse de Rafael, de Rembrand, Delacroix, gênios universais, o quadro deveria ir para a Galeria de Belas-Artes. Apenas se ajuntaria ao seu título a designação do seu acidental valor histórico.

Terceira objeção: Como fazer-se um livro de tombo único para reunir várias categorias de artes, como o primeiro por exemplo, que reúne a Arqueologia desde os

povos pré-históricos, cerâmica marajoara e pedras esculpidas dos Astecas, a Etnografia ameríndia e a Etnografia nacional e estrangeira?

Resposta: Um livro pode ter vários volumes. Faça-se um volume para a Arqueologia, outro para a Etnografia Ameríndia, outro para a Etnografia Brasileira, outro para a Etnografia Universal. Sou de opinião ainda, que mesmo a parte arqueológica da Etnografia ameríndia deverá ser reunida a esta e não à arqueologia universal, para obter-se maior unidade.

Quarta objeção: Por que o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial? Então a técnica industrial é uma arte?

Resposta: Arte é uma palavra geral que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a pouca preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais percuente de educação. Os livros didáticos são horrorosamente ilustrados; os gráficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos; o teatro não existe no sistema escolar; o cinema está em três artigos duma lei, sem nenhuma ou quase sem nenhuma aplicação. Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum desses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chamam-se hoje mais ou menos universalmente assim, os museus que expõem os progressos da construção e execução das grandes indústrias, e as partes de que são feitas as máquinas inventadas pelo homem. São museus de caráter essencialmente pedagógico. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munique e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago. Imagine-se a "Sala do Café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta, lavagem, secagem; os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco; as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da

bebida e enfim a xícara de café. Grandes álbuns fotográficos com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos, etc. etc.

Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de técnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre algodão, açúcar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc. etc

Publicidade

O S.P.A.N. deverá ter necessariamente, pertencente ao seu próprio organismo, um serviço de publicidade. Em que consistirá essa publicidade?

1º Na publicação dos quatro livros do tomo, assim que estes estiverem em dia, e na publicação anual de seus suplementos. Os livros do tomo devem ser publicados. Além de indispensáveis aos estudiosos, têm valor moral de incitamento à cultura e à aquisição de obras de arte.

2º Na publicação da Revista do S.P.A.N. A revista é indispensável como meio permanente de propaganda, e força cultural. Nela serão gradativamente reproduzidas também as obras de arte pertencentes ao patrimônio artístico nacional. Nela serão publicados os estudos técnicos, as críticas especializadas, as pesquisas estéticas, e todo o material folclórico do país.

3º Na publicação de livros, de monografias com estudos biográficos, críticos, técnicos, descritivos, comparativos, dos autores, coleções e obras individualmente tombadas; catálogos dos quatro museus federais e outros regionais pertencentes aos poderes públicos; cartazes e folhetos de propaganda turística.

CAPÍTULO III

Organismo do S.P.A.N.

I - Diretoria

Definição: A Diretoria é o órgão gerador de todo o Serviço de Patrimônio Artístico Nacional. A diretoria compõe-se dum Diretor diretamente subordinado ao Ministro da Educação, e dos quatro chefes dos museus. O Diretor terá voto decisório nas votações.

A Diretoria faz também os serviços da Chefia da Seção dos Museus e da Chefia da Seção de Publicidade, serviços que a ela diretamente competem.

O Gabinete da Diretoria compor-se-á dum secretário, dois datilógrafos, um contínuo e um servente e, quantos intérpretes-guias (contratados) forem necessários.

II - Conselho Consultivo

A Diretoria é assistida dum Conselho Consultivo composto de 5 membros fixos e 20 membros móveis. O Conselho Consultivo é presidido pelo diretor do S.P.A.N. que será um dos 5 membros fixos e terá voto de desempate. Os outros 4 membros fixos serão os 4 chefes dos museus. Para os 20 membros móveis serão escolhidos:

2 historiadores

2 etnógrafos

2 músicos

2 pintores

2 escultores

2 arquitetos

2 arqueólogos

2 gravadores (artistas gráficos, medalhistas, etc.) 2 artesãos (decoradores, ceramistas, etc.)

2 escritores (de preferência críticos de arte).

a) Os membros móveis do Conselho Consultivo exercerão cargos *pro honore* em reuniões mensais, avisadas com antecedência de 3 dias e com a presença mínima de 10 conselheiros móveis, 3 chefes de museus e do Diretor.

- b) As reuniões, e os casos excepcionais que exijam a votação completa dos 25 membros do Conselho Consultivo podem ser realizadas por correspondência, dando os conselheiros o seu voto por escrito.
- c) O Conselho Consultivo será renovado anualmente de 10 dos seus membros móveis; sendo pois que, de início, um membro (o mais velho) de cada par terá apenas um ano de exercício. A todos os outros membros móveis caberá dois anos de exercício, não podendo nenhum membro ser reeleito sem o descanso de dois anos.
- d) Cada par móvel do Conselho Consultivo será escolhido de forma a conter um representante com mais de 40 anos de idade e outro com menos de 40, de preferência, um do par representando as idéias acadêmicas e outro as idéias renovadoras.

III - Chefia do Tombamento

Definição: O Tombamento é o órgão organizador e catalogador do patrimônio artístico nacional. É dirigido pelo próprio Diretor do S.P.AN. e lhe compete determinar, com exposição de motivos, as obras a serem inscritas nos quatro livros de tombamento. A chefia do Tombamento, além do Diretor, compõe-se de um arqueólogo, de um etnógrafo, de um historiador e de um professor de história de arte. Formam o gabinete da chefia do tombamento, 1 secretário, 2 contínuos, 1 servente e tantos datilógrafos quantos forem necessários ao serviço.

- a) A Chefia do Tombamento fará diretamente o tombamento do Distrito Federal.
- b) A Chefia do Tombamento organizará os 4 livros do tomo, os catálogos gerais e os catálogos particulares.
- c) A Chefia do Tombamento é assistida de tantas Comissões Regionais de Tombamento, quantos os Estados do Brasil.
- d) As Comissões Regionais, residentes nas capitais dos Estados, serão compostas dum chefe com voto de desempate, e mais um arqueólogo, um etnógrafo, um historiador e um professor de história de arte. (Alguns destes membros, em último caso, por não existirem talvez em certas capitais, arqueólogos ou historiadores especialistas de arte, podem ser substituídos por literatos, pintores, músicos, etc.).

e) As Comissões Regionais poderão exercer seu cargo *pro honore*. Nota: Talvez seja preferível fixar-lhes ordenado que poderá, quem sabe?, ser pago pelos Estados. Neste caso não se deverá fixar o ordenado, deixando este à decisão dos governos estaduais, pois as condições de pagamento do trabalho intelectual diferem enormemente de Estado para Estado. Ou então poderá fixar-se um ordenado puramente de honra, pago pelo Governo Federal.

f) As Comissões Regionais têm por finalidade escolher as obras dos seus Estados respectivos que devam ser atingidas pelo S.P.A.N. e propor à Chefia de Tombamento central, a inscrição dessas obras num dos 4 livros do tomo. A função das Comissões Regionais (que para alguns Estados será talvez deficiente) não é pois decisória. Só a Chefia do Tombamento central é que decide quais as obras a serem tombadas.

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

1 - Fotografia, ou várias fotografias;

2 - Explicação dos caracteres gerais da obra, tamanho, condições de conservação, etc.

3 - Quando possível, nome de autor e biografia deste;

4 - Datas;

5 - Justificação de seu valor arqueológico, etnográfico ou histórico no caso de pertencerem a uma destas categorias;

6 - No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias, etc. etc.);

7 - No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível, a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham; datas em que estas cerimônias se realizam, para a Chefia de Tombamento, de concerto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada.

8 - No caso de ser arte aplicada popular, também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes etc.)

IV - Conselho Fiscal

Definição: O Conselho Fiscal é o órgão policiador e protetor das obras tombadas. A ele compete mandar restaurar as obras estragadas; proibir, coibir, denunciar e castigar a fuga, para fora do país, das obras tombadas; decidir a exportação das obras de arte, cuja saída do país o S.P.A.N. permite; dar alvarás de entrada e saída das obras

Nota: A não ser em certos trabalhos facilmente determináveis como restauração, a permissão para restauração ou modificação de obras, bem como alvarás de licença, que podem todos ser exercidos pela própria Chefia de Tombamento e pelas Comissões Regionais: o Conselho Fiscal deve ser um organismo elástico, articulado com as alfândegas e guardas de fronteiras, sem número determinado de membros nem ordenados.

V - Seção dos Museus

Definição: A Seção dos Museus é o órgão conservador, enriquecedor e expositor do patrimônio artístico nacional pertencente ao Governo Federal, competindo-lhe:

a) Como já foi dito, a Chefia da Seção dos Museus é exercida pela própria Diretoria.

Nota: Por este processo evita-se a criação de mais um organismo que, independente, teria pouca finalidade; e evita-se mais funcionalismo.

b) Compete à Seção dos Museus organizar definitivamente os 4 museus nacionais pertencentes ao S.P.A.N.

c) À Seção dos Museus compete organizar exposições regionais e federais, por meio da veiculação das obras tombadas pertencentes aos poderes públicos federal e estaduais e a coleções particulares.

d) À Seção dos Museus compete finalmente articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes públicos, facilitar-lhes a organização; fornecer-lhes documentação fotográfica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais.

VI - Seção de Publicidade

Definição: A Seção de Publicidade é o órgão destinado a registrar, reproduzir e publicar todo o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Compõe-se de uma Chefia que é exercida pela própria Diretoria do S.P.A.N. e mais de:

- 1) Repartição foto-fono-cinematográfica;
- 2) Repartição de desenho e pintura;
- 3) Repartição distribuidora.

a) À Chefia da Seção de Publicidade, isto é, à própria Diretoria do S.P.A.N. compete a direção da "Revista Nacional de Artes" e a superintendência do serviço de tipografia e encadernação.

b) A repartição foto-fono-cinematográfica compete todo o serviço nacional de fotografia, fonografia e filmagem do patrimônio artístico nacional:

1 - A repartição foto-fono-cinematográfica é mandada pela Chefia de Tombamento, e executará os trabalhos por esta determinados.

2 - Articula-se diretamente com os 4 museus nacionais para lhes fornecer toda documentação de filmes, discos e fotografias.

3 - Articula-se ainda com a Seção de publicidade para fornecimento de material fotográfico para a Revista e fornecimento de discos, filmes e fotografias para a repartição distribuidora.

c) À repartição de desenhos e pinturas incumbe realizar toda a documentação que, pelas suas exigências de cor e detalhação, escapa aos processos mecânicos de reprodução.

1 - Esta repartição articula-se diretamente com os museus de arqueologia, etnografia e artes aplicadas, que determinarão os trabalhos serem desenhados e aquarelados, e conservarão esses trabalhos.

2 - A repartição de desenho e pintura articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de trabalhos de sua competência, por aquela seção solicitados.

d) À repartição distribuidora compete fazer a distribuição geral, dentro e fora do país, de todos os trabalhos executados pela Seção de Publicidade do S.P.A.N.

1. *Revista Nacional de Artes* - A "Revista Nacional de Artes", superintendida pelo Diretor do S.P.A.N. e dirigida pelo secretário de Diretoria, destina-se à publicação dos estudos feitos pelos 4 museus, que com ela se articula, pela Chefia da Seção dos Museus; à publicação dos estudos feitos pela Diretoria do S.P.A.N. ou por ela solicitados de personalidades nacionais ou estrangeiras; e, finalmente, à publicação de estudos e determinações da Chefia do Tombamento e, por meio desta, do Conselho Fiscal das Comissões Regionais. A Revista só recebe pois material para publicação, da Diretoria, da Chefia do Tombamento e da Chefia de Seção dos Museus, que são os órgãos selecionadores com direito ao "imprima-se". A Revista articula-se também diretamente com a tipografia para efeitos de sua publicação e com a Seção de Publicidade para efeitos de sua distribuição.

Plano Quinquenal de montagem e funcionamento do S.P.A.N.

1º ano

I - Criação, instalação e início de funcionamento da Diretoria; Serviços de Tombamento central; Conselho Fiscal; Serviços de Tombamento Estaduais; Serviços da divisão lógica dos quatro museus.

II - Aquisição, instalação e início de funcionamento dos serviços de linguagem sonora e fonografia.

III - Instalação definitiva e limitada do Museu Arqueológico e Etnográfico.

2º ano

I - Terminação do serviço de tombamento geral, por nomes de artistas, obras agrupadas, coleções completas. Continuação do serviço de tombamento particular por obras designadas individualmente.

II - Intensificação dos serviços de filmagem e de fonografia, sempre com sentido etnográfico.

III - Continuação dos serviços de Diretoria, Conselho Fiscal, dos tombamentos estaduais.

IV - Instalação definitiva e limitada do Museu Histórico Nacional.

V - Estudos para instalação do no seguinte do gabinete fotográfico e da repartição de desenho e pintura.

3º ano

I - Continuação, desintensificação por diminuição de funcionários e de serviço, tradicionalização e fixação permanente de todo o serviço de tombamento, tanto central como estadual.

II - Continuação dos serviços da Diretoria e do Conselho Fiscal.

III - Instalação e início de funcionamento dos serviços de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV - Terminação do serviço intensivo de filmagem sonora e fonografia etnográfica.

V - Instalação definitiva da Galeria Nacional de Belas-Artes.

4º ano

I - Serviço permanente de tombamento.

II - Serviços permanentes de Diretoria e do Conselho Fiscal.

III - Serviços permanentes de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

IV - Serviço permanente de filmagem sonora e fonografia etnográfica. Início dos serviços de filmagem de artes aplicadas.

V - Estudos para criação do Museu Nacional de Artes Aplicadas

VI - Estudos para aquisição e instalação do aparelhamento de reprodução tipográfica de fotografias e outras quaisquer imagens.

5º ano

I - Permanência metódica dos serviços;

- a) Diretoria;
- b) Tombamento;
- c) Conselho Fiscal;
- d) Filmagem sonora e fonografia;
- e) Fotografia e reprodução manual de imagens.

II - Instalação do aparelhamento tipográfico de gravação de imagens na Imprensa Nacional.

III - Preparos e instalação (sem início de serviço público) do Museu de Artes Aplicadas e Técnica industrial.

IV - Instalação do Serviço de Publicidade e conseqüente início de publicação da "revista Nacional de Artes".

6º e seguintes anos

I - Permanência de todos os serviços.

II - Inauguração do Museu de Artes Aplicadas e de Técnica Industrial.

III - Publicação das primeiras monografias.

IV - Publicação dos quatro livros de tombamento, a que depois seguirão suplementos anuais em opúsculos, denunciando as obras tombadas a cada no.

S. Paulo, 24 - III - 36 - Mário de Andrade

Apêndice 2

[Cartas de Mário de Andrade para Gustavo Capanema]

São Paulo, 30.4.1935

Meu caro Capanema,

Recebi seu telegrama agora mesmo, muito obrigado. Apesar da semana atrapalhadíssima que passei, desde que cheguei do Rio tenho pensado muito no que você me pediu. Mas sou obrigado a lhe confessar que a todo instante o fio do pensamento esbarra em ignorâncias naturais, de quem não está aparelhado pra um trabalho que abrange tão largo conhecimento. Além disso as minhas vontades de bem servir se quebram com a lembrança do que é a burocracia didática deste nosso país. Já tive experiência tão dura disso com a reforma do ensino do Instituto nacional de Música, na qual tomei parte por convite do então ministro Francisco Campos... Trabalhamos heroicamente, Luciano Gallet, Sá Pereira e eu. Pra quê? Pra o nosso ingenuíssimo idealismo se destruir todinho ante um organismo burocrático irremovível. E aliás fatal. Pra se reformar o Instituto, da maneira que imaginamos, carecia pôr à margem uma quantidade tal de professores, que nem o próprio Governo podia arcar com mais essa despesa. Hoje, aliás, sou o primeiro a confessar que a nossa reforma era irrealizável. Nós também estávamos delirando, naquele delírio de boa vontade e esperança de perfeição, que tomou a todos os Brasileiros inocentes, com os fatos da revolução de 30.

Em todo caso, algumas idéias me têm vindo agora com o seu pedido, e essas é que vou submeter à consideração de você. Se puderem lhe ser úteis ficarei satisfeítíssimo.

Se não me engano, o seu pensamento básico é dividir o ensino das arte em três academias: a Academia de Arquitetura e Engenharia, a Academia de Artes Plásticas e a Academia de Música e Teatro. Acho essa divisão excelente. Reunir a arquitetura à engenharia diretamente, é tanto estética como tecnicamente ótimo. Tecnicamente a arquitetura decorre diretamente da engenharia. E é justamente por estar sujeita às necessidades imediatas do destino do edifício e das exigências técnicas da engenharia, que esteticamente até agora se discute, sem esperança de

solução, se a arquitetura faz realmente parte das "belas-artes" ou se apenas é uma "arte aplicada", como a culinária, a *toilette*, a cerâmica etc.

Há porém certas disciplinas que abrangem imediatamente todas as artes. A Estética (na sua concepção filosófica), a História das Artes e a Etnografia. Neste ponto o que desejo submeter à sua apreciação é a criação, na Universidade, ou dum departamento especial de alta cultura artística, compreendendo essas três disciplinas e mais disciplinas afins (fonética experimental, laboratórios de acústica, discografia e cinegrafia etnológicas etc.) , ou pelo menos a criação dessas três cadeiras, nos seus últimos anos de curso. A freqüência em conjunto importa muito pra que todos adquiram uma orientação única, o chamado "espírito universitário", tão importante pra fixar o caráter cultural e nacional dum país. Quanto à ordem das três cadeiras, a de Histórias das Artes deverá logicamente preceder a de Estética. A de Etnografia talvez convenha que vá conjuntamente com a de História das Artes, que lhe poderá servir de elemento comparativo.

Essas três cadeiras me parecem imprescindíveis pra um indivíduo ser artista brasileiro. Talvez nem cinco por cento dos nossos artistas tenham uma noção filosófica do que seja arte. Ninguém sabe o que seja o Belo, o que é a Arte, quais as relações dum com outro, quais as funções da arte no indivíduo e na sociedade, quais os seus caracteres essenciais etc. Uma cadeira de Estética, tenha a orientação que der, seja materialista, seja espiritualista, siga Croce ou siga quem quiser: o essencialmente importante no momento é munir os nossos artistas duma orientação doutrinária (qualquer) — o que é o mesmo que lhes proporcionar uma finalidade social. Esta finalidade social será completada pela cadeira de Etnografia Brasileira, na qual estudando os nossos costumes, as nossas tradições, as suas origens, os seus processos, as tendências populares, as constâncias populares, o artista adquira uma base nacional, e não mais regional e meramente ocasional, de criação, por se tradicionalizar dentro da sociedade brasileira, e se justificar dentro da nacionalidade. Quanto à cadeira de História das Artes, estou cada vez mais convencido que as cadeiras seccionadas de História da Música, História das Artes Plásticas, História da Arquitetura etc. são truncadas e falsificadoras. Não inúteis, está claro: mas ineficientes. E têm o grave defeito, que no Brasil é imenso, de insular o artista dentro de sua própria arte, com uma incompreensão, que muitas vezes atinge a estupidez

boçal, das outras artes. Ora, as artes não são mais que meios de expressão duma coisa só, a Arte. Não existem artes, propriamente falando: existe a Arte. E são justamente as cadeiras de Estética e de História da Arte, se bem conjugadas e articuladas uma na outra, que darão ao nosso artista essa compreensão simples e perfeita, a meu ver, da sua finalidade de artista. Enquanto a cadeira de Etnografia Brasileira, esta lhe dará a finalidade de artista, mas brasileiro.

Uma coisa, eu reconheço, é muito nestas duas cadeiras de História da Arte e de Etnografia Brasileira: encontrar professores. Devido às próprias circunstâncias da nossa orientação cultural de até agora, os estudiosos dessas matérias — tão poucos! — se têm seccionado desoladoramente. M sabe Folclore e tudo ignora da nossa música ou da nossa arquitetura popular. Sobretudo a música é ignorada dos... outros, com uma abundância de coração que é de morrer de desespero. Mas talvez o filho de João Ribeiro, Joaquim Ribeiro, possa arcar com as responsabilidades da cadeira de Etnografia Brasileira. Tenho com ele mais que escassas relações pessoais, mas admiro os livros dele, o considero bem orientado, e talvez ele pudesse, possuidor da cadeira, levar os estudos também para o lado da música. Na verdade não existe nem poesia, nem mesmo música popular: o que existe é poesia cantada, com raras incursões pela música exclusivamente instrumental. Mas a música do povo depende imediatamente das suas formas de poetar e da sua dicção, da mesma forma que a poesia depende imediatamente das exigências do canto ou de exigências intrinsecamente musicais, cadências, concepção harmônica, quadratura estrófica etc.

Quanto às Academias particulares, de Artes Plásticas, e de Teatro e Música, não seria melhor aplicar uma subdivisão bem simplista de ensino? Eu imagino, por exemplo, qualquer escola de arte subdividida em duas partes, ou dois cursos: um Preparatório e um Curso de Especialização, ou que outro nome tenha. O Curso Preparatório, reunindo as disciplinas elementares, levaria o estudante até o momento de criação. Uma coisa que eu tenho observado muito nos nossos artistas, é que eles se improvisam artistas, e absolutamente ignoram as bases técnicas da arte que praticam. São numerosíssimos os pintores que não sabem preparar tintas, que não sabem discutir as qualidades técnicas da tela. Impressionado por essa ignorância técnica é que o pintor Portinari me falou desesperadamente uma vez que, se ele fosse professor de pintura, havia de ensinar ao aluno a preparar tintas, qual o melhor

material, a preparar a tela e seus materiais preferíveis, quais as exigências das cores primárias, como combiná-las com as das cores. E depois, ele me dizia, mandava o aluno embora, que pintasse por si. Está claro que esta frase, cheia de desespero e dita em conversa, é um bocado simplista, mas me impressionou enormemente pelo fundo de verdade que contém. Na realidade não se pode ensinar a ninguém o segredo do gênio. O que se pode ensinar é ser um bom artífice, ser bom operário da sua arte.

Bom operário tanto no sentido teórico (que será a função das cadeiras que lembrei atrás). Me esqueci, na frase de Portinari, uma circunstância. Ele me falava também em ensinar ao aluno como manusear os pincéis e como dispor as cores na paleta... Como isso é profundamente verdade! Pincéis há milhares, todos com formas e possibilidades diferentes. Mas quantas e quantas vezes artistas nossos de real talento apresentam quadros fundamentalmente "errados" por estarem os seus criadores, no momento, usando um pincel que não correspondia com o elemento expressivo da pincelada que queriam dar!... Se me perco nestas considerações de detalhe, Capanema, é porque as nossas artes sofrem fundamentalmente da mais desoladora desorientação nesse sentido, a ausência do *métier*, do ofício, do operário. Ora tanto nos primitivos de qualquer espécie e de qualquer arte, bem como na elevação suprema de qualquer orientação estética de qualquer arte, a primeira e mais importante lição que a gente recebe é justo essa: a presença do bom operário do seu ofício. Dante, Fídias como Palestrina foram maravilhosos operários das suas artes, da mesma forma que no primitivo das cavernas, ou em qualquer outro primitivo, você encontra antes de mais nada o operário que se adentra no seu ofício e busca se acomodar às exigências das matérias de que dispõe.

De que maneira estabelecer divisão de disciplinas e de anos de curso? Aqui dou de encontro à minha inenarrável ignorância nesse sentido. Só especialistas das diferentes matérias poderiam estabelecer essas divisões. Em todo caso ainda tenho uma consideração. Esse seccionamento de dois cursos, um Preparatório e outro de Especialização, ajuntado às considerações de ordem exclusivamente técnica, parece pressupor que sou um antiquado em didática, ainda daqueles tempos em que a gente enchia a cabeça do aluno duma imundice de definições e teorias áridas. Esse processo era horrendo e quebrou muitos ânimos. Não se trata disso. É justamente uma ausência de teorias e definições que imagino. Uma prática, uma prática quase

exclusiva, um aprender brincando, um aprender praticando imediatamente. Só que aprender realmente a fundo as bases práticas e técnicas do *métier*. Em música, por exemplo, que por dever de ofício sei um bocado mais, me parece que se poderia tirar da antiga reforma, feita por Luciano Gallet, por Sá Pereira e por mim, os cursos e elementos desse aprender brincando as bases técnicas do ofício de musicista. Era pela dança que Dalcroze e pelo canto coral principalmente que conseguíamos dar ao estudante as bases técnicas que só em seguida o disporiam para a especialização futura. Repito: a nossa reforma era uma utopia de idealistas em delírio de grandeza e perfeição. Mas de dentro dela é possível tirar as bases duma reforma mais acomodatória e mais viável.

Os problemas de teatro e dança me parecem difíceis de solucionar com a prata da casa. Tudo é tradição conservadora e horrenda, no teatro. E na dança não existe coisa nenhuma de organizado. A base da dança erudita é a chamada "dança clássica" ítalo-francesa. Não sei de ninguém no Brasil que a saiba em condições de ensinar. Seria preciso chamar um professor de fora, preferivelmente da ópera, de Paris, onde parece que as tradições são mais puras e mais bem conservadas. Isso, a essa base de operário, é que depois se juntariam as criações mais livres do bailado contemporâneo, os processos russos, o expressionismo alemão, o ginasticismo das danças modernistas. E a estilização, por gente que tenha observado *d'après nature*, das danças coletivas e individualistas nacionais.

Não sei se estas sugestões tão rápidas lhe poderão ser úteis, meu caro Capanema, porém é tudo quanto tenho em mim no momento. Momento árduo, você bem pode imaginar, de preocupações que não eram minhas e que o emprego novo me deu. Se pro acaso você desejar qualquer esclarecimento a mais, bem como se quiser estar a par das tentativas municipais que fizemos aqui no Departamento de Cultura, para melhorá-las aí e lhes dar alcance mais largamente nacional, é só dizer, que estarei sempre às suas ordens com o máximo de prazer.

M. Andrade

São Paulo, 1.6.1936

Meu caro Gustavo Capanema,

Agora sou eu que venho lhe fazer um pedido. Mas não se assuste: Não é emprego pra ninguém não.

O número da *Revista Brasileira de Música*, aí da Universidade Federal, dedicado a Carlos Gomes, vai sair realmente conspícuo. Também eu ajudei a construí-lo, e vai com o carinho de todos. Mas todos nós sonhamos com umas palavras de abertura, questão de 15 ou 20 linhas, numa página inicial em branco, assinadas por você.

O pessoal aí do Rio me contou desolado que você dissera não ter tempo pra isso. Eu compreendo muito bem que apesar do pouco a escrever, e por isso mesmo, a coisa exija esforço e cuidado, mas tomei para mim a iniciativa de insistir, desculpe. Não podemos ficar sem você que no momento é realmente a figura simbólica, pelo seu trabalho pessoal, dos esforços culturais que vamos fazendo uns e outros. Simplesmente porque você é o que mais faz. Vamos a ver se com um esforcinho você nos garante essas 20 linhas necessárias. É uma questão moral, Capanema. Uma questão de ordem e equilíbrio, uma questão, não de ministro (no sentido político) mas de ministro da educação (no sentido de organização nacional). E que você de fato encarna.

Um abraço do

Mário de Andrade

São Paulo, 10.2.1938.

Meu caro Capanema, desculpe estar lhe escrevendo neste papel, mas não acho outro melhor.

Estive ontem com o Brecheret, dei-lhe todas as indicações que achei necessárias, sem lhe mostrar a sua carta, como você me pediu. O Brecheret andou pensando, estudando o caso, e acabou pedindo dez contos pelas duas *maquettes* pedidas, a estátua inteira, 50 cm e a da cabeça do homem com 40 cm mais ou menos, tudo em gesso. Não me senti autorizado a mais coisa nenhuma e lhe reporto o pedido dos dez contos para que você resolva e mande me dizer se aceita. O Brecheret compromete-se a dar as *maquettes* prontas 30 dias depois da encomenda feita.

Obtemperou, porém, que por mais naturalista que faça a estátua esta terá de alguma forma que obedecer à natureza do material empregado, isto é, o granito, e portanto se sujeitar a uma tal ou qual estilização. Realmente ele está certo esteticamente, mas nada posso acrescentar sem que se veja o que ele fará. Limitei-me a recomendar a ele praticasse o mínimo de estilização possível, caso lhe seja feita a encomenda das *maquettes*. Espero pois alguma notícia sua a respeito.

Falta lhe falar da encomenda que você me fez. Sou obrigado a lhe confessar que desta vez soçobrei completamente. Você me desculpará ter falhado por esta vez, mas estou que não consigo reunir duas idéias úteis. Fazem quase três anos, isto é, mais até de três anos que não tenho o menor descanso intelectual, a última vez foram 15 dias em dezembro de 1934. Estou entregando os pontos, num esgotamento intelectual e moral completo, de que não é causa importante a inquietação e o desgosto de que estou ultimamente possuído. Estou positivamente exausto, não posso mais. Meu trabalho não rende 50% do que costuma render. Estive uns dias pensando sobre o Serviço cujo anteprojeto você me pediu e acabei desistindo. Nem sequer consigo ler com eficiência, pra consultar as obras que necessitaria consultar. É o fracasso. É principalmente a imagem dolorossíssima do fracasso, fantasma assustando a gente, e bem mais pior que o próprio fracasso, que é uma realidade simples. Peço-lhe por favor, Capanema, que me perdoe e só por esta vez não conte comigo. O mais trágico é que cheguei a este ponto de fadiga mental justo no princípio do no, momento em que não me é possível, de forma alguma, abandonar o posto por causa das iniciativas. Cheguei assim mesmo a pedir umas férias ao prefeito, mas ele torceu o nariz e desconversei. Irei agüentando, me arrastando, em muita melancolia, até que se dê um jeito nesta vida.

Mais uma vez, peço-lhe que me perdoe a incorreção de falhar e me acredite o seu muito devotado admirador,

Mário de Andrade

São Paulo, 18.2.1938

Meu caro Capanema,

Já falei com o Brecheret e ele aceita fazer mais a *maquette das Amazonas* galopando pelos mesmos dez contos. Aliás já principiara os estudos para o Homem Brasileiro e me diz que provavelmente, como para ele Carnaval não existe, tudo estará pronto para a semana posterior ao Carnaval. Acho que toda a conveniência que, *maquettes* prontas, ele mesmo vá ao Rio levá-las e discuti-las. Se julgar assim também, mande-me os passes para o escultor.

Muito lhe agradeço a confiança em mim quanto ao projeto que me pediu. Aguardarei as primeiras pazes deste meu espírito fatigado para organizar o trabalho. Que será feito com o entusiasmo de sempre. Mas... pazes, meu Deus! Pazas pra este meu espírito!... Agora mesmo vejo o Departamento (**eu, no caso**) lançado em duas empreitadas ferozes: uma viagem etnográfica franco-brasileira aos Nambicuara e Pareci, a que o Governo francês acaba de convidar o Departamento de Cultura e topamos e a organização para os festejos do cinqüentenário da Abolição, de um cortejo e coroamento de reis de Congo, tais como se realizavam na Colônia. Vamos retraditionalizar o costume aqui, coroando rei e rainha, aos dois negros mais velhos do Município, não é engraçado?

Bem, desculpe estar parolando assim. Quero ver se pela semana do Carnaval ou seguinte irei visitá-lo. Ah! Ia me esquecendo a razão principal desta carta!

Quando aí estive tomei nota do Serviço do Patrimônio Documental Nacional cujo anteprojeto de organismo você me pediu. Ora, nas minhas notas encontro três títulos diferentes: Serviço do patrimônio Documentário; Serviço do Patrimônio Bibliográfico e Serviço do Patrimônio Tecnológico.

Minha cabeça esqueceu totalmente várias coisas aí:

Você quer três organismos diferentes ou um só? Que entende você exatamente por "Patrimônio Tecnológico"? Peço-lhe, assim que tiver um tempinho me responder estas duas perguntas ou fazê-lo pelo nosso Carlos, que suponho completamente bom.

Muito ao seu dispor e amigo

Mário de Andrade

São Paulo, 10.5.1938

Meu caro Capanema,

As coisas estão se definindo enfim e não parecem muito claras de cor para o Departamento de Cultura. O novo prefeito é um urbanista notável, parece excelente escolha para a Cidade. Sob o ponto de vista cultural, departamental, nada consegui apurar por enquanto. Hoje estive com ele para apresentação como de direito da minha demissão, e a conversa não foi nada animadora. Falo em relação ao Departamento, e não a mim. O prefeito mostrou-se duma reserva, duma ausência que me deixaram profundamente inquieto.

Por outro lado, sei de fonte limpa que dos homens do PRP que subira agora, uma fortíssima corrente deseja a extinção, pura e simplesmente, do Departamento de Cultura. Outra, mais moderada, sustenta a necessidade de sua conservação, acabando-se apenas com certas "brincadeiras" inúteis. Não erro certamente em supor que tais brincadeiras sejam a Discoteca Pública, as pesquisas de Folclore e Etnografia, quartetos, trio e corais. Essas foram as pastas sempre caçadas pelos homens do PRP nas câmaras estaduais e municipais. Ora, para seu governo lhe conto simplesmente que Praga acaba de nos pedir a constituição e regulamento da nossa Discoteca Pública, para organizar a Discoteca Nacional da Tchecoslováquia; o arquivo de Fonogramas, do Museu de Ciência Folclórica de Berlim, acaba de nos propor a troca dos seus fonogramas ameríndio-brasileiros pelos nossos; e mais de uma dezena de quartetos novos já foram compostos por causa exclusivamente do nosso quarteto e seus concursos, bem como perto de cinquenta peças corais compostas exclusivamente por causa da existência dos nossos corais.

Você, com sua amizade boa, se ofereceu a pleitear o que pudesse pelo Departamento, quando parti daí. Imagino que uma palavra sua ou do Presidente por certo seriam, se não a salvação, pelo menos a garantia de um órgão que tenho a convicção admirável, que é utilíssimo ao Brasil, e em três anos conseguiu larga divulgação e respeito internacional. Afirmo jurando a você absolutamente nada, absolutamente nada pleiteio pra mim. Se um dia pleitear pra mim será pra um lugar a seu lado. As lhe garanto que o Departamento merece o carinho de um Ministro como você.

Com a melhor dedicação

Mário de Andrade

Rio, 22.6.1938

Meu caro Gustavo Capanema

Depois da nossa conversa, me pus refletindo muito sobre o seu caso. E sou obrigado a lhe confessar mais uma vez que o posto de diretor do serviço teatral eu não posso mesmo de forma alguma aceitar. É um lugar de projeção muito brilhante e muito violenta, vou lutar certamente muito e vou certamente fracassar. A sua oferta me encontra derreado, despido de muitas das minhas ilusões e sem o menor desejo de me vingar de ninguém. Preciso de trabalho e estou sempre disposto a trabalhar. Mas não quero lutas fortes, não quero gritaria em torno de mim.

Você não me conhece intimamente, pelo menos o nosso contacto não durou ainda o tempo suficiente pra você Ter certeza pelas frestas dos anos da verdadeira perfeição da minha sinceridade. Mas o Carlos me conhece muito e poderá lhe afiançar que esta recusa só poderá derivar de uma impossibilidade real.

Desejo trabalhar a seu lado mas o que você me propõe é superior às minhas forças atuais.

O que me deixa desesperado é a delicadeza da minha situação. Não queria dar nenhum desgosto a você, aceitando o lugar que me oferecem e que sei não ter da sua simpatia. Mas por outro lado, seria simplesmente pretensioso da minha parte, como que me pôr em leilão, pedindo a você descobrir de momento outro lugar pra mim no Ministério, quando você mesmo me contou a impossibilidade disso por enquanto. E ainda por outro lado, não posso mesmo ficar mais em São Paulo, porque acabarei estourando tudo. Veja você como minha situação é delicada. Resolvi, pois, como ponto final deste desespero de que o Rodrigo foi testemunha, pedir a você que me conceda aceitar o lugar que me oferecem na Universidade. Por meu lado eu me comprometeria a quando chegar o tempo de você pôr em execução os seus projetos tão admiráveis, abandonar tudo, sem mesmo a menor preocupação de ganhar mais ou ganhar menos, e ir trabalhar a seu lado, se você então ainda precisar de mim.

Ainda não aceitei o lugar na Universidade e sem uma palavra sua, ou de Carlos por você, ficarei no meu lugar paulista.

Espero pois qualquer palavra sua, de consentimento ou não, ficando sempre certo que de forma alguma nossa amizade periclitará, nem muito menos minha devoção pela sua atuação de Ministro.

Muito sinceramente,

Mário de Andrade

Rio, 23.2.1932

Meu caro Capanema,

Estive refletindo bastante estes dias e percebi definitivamente que não poderia aceitar o cargo de dirigir a enciclopédia, no Instituto do Livro. As razões que tenho pra isso são as mesmas que já lhe dei e a que você respondeu. Não pude verbalmente insistir nelas porque tenho uma espécie de defeito de alma que me põe demasiadamente subalterno diante das pessoas altamente colocadas. Por mais amizades que lhe tenha e liberdade que tome consigo, sempre é certo que diante de você não esqueço nunca o ministro, que me assusta, me diminui e me subalterniza. Isto, aliás, me deixa danado de raiva e é a razão por que fujo sempre das altas personalidades. Por carta e de longe, posso me explicar com menos propensão ao consentimento.

É certo que a enciclopédia me interessa muito, e conseguiu acordar em mim um entusiasmo que os diferentes reveses dos últimos tempos tinham adormecido. Deixe também agora que lhe diga, com a maior lealdade, que não foi o menos estes reveses a destruição da UDF. Não pude me curvar às razões dadas por você pra isso; lastimo dolorosamente que se tenha apagado o único lugar de ensino mais livre, mais moderno, mais pesquisador que sobrava no Brasil, depois do que fizeram com a faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo. Esse espírito, mesmo conservados os atuais professores, não conseguirá reviver na Universidade do Brasil, que a liberdade é frágil, foge das pompas, dos pomposos e das pesadas burocracias.

A minha recusa em dirigir a seção da Enciclopédia tem por principal razão — e única insolúvel — o compromisso assumido pelo Augusto Meyer com o Américo Facó. É certo que considero também desmesurada essa Seção da Enciclopédia, com esta e mais um dicionário e uma gramática por fazer. Desmesurada em relação às

outras seções e a si mesma. Na realidade são duas seções, pois se dicionário e gramática "nacionais" se relacionam intimamente e devem pertencer a uma só orientação nada têm eles que ver com uma enciclopédia, a não ser, o dicionário, a forma por verbetes. Mas isto não é razão insolúvel nem o trabalho jamais me assustou.

O Américo Facó é uma pessoa muitíssima culta, muito inteligente e cuidadoso dos seus deveres. A ele me ligam velhas relações de boa camaradagem. Está sem emprego e convidado há vários meses para dirigir a seção, aceitou o cargo, e está esperando sem cuidar de arranjar outro. Ora, eu sinto dentro de mim que jamais ficaria satisfeito e em paz comigo tomando o lugar de ninguém. Contra isso você responde firme que, pelo conhecimento que tem da minha fé de ofício, me prefere a mim; que preliminarmente já me convidara pra esse lugar; que quem escolhe definitivamente, para proposta ao Presidente, é você.

Tudo isso está perfeitamente certo, mas nos separa uma distância irreduzível de pontos de vista. As razões são razões de ministro, as minhas são razões de homem. Você decide com o áspero olho público, mas eu resolvo com o mais manso olhar de minha humanidade.

Meu caro Capanema, ficarei esperando. Algum dia ainda há de aparecer um posto em que eu possa ser útil, e que seja como esse da Enciclopédia, igualmente trabalhoso e, como eu gosto, sem muita projeção, em que eu não tenha a lutar contra inimigos, nem me veja todos os dias jogado na boca dos jornais.

Peço-lhe ter a generosidade de aceitar estas razões de recusa, porque de outra forma, você criaria uma situação irrespirável pra mim. E me agrada trabalhar a seu lado.

Mário de Andrade

Rio, 7.3.1939

Meu caro Capanema,

Mais uma vez sou obrigado a me dirigir por carta a você, mas a razão agora é muito outra e menos sentimental. É que, no Domingo, fui obrigado inopinadamente a

me operar de um quisto sebáceo que, machucado, ameaçava degenerar. O resultado é uma prisão de imobilidade, enquanto os tecidos da perna se refazem lerdamente ao calor.

O que me leva a lhe escrever é uma coisa muito desgraçada para mim. Soube hoje, por uns amigos, que se está tecendo por aí uma calúnia inconcebível a respeito do Instituto do Livro: que você e eu estávamos mancomunados para atrabalhar o andamento e a organização do Instituto do Livro, de forma a obrigar o Augusto Meyer a pedir demissão, ficando eu com o seu lugar!

Sei bem, meu caro Capanema, que você pode ser superior a semelhante baixeza, já insensibilizado por outras idênticas que terá sofrido e calejado pelo seu duro cargo de Ministro. Mas eu não pude mais trabalhar o resto do dia. Venho por isso lhe suplicar que resolva o mais rapidamente, se possível no seu despacho de Segunda-feira próxima com o Presidente, as nomeações do pessoal do Instituto.

Realmente nada mais prende essas nomeações, e deixá-las pra mais tarde me parece prejudicar uma das mais belas instituições que você criou. Além do que, um no já de inatividade do Instituto está prejudicando bastante a figura do intelectual do Augusto Meyer que você, comigo, reconhece entre as mais nobres do Brasil atual.

Nada mais prende as nomeações e conseqüente ação do Instituto. Você já escolheu os nomes propostos, só faltando se decidir pelo Américo Facó, que certamente eu não posso substituir sem que o caso dele se solucione. Porém, mesmo deixando por enquanto a Seção da Enciclopédia e Dicionário sem chefe, nada impede mais que as outras nomeações se façam e tudo se solucione.

Inda mais: você pretende mesmo desdobrar futuramente a Seção Enciclopédia e Dicionário em Duas, ficando numa o Dicionário e a Gramática e noutra a Enciclopédia. Pois nomeie agora o Américo Facó para a Seção tal como está, me comprometendo eu, quando for o desdobramento, a ficar com a Seção da Enciclopédia, para a qual irei desde já estudando um plano.

Mas na verdade nada disto me interessa no momento. O que me move exclusivamente é o desejo de destruir uma calúnia cruel que me fere excessivamente. Não pude mais ter pensamento neste dia que lhe escrever esta carta, e vir lhe suplicar por tudo quanto eu lhe possa valer, fazer-me o favor dessas nomeações.

Quanto aos trabalhos que você me encomendou estão em forte avanço. Já vou datilografando a reforma da ENBA no intuito de discuti-la preliminarmente com alguns artistas mais verdadeiros, para então redigir o projeto de Decreto, para sua decisão. Quanto à EN de Música, também já estudei a reforma proposta pela Congregação, ou coisa que o valha, da mesma e que achei muito boa. Com mais alguns acrescentamentos e mudanças relativos ao curso de composição que está exigindo mais unidade e liberdade, creio que a Escola ficará excelentemente constituída.

Espero ir vê-lo segunda ou terça-feira próxima. Muito seu,

Mário de Andrade

Rio, 30.6.1939

Meu caro Capanema,

Estou completamente desesperado e não suporto mais esta situação. Ontem, com muita dificuldade, o Instituto do Livro pôde me pagar os dois últimos contos de réis daqueles dois meses de fevereiro e março, que fui obrigado a ficar aqui no Rio, em trabalhos para o Ministério. E isso foi pago com recibos atribuídos a trabalhos nos meses de maio e de junho. Ora, hoje se acaba o mês de junho e como nem este nem o de maio me foram pagos, fico por receber cinco contos e quatrocentos (dois contos e setecentos por mês) que não tenho esperança receber tão cedo, se esperar pelas possibilidades muito futuras do instituto. Venho pedir a você que me faça pagar isso imediatamente, e por outra via possível aí do Ministério, pois estou numa situação insustentável, crivado de dívidas ridículas, sem cara mais pra me apresentar a certos amigos, que positivamente não têm obrigação de me sustentar. Felizmente não estou acostumado, em quarenta e cinco anos de vida, a viver de expedientes e situação penosa. O resultado é um desespero, uma inquietação, uma desmoralização interior que não mereço, e a que, espero, o Ministério não tem razão para me obrigar.

Além disso há o caso da minha nomeação. Eu tenho elementos para me colocar, mas não posso me utilizar deles devido ao compromisso assumido com você. Serão empregos menos agradáveis pra mim, como o caso, já possível agora, de voltar para o Departamento de Cultura em São Paulo. Além disso, sei pelo Antônio

Sá Pereira que o Lino Sá pereira estudaria com agrado a possibilidade de me colocar junto dele. Repito: muito mais agradável pra mim será trabalhar com você, no Instituto do Livro, mas se não é possível, suplico mais este favor a você de me dizer francamente o que há, pra que eu me arranje. O que não agüento mais é a incerteza desta espera, e a vida estúpida que estou levando, fazendo gastos com apartamento que talvez não deva, vivendo como talvez não possa, me endividando, inventando meios de viver. Não agüento mais, já estou praticando atos ridículos, que tenho vergonha de reportar aqui.

Peço a você que decida estes dois casos com a possível urgência, Capanema, e não me deixe nesta invalidez que me impede de agir. Sempre certo de que qualquer resolução não prejudica a boa amizade.

Muito seu,

Mário de Andrade

Rio, 4.10.1939

Meu caro Capanema,

Acabo de conversar com você sobre coisas da Enciclopédia e outras e como bom caipira não tive coragem pra lhe falar sobre outro assunto bastante grave: dinheiro.

Recebi anteontem a minha primeira mensalidade como Consultor Técnico, dois contos e trezentos que, com os descontos, me chegaram reduzidos a dois contos cento e vinte mil e níqueis.

O último pagamento que recebi por seu mandado, cinco contos e quatrocentos, correspondentes aos meses de maio e junho, (recebidos em princípios de julho) fugiram nas dívidas que eu fizera pra me sustentar nesses meses passados.

Assim, julho e agosto foram meses em que nada recebi e fui obrigado a viver com novas dívidas e biscates de jornal. Como você a penúltima vez que estivemos juntos falou em me mandar pagar esses meses e a minha situação é bastante desagradável outra vez, pergunto apenas se não lhe seria possível mandar me pagar alguma coisa por esses dois meses de julho e agosto. Seria um sossego meu e pagamento imediato de dívidas feitas por me conservar aqui, ao serviço do seu Ministério. Muito lhe agradeceria.

Muito seu, sinceramente

Mário de Andrade

Rio, 23.12.39

Meu caro Capanema,

Já entreguei ao Meyer, e está sendo datilografado, o anteprojeto do plano básico da Enciclopédia. Breve chegará as suas mãos. Agora, como prometo no anteprojeto, devo fazer um estudo particular sobre os verbetes das grandes enciclopédias existentes, mostrando incongruências, levandades, omissões (especialmente nos verbetes biográficos), propondo esquema e normas para os verbetes da *Enciclopédia Brasileira*.

Estou exausto e bastante doente. Além de um esgotamento nervoso total, cheio de fobias e o diabo, ainda rins e fígado deram de me maltratar. Tenho que cuidar de mim, senão estouro. Sei que o caso é bastante grave e não admire paliativos. Parto de São Paulo, onde ficarei umas duas semanas fazendo o tratamento mais urgente e também, cuidando dos dentes, e depois, conforme os resultados, vou para Lindóia, às águas, ou para uma fazenda amiga. Meu cargo não exige presença diária no Instituto do Livro e lá só vou quando necessário. Aliás levarei comigo o trabalho sobre verbetes, que trarei pronto. Também meu cargo não permite licença, por ser de contrato. Se você puder fechar os olhos sobre este meu descanso e tratamento, é um grande favor. Se não puder, paciência. Apenas lhe peço me avisar por uma palavrinha sua ou do Carlos, pra meu governo.

Com um abraço grato e amigo do

Mário de Andrade
Rua Lopes Chaves, 546
São Paulo

Rio, 2.7.1940

Meu caro Capanema,

Retiro, do esquecimento um papel de carta excelente, sério e... alemão que tenho pra grandes ocasiões, só na intenção de lhe agradecer o monumental Barleus. Pra retribuir a magnificiência da oferta, lhe conto agora que salvei a edição de um defeito. Repare que na justificação de tiragem, no fim, tem um espaço maior depois da palavra Ingres. E que esta fora impressa "Ingress" coisa que ainda pude surpreender aquele dia em que estivemos juntos nas oficinas do Ministério. Chamei a atenção do seu Sousa e os demais foi apagado em tempo.

Passei outro dia no Ministério para lhe comunicar que estou morando agora na Ladeira de Santa Teresa, 106, fone 425554. Me mudei para as alturas para me afastar mais dos homens e obter aparência de frio.

Não me queixo mas continuo sinecurizado, sem trabalho. É lástima este pouco aproveitamento de mim, que sei trabalhar. Insisto na minha proposta da última vez. Eu faria um ofício a você lhe propondo trabalhar de acordo com o Serviço do Patrimônio, na futura colaboração deste na Enciclopédia, pondo a meu encargo (sem mais ajuda de custos) preparar os verbetes de folclore musical brasileiro, e fazer pesquisas sobre a arte colonial paulista. Pra isto me transportaria em viagens (residindo sempre aqui) pra São Paulo, por causa das pesquisas e da Discoteca Pública Paulista, única que tem documentação folclórica colhida cientificamente. Viria ao Rio pelo menos mensalmente, enviando também mensalmente relatórios a você, ou a quem você indicasse, sobre a marcha dos meus trabalhos.

Acredite que não é meu interesse em viver em São Paulo que me leva a este alvitre, embora esse interesse seja enorme. Há um interesse mais puro em trabalhar, em me sentir eficiente, em concluir os meus trabalhos, sem me sentir pago para não fazer quase nada.

Carta de gratidão que acaba em pedido, deve ser coisa que não se faz. Tome isto como parte daquela liberdade em que me sinto seu amigo e verdadeiro admirador.

Mário de Andrade

São Paulo, 30.5.1941

Capanema,

Acabo de receber sua carta. Você tem razão nisso de eu não ter aparecido, quando você esteve aqui. Mas não me chame de ingrato, me chame de insuficiente. Só pensei em você naqueles dias, devorava todas as notícias como um namorado batido, mas só a simples idéia do mal-estar que iria sofrer, aparecendo no meio de indivíduos pra mim indesejáveis, me dava tais suspiros de horror que desisti de tudo. Você, se não puder se rir da minha covardia, ao menos me perdoe.

Hoje, faço agora à tarde uma conferência na Cultura Artística sobre "O Romantismo e a Música" e logo em seguida terei jantar e conseqüente farrinha com alguns amigos — descanso justo de uma noite, pra quem trabalhou tanto estes dias. Amanhã mesmo levarei seu questionário ao Simonsen e ao Taunay, e cuidarei de responder no que me cabe, como seu amigo fidelíssimo e auxiliar em tudo quanto possa.

Abraços

Mário de Andrade

São Paulo, 1.3.1942

Meu caro Capanema,

O Instituto Interamericano de Musicologia, por intermédio do seu diretor, o Prof. Curt Lange, de Montevideú, pretende dedicar o quinto volume do seu Boletim ao Brasil. Todos os números já saídos do Boletim têm sido custeados pelos governos dos países americanos, e sei que você prometeu ao Curt Lange a assistência do Ministério ao número brasileiro em projeto. Se de alguma coisa lhe valer a minha opinião, preciso lhe dizer que considero muito útil esse número especial. O Boletim é hoje considerado universalmente, tem uma distribuição larguíssima e já publicou estudos de interesse fundamental.

Estou me dedicando quando posso por esse número especial sobre a música brasileira. Não sei por enquanto o que sairá, e é certo que a musicologia brasileira ainda é muito pobre para que possa dar um volume inteiramente valioso. Mas resolvi tomar a peito esse problema da colaboração, pra ver se conseguimos alguma coisa que não nos envergonhe, impondo colaboradores, lembrando idéias. E em tempo, se tiver certeza de que a coisa vai sair vergonhosa, lhe avisarei com lealdade e retirarei minha colaboração. Com um abraço do

Mário de Andrade

Rio, 4.5.1942

Meu caro Capanema,

Estou para lhe desejar boas-festas e mais um no fecundo para a sua administração, o que faço agora.

Quero porém lhe participar também outra coisa. Venho lhe pedir que me desligue do emprego que me deu, pois desejo me mudar para São Paulo e voltar definitivamente para a minha e sempre sua casada rua Lopes Chaves, 546.

As razões disso são muitas e não posso estragar seu tempo dizendo-as todas. Mas esta insolubilidade da minha vida, vivendo eu aqui e tudo quanto é meu em São Paulo, acabou me desesperando de uma vez. Não posso trazer tudo pra cá, seria loucura. Você bem pode imaginar o que isso acarretaria de atrapalhão e despesas nesta cidade de luxo, manter uma biblioteca de perto de dez mil livros, outro tanto de músicas, dois pianos e uma coleção bastante numerosa de obras de arte.

Faz três anos que vivo assim pela metade, sem continuar meus estudos nem terminar meus livros pela falta do que ficou lá. A bem dizer não fiz nada de útil nestes três anos, ou pelo menos, nada que iluda em minha possível utilidade, e acabei adquirindo uma consciência muito firme de que estou me desmoralizando. E não posso mais suportar esta consciência de desmoralização pessoal que está me perseguindo há vários meses.

Dia 9 deste parto para São Paulo em gozo de férias, estarei de volta dia 30. Desejava, antes de partir, conversar um bocado com você, se possível. Uns minutos apenas, para regularizar minha situação e lhe agradecer de viva voz o que você tem generosamente feito por mim. Levarei de você a mais grata das recordações por tudo, pelo entusiasmo, pelas suas intenções públicas sempre realmente úteis e criadoras e pelo seu admirável trabalho já realizado. Estes valores, para mim, são fáceis de dizer por carta, que tenho sempre muito pejo de elogiar as pessoas na frente delas. Por isso deixo aqui a expressão mais sincera da grande admiração que lhe tenho e pela obra de cultura que você está realizando. Faço votos, que ela continue por muitos anos.

Com a maior gratidão do

Mário de Andrade

São Paulo, 4.5. 1943

Meu caro Capanema,

Recebi recado pelo Drummond de que devia procurar você no dia seguinte ao da conferência. Mas sucedeu que devido às "festas" da noite com os amigos, só me acordei às 17 horas e era primeiro de maio! era tarde. No dia seguinte, voei logo de manhã para cá, cheio de vergonha, de remorso, de amargura por não ter obedecido a sua ordem. Agora venho lhe pedir perdão, coisa que só depende da sua amizade. Minhas razões são insuficientes e me sinto culpadíssimo.

Mas, como sempre, estou sempre ao seu dispor. Sei que você está ocupadíssimo com a reforma do ensino. Se acaso desejar alguma coisa de mim, peça ao Carlos que me explique o que você quer, pra que eu cumpra o meu dever.

Sempre, devotamente seu,

Mário de Andrade

São Paulo, 13.7. 1943

Meu caro Capanema,

Cheguei de minhas férias e encontro o seu telegrama aqui. Infelizmente desta vez soçobro por completo. Conheço o pintor Gino Bruno apenas por saber de quem se trata, mas nada sei a respeito da obra dele nem do valor dela, pois esse artista raro expõe ao que me disseram. E quando expõe, o faz em exposições coletivas que não frequento, nem me passa pela cabeça frequentar. Seria o cúmulo do autoritarismo, pois, que eu desse opinião sobre uma arte que não sei ver. Será preferível que você procure alguém que esteja "do outro lado", como diria o nosso Sérgio Buarque de Holanda. Eu não posso desta vez. Por escrúpulo pessoal e dever de justiça pra com esse artista.

Seu amigo fiel, grato e às ordens

Mário de Andrade

São Paulo, 19.8.1943

Meu caro Capanema,

Lhe escrevo, nem sei bem pra que lhe escrevo. Escrevo pra pleitear o favor do grupo do Bruno Giorgio. Estie no ateliê dele e fiquei entusiasmado. Fez dois grupos, como você verá, um seguindo as linhas da sua encomenda, outro de inspiração livre. Os dois são muito bons, e o das duas figuras marchando, como você quer, além do ritmo geral muito bem achado, tem o movimento do pescoço e a cabeça do rapaz que é uma gostosura de dignidade juvenil.

Mas pleiteio pelo grupo parado, que acho inteiro de uma grande beleza. E aqui eu insisto sobre a "dignidade" juvenil. Franqueza: eu tenho horror a certas exigências que você fez e que considero muito mais de sentimento da gente que do valor da escultura. Em principal os dois problemas dos moços estarem em atitude de marcha e estarem vestidos. Às vezes até eu chego a imaginar que a escultura só tem uma finalidade, e essa sublime: o corpo nu. Não falo o baixo-relevo que esse é um desenho em pedra e pode ensinar coisas; falo da escultura em *ronde horse*. Acho infeliz a solução e *maillot* sem linhas que o Giorgi deu ao corpo feminino. Mas observe, meu Ministro, o grupo nu. É uma pureza linda, é uma dignidade nobilíssima de corpos moços e da pedra.

Falar em pedra, não será um horror você pedir bronze em vez de granito? Se é questão de preço, o Giorgi saberá lhe explicar muito melhor que eu, que se a encomenda for realizada aqui, o grupo em granito ficará talvez mais barato do que se fosse fundido aí no Rio.

O grupo do Giorgi pede, exige, tem saudade da pedra. Palavra de honra que não estou ganhando nada com este pleiteio. É questão de entusiasmo. Lhe peço com toda a fidelidade de amigo que observe bem esse grupo do Giorgi e não faça desejos simbólicos. Essa mocidade que ele imaginou é escultura da boa, é pedra e é a mocidade em tudo o que ela possa ser de dignidade e pureza. É o meu modo de pensar.

Com o abraço amigo e fiel do

Mário de Andrade

São Paulo, 16.10.1943

Meu caro Capanema,

Não posso lhe escrever muito. Estou estirado, condenado à imobilidade pelos médicos. Coisa que provavelmente não terá grande gravidade, nem sei, mas que também não tem graça nenhuma. Desculpe lhe falar nisso.

Recebi as fotografias que você me mandou e, ates, o telegrama em que você me autorizava a dar minha opinião. Não sei, Capanema, deixe porém que eu aproveite a vantagem de estar bastante doente pra lhe confessar que eu ando meio... não sei como dizer, meio desamparado por você. Eu acho que não deve ser difícil de aceitar que a um indivíduo apaixonado, rápido e oito ou oitenta que nem eu, os sustos começam a perseguir quando ele vê as suas opiniões, não respeitadas isso não, mas desaproveitadas. O que eu estou lhe dizendo não é nem por sombra uma queixa, nem eu estou culpando você por isso, mas é natural que os sustos me desanimem. Que a minha vaidade entre neste desânimo não há dúvida, porém é certo que entra mais uma espécie de pressentimento de inutilidade, que pra meu jeito de ser maltrata mais que a vaidade. Rasgue esta carta e volte às preocupações mais úteis, se você descobrir impertinência nisto que é apenas nítida tristeza.

Faz três dias que venho examinando sempre que posso as fotografias que você me mandou. Eu considero este grupo de uma admirável beleza. Do ponto de vista abstrato a composição das formas é tão firme, os ritmos são tão intensamente vibrantes, o material está tão bem compreendido e sentido... Do que ponto de vista imagem o grupo é de uma felicidade excepcional. Repare o que há de juvenil nesta figuras, de sadio, de feliz, de alegria. E no entanto transpira um sentimento de dignidade humana e elas são graves e nobres. Não sei como o Giorgi conseguiu conservar essa nobreza tão grave dentro de um movimento tão decido e quase rápido até. Mas você repare: não há um mais mínimo perigo de espevitamento. Nem de desperdício.

Esta é a minha opinião. Apaixonada sempre (não fosse minha!...) mas com três dias de pensamento refletido a pressão baixa. Com a maior lealdade sempre amiga de

Mário de Andrade

São Paulo, 8.1.1944

Meu caro Capanema,

Venho lhe agradecer seu telegrama tão amigo. Sei que você não tem se esquecido de torcer pela minha saúde nessa sua vida tão cheia de trabalho. E isso me conforta muito. Agora que me sinto entrado francamente na convalescença, venho lhe comunicar essa saúde nova e nova reentrada no trabalho. Tenho certeza que isso lhe dará prazer.

Com a maior gratidão e fidelidade amiga de

Mário de Andrade