

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

ÍRIA DE CARVALHO E BORGES

**MÁRIO DE ANDRADE E A POÉTICA DO COLECIONAMENTO: ENTRE A
ETNOGRAFIA, O PATRIMÔNIO E O CONHECIMENTO SENSÍVEL**

RIO DE JANEIRO
2021

MÁRIO DE ANDRADE E A POÉTICA DO COLECIONAMENTO: ENTRE A
ETNOGRAFIA, O PATRIMÔNIO E O CONHECIMENTO SENSÍVEL

Íria de Carvalho e Borges

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestra em Memória Social.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu

Co-orientadora: Profa. Dra. Sabrina Dinola Gama Silva

RIO DE JANEIRO
2021

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B732 Borges, Íria de Carvalho e Mário de Andrade e a poética do colecionamento: entre a etnografia, o patrimônio e o conhecimento sensível / Íria de Carvalho e Borges. -- Rio de Janeiro, 2021.
99

Orientadora: Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu.

Coorientadora: Sabrina Dinola Gama Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2021.

1. Mário de Andrade. 2. Colecionamento. 3. Etnografia. 4. Patrimônio Cultural. I. Abreu, Regina Maria do Rego Monteiro de, orient. II. Silva, Sabrina Dinola Gama, coorient. III. Título.

Mário de Andrade e a poética do colecionamento: entre a etnografia, o patrimônio e o conhecimento sensível

Íria de Carvalho e Borges

Orientadora: Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu

Co-orientadora: Profa. Dra. Sabrina Dinola Gama Silva

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestra em Memória Social.

Examinada por:

Presidente, Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Sabrina Dinola Gama Silva – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Amir Geiger – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Dra. Renata de Castro Menezes – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Renata de Almeida Oliveira – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Suplente

Profa. Dra. Adriana Russi Tavares de Mello – Universidade Federal Fluminense (UFF), Suplente

UNIRIO
Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

MÁRIO DE ANDRADE E A POÉTICA DO COLECIONAMENTO: ENTRE A ETNOGRAFIA, O PATRIMÔNIO E O CONHECIMENTO SENSÍVEL

A dissertação explora o colecionamento de Mário de Andrade em sua qualidade processual, atravessada por apropriações da etnografia feitas pelo poeta paulistano nas décadas de 1920 e 1930. A investigação se desenha a partir do olhar lançado à multiplicidade de Mário, para então adentrar em sua faceta colecionista, tomando *O turista aprendiz* como documento. O fio condutor parte da premissa de que a atuação de Mário no período de 1930, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo guarda, mesmo com os meandros de um trabalho de registro de manifestações culturais dentro de um aparelho estatal, continuidades com a postura da “disposição experimental” vanguardista marioandradina dos anos de 1920. Trabalha-se na primeira parte a interlocução com a bibliografia de forma a apresentar as facetas compartimentadas de Mário de Andrade, do começo no Movimento Modernista até a sua atuação nos anos 1930 no Departamento de Cultura (modernista, viajante, folclorista, diretor), ressaltando sua relação com os campos da etnografia e antropologia. Segue-se a discussão sobre o estabelecimento de uma coleção de maneira abrangente, entrando assim no processo de colecionamento do poeta ao investigar as maneiras como conduziu sua coleta de objetos e registros com base nos relatos de viagens ao Norte e Nordeste com suas correspondências. No último capítulo, explora-se as continuidades entre a experiência dos anos de 1920 e sua atuação nos anos de 1930, a fim de refletir sobre o caráter contemporâneo do trabalho de Mário na (des)construção de memórias.

Palavras-chave: Mário de Andrade; Colecionamento; Etnografia; Patrimônio Cultural.

ABSTRACT

MÁRIO DE ANDRADE AND THE POETICS OF COLLECTION: BETWEEN ETHNOGRAPHY, HERITAGE AND SENSITIVE KNOWLEDGE

The dissertation explores Mário de Andrade's collecting work in its processual quality through appropriations of ethnography made by the poet in the 1920s and 1930s. The investigation begins with a gaze on Mário's multiplicity, and then moves on to his collecting side, taking *O Turista Aprendiz* as a document. The guiding principle is based on the premise that Mário's work in the 1930s, as director of the Department of Culture of São Paulo, even with the complexities of a work of recording cultural manifestations within a state apparatus, maintains continuities with the posture of the "experimental disposition" of the avant-garde procedures of the 1920s. Firstly, it's presented, interlinking the bibliography, the many sides of Mário de Andrade since the Brazilian modernist movement up until his projects in the 1930s as Cultural Department director (modernist poet, traveler, folklorist, director), focusing on his relation with the ethnography and anthropology fields. Then, it's discussed how a collection is conceived in general to initiate the investigation about how the collecting process was conducted by the poet, observing his forms of collecting objects and methods to register cultures, based on his travel literature and the letters he wrote to his colleagues. To conclude this work, it's explored the continuities between Mário's experiences in the 1920s and his work as a director in the 1930s in order to consider the contemporary aspect of his legacy to unravel other memories.

Keywords: Mário de Andrade; Collection; Ethnography; Cultural Heritage.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, todo seu corpo docente e administrativo. À CAPES, órgão que concedeu o financiamento para que essa dissertação fosse realizada.

À minha orientadora, professora Regina Abreu, por ter acolhido o projeto de pesquisa quando entrei no PPGMS, pelas aulas, reuniões, conversas. Obrigada por ter me incentivado e guiado nesse caminho!

À Sabrina Dinola pelas conversas, pelo apoio, pelas indicações de leitura. Por entrar nas minhas viagens comigo. Nosso diálogo foi fundamental para a realização desse trabalho!

Ao professor Amir Geiger pela leitura atenta e pelo incentivo.

À professora Renata Menezes pelas aulas no Museu, pelas discussões em aula, pelas provocações na banca de qualificação.

À Casa Mário de Andrade por promover uma programação tão rica em conhecimento, encontros e diálogos que me motivaram a continuar. Por ser local de resistência, abrigando narrativas múltiplas, dando seguimento ao legado de Mário.

Aos colegas com quem dividi os anos de mestrado, especialmente Mariana, Higor e Thamires e ao reencontro com Joyce, colega e amiga que compartilhei também os tempos de IFCS.

À Gleu Cambria, aos seus ensinamentos na dança e na vida. A todos os amigos da dança e nossos papos no "escritório" depois das aulas. Sou grata por ter encontrado vocês nas encruzilhadas da vida. Adúapé!

Aos amigos queridos: Bruna, Anna, Marina, Nicole, Bel, Renan, Nina, Ingo, Daniel, João, Alana.

À minha família e minhas raízes que estão em Minas.

À Kika, que sempre me apoiou e é tão generosa comigo.

À minha mãe, Flávia, que apesar das diferenças, me apoia incondicionalmente.

Ao Saturnino e à Lêda, meus ancestrais do tronco dos Carvalho, com toda a força que emana dessa árvore-símbolo que carrego no nome.

À Lêda e Saturnino

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE MÁRIO DE ANDRADE.....	16
1.1. Paulicéia Desvairada, a busca pela singularidade nacional e a (re)descoberta do Brasil.....	19
1.2. Coleta e documentação.....	31
1.3. A relação da Antropologia/Etnografia com o projeto marioandradino.....	35
1.3.1. Antropologia e etnografia como matéria-prima.....	36
1.3.2. Antropologia e etnografia como método.....	40
2. A EXPERIÊNCIA DO COLECIONAMENTO MARIOANDRADINO.....	45
2.1. A coleção e os objetos.....	47
2.2. A singularidade da coleção de Mário.....	52
2.3. Os modos de fixar e os suportes.....	58
2.3.1. A escrita.....	62
2.3.2. A imagem.....	64
2.3.3. Os objetos.....	70
3. MÁRIO COMO MEDIADOR ENTRE CAMPOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA OUTRA MEMÓRIA.....	74
3.1. O desdobramento nos anos de 1930.....	75
3.2. A poética do colecionamento e os caminhos para uma outra forma de memória....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
GLOSSÁRIO.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	95

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo geral refletir sobre o papel dos intelectuais e da Ciência no campo do patrimônio e, mais especificamente, a articulação entre etnografia e patrimônio no Brasil a partir da atuação de Mário de Andrade (1893-1945) nas décadas de 1920 e 1930. Propomos uma reflexão sobre a experiência colecionadora e o pensamento marioandradino influenciados pelos campos da Antropologia e da Etnografia, incorporados no prisma intelectual do escritor, partindo de uma breve arqueologia, tomando o processo de colecionamento de Mário como bússola, pensando o poeta paulista como o propositor de uma nova forma de memória nacional, assim como uma figura que possibilitou - por meio da permanência e da constante revisão que idealizou e concebeu em vida - a construção de outras memórias no período atual.

Com uma obra e um legado amplamente estudado e analisado por diferentes áreas do conhecimento, como a Sociologia, a Antropologia, a Literatura, a Música, entre outras, Mário de Andrade dificulta uma apresentação sucinta. De complexa definição, Mário atuou em múltiplas frentes ao longo de sua trajetória intelectual: foi musicólogo, professor, escritor, poeta, mentor, crítico literário, ensaísta, burocrata, viajante e colecionador. Foi ainda um agente emblemático em diversos campos do pensamento no Brasil, como o folclore. Sua educação formal se inicia na década de 1910 quando passa a frequentar como aluno as aulas no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição na qual leciona após formado, passando a ministrar aulas teóricas, além de aulas práticas de piano. Contudo, são nos ambientes que frequenta, de produção e discussão sobre a arte, que são desenvolvidas as bases para a sua formação intelectual, conflagrada na intensa atuação no cenário político-cultural brasileiro.

Em suma, sua prismática criação se expressou por meio das relações que teceu durante sua trajetória, tanto com interlocutores diretos quanto através da troca com autores e leituras que tratavam sobre as suas afinidades eletivas. A partir dessa observação, se fez determinante tecer a rede na qual Mário de Andrade esteve presente no momento em que a sua obra e proposições sobre a cultura começaram a ganhar projeção no cenário brasileiro.

Mesmo considerando a multiplicidade de Mário, procurei abordar a sua faceta enquanto colecionador – que não se encerra em si – não só de objetos de arte brasileira e estrangeira, entre outras variedades, mas enquanto um ator engajado no registro das manifestações culturais no Brasil, com suas implicações.

Um dos caminhos do trabalho foi, portanto, pesquisar quais modelos são envolvidos no ato de colecionar. Mais do que o conjunto de objetos acumulados em um todo que é a coleção, me interessei pelo *processo*, aproximando o colecionamento de uma categoria de pensamento que extrapola os limites da reflexão, atingindo também a esfera da ação, do prático, como um movimento contínuo e circular, notável na atuação de Mário.

Na reflexão proposta no ensaio *O Movimento Modernista*, vinte anos após a Semana de 1922, Mário revisita com um outro olhar suas memórias:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta (1942, p. 73).

Se refletirmos sobre essa passagem, podemos dizer que tal afirmação se confirma apenas parcialmente: por um lado Mário não fez "pouco" como diz, uma vez que continua sendo um autor pesquisado e suas contribuições ainda reverberam. Por outro lado, há o caráter utópico de seu intento de criação de um outro país, que se faz presente nas constantes tentativas frustradas, na aposta em uma promessa de Brasil que não se concretiza amplamente devido às circunstâncias políticas. Do mesmo modo que Mário voltou-se ao barroco e ao "primitivo" em busca de uma origem para construir o presente, suas reflexões ainda nos interpelam. Fazemos um exercício parecido com o do poeta, de retorno ao passado cronológico (que ainda opera) a fim de questionar temas centrais na ciência, política e artes brasileiras, guiadas pelo seu pensamento sobre a coleção, na esteira das discussões sobre memória social.

O filósofo Giorgio Agamben, ao definir o que configura a contemporaneidade, ressalta que a qualidade de contemporâneo não diz respeito a uma cronologia, como uma seta temporal, mas à relação singular com o tempo. Segundo o filósofo, "aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade." (2007, p. 71) Pode-se dizer que Mário, à medida que estava inserido em seu tempo, dele também tomava distância. Tendo em vista que no fragmentado pensamento marioandradino havia a intenção de relacionar passado, presente e futuro, se assemelha ao nosso modo de compreensão do contemporâneo, "operando no devir histórico" (p. 69), como diz Agamben. Contornando também as limitações da pesquisa e atenta à contemporaneidade de Mário, gostaria de propor uma reflexão na qual memória, ciência e coleções se interconectam, me aproximando das questões da temporalidade de Mário e do tempo presente, traçando similaridades em meio às diferenças.

Nota-se a importância das coleções na elaboração de valores, tanto para aqueles que colecionam quanto para aqueles para os quais as coleções dizem respeito, um vínculo continuamente renovado e retraçado entre ciência e sociedade. Vemos tal movimento nos recentes acontecimentos de pedido de restituição da até então chamada Coleção Magia Negra¹ pela comunidade de terreiro, na cidade do Rio de Janeiro.

A importância da salvaguarda e da segurança das coleções científicas também vem sendo discutidas após o incêndio do Museu Nacional, ocorrido em 2 de setembro de 2018, no qual grande parte de um importante acervo foi consumido pelo fogo. É importante destacar que não foi o único incêndio recente de acervo científico, porém, um daqueles que mais obteve repercussão, devido a importância do acervo e da medida da destruição. Entre outros incêndios, podemos citar o ocorrido no Museu da Língua Portuguesa (2015), no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (2014), para citar os mais recentes. Em 1978 também ocorreu um grande incêndio no Museu de Arte Moderna, destruindo o acervo em quase sua totalidade. Mais recentemente, tivemos notícia, em julho de 2021, que mais um incêndio ocorreu na Cinemateca Brasileira em São Paulo². Enfim, com esses acontecimentos, percebemos como a preservação e salvaguarda de nossa memória, assunto caro a Mário de Andrade, continuam sendo precárias. Ou num tom pessimista, o desmantelamento dos aparelhos de cultura (situação também vivida por Mário) faz parte de um projeto que pode culminar na destruição da materialidade da nossa história.

O desafio de pesquisar uma figura já tão estudada quanto a de Mário de Andrade, a fim de explorar os "vestígios" do poeta que permanecem pulsantes em torno dos debates sobre a sociedade e às coleções, utiliza a arqueologia como metáfora. Seguindo a forma desses fragmentos, a coleção se torna um índice de relações, não só no momento em que Mário de Andrade atuou, mas do nosso: *Por que Mário ainda hoje?*

Não só pelas políticas patrimoniais que remetem ao imaterial e às questões contemporâneas que os registros, o reconhecimento e a produção de inventários incitam (cf. Abreu, 2015), mas também, próximos do centenário da Semana de 1922, podemos questionar o que os temas da brasilidade, do patrimônio, da memória e do guardar no provocam. Ou seja, as disputas do passado nos dizem respeito, se tornando relevante perguntar quais luzes essas formulações e debates podem nos oferecer atualmente. Longe de propor uma conclusão ou uma resposta para uma questão fechada, intenciono trazer essa arqueologia como uma tentativa de

1 Tal coleção foi o primeiro patrimônio etnográfico a ser tombado pelo então SPHAN em 1938 e incluída no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Se encontrava sob guarda do Museu da Polícia Civil e foi transferida para o Museu da República, em 2020, após anos de luta da comunidade afroreligiosa do Rio de Janeiro, sob o nome de Liberte Nosso Sagrado.

2 Para notícias de outros incêndios em instituições científicas no Brasil ver Boschner (2018).

compreender a importância do guardar e do recolher, que constituem um dos efeitos do trabalho de Mário.

O campo do patrimônio e da memória estão permeados por disputas, sobretudo no que se refere à construção da "nação" e de uma "brasilidade". Do mesmo modo que a coleção pode ser entendida como um modelo que estabiliza um valor, tal valor ou a construção desse valor pode ser colocada em questão, assumindo a forma de um modelo reflexivo. A coleção de Mário pode ser vista como estabilizadora de uma narrativa singular (ou desestabilizadora de uma narrativa dominante), mas as coleções podem ser também locais de disputa de narrativas.

Algo que deve ser pontuado é que a coleção de Mário hoje não faz parte de um museu, não é exposta, mas se encontra em um arquivo que pode ser consultado por pesquisadores. Portanto, não é uma coleção que circula e que o público (ou o "povo" a que diz respeito) tenha acesso direto.

É também relevante adicionar uma nota sobre o contexto em que o presente trabalho foi elaborado. A redação do processo de pesquisa foi realizada nos anos 2020 e 2021, período em que, a partir de março de 2020, as restrições sanitárias impostas no país para contenção do vírus COVID-19, cujo amplo contágio veio a causar uma pandemia, fizeram com que os arquivos, bibliotecas e acervos fossem fechados. Deste modo, o acesso aos documentos guardados nessas instituições foi reduzido ou completamente impossibilitado, o que fez com que o trabalho sofresse com a limitação das fontes durante sua realização. No entanto, tal circunstância abriu outras possibilidades dentro da pesquisa, de modo que, como muitas outras, foi redesenhada para atender às circunstâncias determinantes.

Muitas atividades passaram a ser realizadas virtualmente, de maneira que, estando em uma cidade, pude frequentar palestras, seminários e aulas que aconteciam em outras localidades. Além da crise sanitária que se instalou no mundo, 2021 no Brasil é véspera de um ano que promete ser emblemático, pois 2022 será o ano de eleições presidenciais, do centenário da Semana de 1922, bicentenário da independência do Brasil, centenário de fundação do Partido Comunista Brasileiro, centenário de morte do escritor Lima Barreto, centenário de Darcy Ribeiro, entre outras efemérides. Tais datas, uma vez revisitadas, trazem uma série de questionamentos que ganham uma espécie de "corpo discursivo" nos meios virtuais.

Nesse cenário, não pude passar ao largo das questões que vêm emergindo, marcando preocupações e aflições em entender as atuais circunstâncias no país. Para onde iremos e o que, no passado, pode iluminar caminhos possíveis quando a desesperança alimentada por notícias diárias do crescente agravamento de desigualdades sociais nos atravessa? Pois foi nesse contexto que esta pesquisa foi realizada, atravessada pelas aflições compartilhadas.

Ademais, é em si um desafio ter como tema de reflexão um notável poeta do século XX, escritor tão pesquisado e reconhecido como precursor em diversos campos. Mais desafiador é fazê-lo com fontes limitadas de pesquisa e num período de grande instabilidade. Ainda mais se tratando de Brasil, tema tão caro para Mário de Andrade. Portanto, no tocante ao processo de colecionamento de Mário, se tornou evidente que ainda havia algo a ser investigado e trazido para esses tempos. Portanto, a última parte do trabalho surgiu em torno desses questionamentos compartilhados e a necessidade de reflexão sobre a pertinência (ou não) de Mário de Andrade hoje.

*

Sublinho aqui que no decorrer da elaboração do trabalho me deparei com muitas facetas de Mário, que se compõem como um mosaico, posto que frequentemente uma não anula a outra. São estas: o poeta, o modernista, o musicólogo, o viajante, o etnógrafo, o folclorista, o funcionário público, etc. Portanto, no primeiro capítulo intitulado “Os múltiplos olhares sobre Mário” foram expostas brevemente, em um primeiro momento, as várias óticas lançadas sobre a obra do escritor, sua atuação no Movimento Modernista e o crescente interesse pela etnografia e pela antropologia, explorando as influências que o moveram, seja por meio de leituras ou nas relações profissionais ou pessoais. Em um segundo momento, busquei identificar as discussões envolvidas nos projetos dos anos 1930, como aqueles promovidos pelo Departamento de Cultura de São Paulo; qual o modelo de Antropologia é reivindicado no projeto de Mário de Andrade e como esse repertório antropológico e o projeto se influenciam e se modificam, apontando práticas e desdobramentos na área das políticas culturais. Para isso, retomei a visão de autores que já se debruçaram sobre a obra de Mário, fazendo inicialmente uma revisão bibliográfica a fim de delimitar a questão, seguida de uma reflexão sobre as discussões sobre coleção no final do século XIX e início do XX, assim como a particularidade da experiência colecionadora de Mário.

No segundo capítulo, “A experiência do colecionamento marioandrado”, foi feita uma exposição sobre as discussões a respeito das coleções no final do século XIX e início do XX e a particularidade do processo colecionador de Mário de Andrade com recorte temporal principalmente nos anos 1920. Ao contrário dos múltiplos olhares construídos sobre Mário, o foco foi explorar os múltiplos olhares do próprio Mário através de seus escritos. Buscou-se tomar o colecionamento de Mário como fio condutor da discussão, percebendo o *processo de colecionar* como um projeto que redefine o que é valorizado, redefinindo também os lugares

simbólicos nos quais os objetos e a cultura neles expressa circulam. Parte-se, portanto, da ideia de que tal movimento engloba a potência de reformulação dos modelos, criando novos caminhos de pensamento, abrindo espaço também para um novo olhar, uma nova sensibilidade proposta pelo escritor paulista. O material utilizado no capítulo foi a narrativa de viagem *O turista aprendiz*, que se refere às viagens feitas por Mário ao Norte, em 1927, e ao Nordeste, em 1928-1929, observadas de modo a identificar o caráter processual de colecionamento de melodias, objetos, memórias, notas sobre a cultura popular brasileira em diferentes suportes.

O terceiro e último capítulo, intitulado “Mário como mediador entre campos na construção de uma outra memória”, foi delineado como exercício de reflexão sobre as propostas de Mário de Andrade. Portanto, consiste na retomada do processo de colecionamento de Mário de Andrade nos anos 1920 exposto no segundo capítulo, articulando-o com as ações de Mário nos anos de 1930, atrás do gabinete de direção do Departamento de Cultura de São Paulo. O ponto de partida foi dado pela sugestão de Carlos Sandroni de que a Missão de Pesquisas Folclóricas (1938) seria “a terceira viagem de Mário”. O poeta, apesar de não ter partido efetivamente em viagem, se fez presente como mentor intelectual da Missão, cujos procedimentos de registro e pesquisa foram orientados por experiências e leituras prévias de Mário, ao lado do conteúdo programático e dos fichários do Curso de Etnografia, ministrado no Departamento de Cultura em 1936 por Dina Dreyfus.

O capítulo foi desenhado com base na premissa de Sandroni e teve como material organizador não os relatos de viagem ou etnográficos de Mário, mas principalmente os documentos oficiais e cartas referentes aos projetos político-culturais do Departamento nos anos de 1930. Partimos da hipótese de que o Mário de Andrade dos anos 1920 (desenhado no capítulo anterior) se fez presente e, muitas vezes, não deixou de atuar em suas ações enquanto gestor na década seguinte. Buscou-se defender que a marca da “disposição experimental” (FRAGELLI, 2020) que permeia os esforços de Mário é indicativo da contemporaneidade do poeta. Nesse ponto de vista, procuro neste capítulo investigar quais os aspectos do pensamento marioandradino poderiam nos orientar atualmente.

1. OS MÚLTIPLOS OLHARES SOBRE MÁRIO

*Meu rio, meu Tietê, onde me levas?
Sarcástico rio que contradizes o curso das águas
E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens,
Onde me queres levar?...*
(A Meditação sobre o Tietê, Mário de Andrade)

Neste capítulo apresento essa figura que é o meu interlocutor na pesquisa. Quem é Mário de Andrade? De onde ele fala? Qual sua trajetória intelectual? Com quem mantém relações? A partir dessas questões e do contexto no qual estava inserido, uma determinada São Paulo na década de 1920 e 1930, que se desdobram as investigações.

Como Mário de Andrade é uma figura amplamente pesquisada, foi necessária uma revisão bibliográfica a partir da seleção de autores que já haviam se debruçado sobre a obra do escritor, o modernismo brasileiro e a cultura popular. Tais autores e suas perspectivas foram introduzidas e articuladas ao longo do capítulo para apresentar e "compartimentar" esse Mário, que é múltiplo, com a intenção de delimitar sua faceta enquanto colecionador. Ainda que suas diversas frentes de atuação possam parecer diferentes, e são, em algum ponto elas se encontram. Este capítulo, portanto, foi pensado com o objetivo de explorar essa multidimensionalidade.

Tomando a metáfora do poeta arlequinal, presente em *Paulicéia desvairada*, como norteadora deste capítulo, o que se costura no decorrer do texto são os losangos que formam a vestimenta do arlequim, como numa rede de retalhos compartimentados. A noção de rede também se faz presente na trajetória do poeta paulistano, tanto no sentido de costurar ou sobrepor diferentes losangos, sendo estas suas múltiplas facetas, assim como sua rede de interlocutores espalhados Brasil afora, que também alimentam sua coleção e que serão apresentados durante todo o trabalho, ressaltando o aspecto coletivo da obra de Mário.

Com o objetivo de explorar as várias faces do escritor, refeito aqui o caminho de autores que se debruçaram anteriormente sobre seu trabalho e legado, abordando-o sob diferentes óticas. Faz-se necessário, portanto, introduzir brevemente os interlocutores cujos olhares trarei mais adiante para elucidar as rotas que Mário percorreu, quais projetos se dedicou e quais perguntas já foram feitas aos projetos, escritos e ações desse multifacetado ator. Por vezes realizador, investigador, agitador, viajante, gestor, colecionador, pretendo em um primeiro momento trazer algumas perspectivas para desmembrar esse conjunto, com o objetivo de delimitar os rumos da proposta de explorar um Mário colecionador.

Conjuntamente, para melhor compreender a atuação do intelectual, é imprescindível situá-lo no cenário cultural de São Paulo, principalmente nas décadas de 1920 e 1930. A cidade, sua terra natal e o local onde passou a maior parte da vida. Apesar de possuir suas singularidades, Mário foi uma figura atravessada por um determinado tempo e espaço, sendo suas preocupações similares àquelas de seus pares. Embora partilhem de uma série de questões contextuais, diferem em relação às propostas, relações e soluções em contato com o pensamento marioandradino.

Para trazer ao trabalho a relação de Mário com a antropologia e o folclore, áreas de destaque na sua trajetória, me aproximarei do pensamento de duas antropólogas interessadas na cultura popular brasileira, Elizabeth Travassos e Maria Laura Cavalcanti, ambas pesquisadoras que iniciaram suas carreiras na década de 1980, portanto, contemporâneas.

A antropóloga Maria Laura Cavalcanti, dedicada às pesquisas sobre folclore, cultura popular urbana e rituais, se concentrou, no início da carreira, aos estudos sobre temas como o espiritismo, as religiões, os rituais populares e, posteriormente, abordou também o samba e carnaval carioca, após adentrar a área do folclore e trabalhado no Instituto Nacional de Folclore (Funarte)³, entre 1984 e 1994. Elizabeth Travassos, que também passou pelo Instituto Nacional de Folclore, entre 1982 e 1996, foi pesquisadora de imensa contribuição para as área de antropologia da música e da etnomusicologia, tendo se dedicado às pesquisas sobre música popular, acervos e coleções, patrimônio cultural e tradições orais brasileiras. Escreveu no final da década de 1990 o livro *Os mandarins milagrosos: ideologia da arte, modernismo e cultura popular* (1996)⁴, no qual analisa comparativamente os pensamentos de Mário de Andrade e Béla Bartók, ambos investigadores da música popular brasileira e húngara, respectivamente.

Ao se debruçar sobre as práticas dos dois musicólogos e coletores da música popular de seus países, Travassos ilumina o debate sobre o ideário estético primitivista presente nos trabalhos de renovação artística propostos por Mário e Bartók, elucidando os pontos de contato e distanciamento entre as duas trajetórias, passando pelas questões da relação entre modernidade e tradição.

Eduardo Jardim de Moraes, por sua vez, também aborda tal relação, porém em sua dimensão filosófica no interior do Modernismo brasileiro, através de uma história dos

³ Segundo Chuva (2012) a Fundação Nacional de Arte incorporou o Instituto Nacional do Folclore em 1976, substituindo a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão criado em 1958 vinculado ao então Ministério de Educação e Cultura. Tal instituição hoje integra o IPHAN, passando a ser o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) desde 2003.

⁴ Resultado de tese de doutorado sob orientação de Gilberto Velho no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ.

pensamentos envolvidos no movimento. Foi autor de *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica* (1978) e de uma reconhecida biografia sobre Mário de Andrade, *Eu sou trezentos* (2015), em que aborda a trajetória pessoal e intelectual do poeta. A pesquisa de Moraes converge em maior grau para a análise conceitual dos temas-chave colocados em questão pelo modernismo, como: brasilidade, modernidade, nação, tradição e renovação artística, de modo a explorar as diferentes perspectivas agentes incorporadas ao movimento evidenciando suas tensões e convergências. Isto posto, aciono tal Moraes para a apresentação de Mário de Andrade em sua face modernista.

Orientando a reflexão, também irei expor a visão de André Botelho sobre Mário. Botelho é sociólogo de referência na área do pensamento social brasileiro, tendo dedicado uma parte de seu trabalho à análise da trajetória intelectual de Mário de Andrade, em relação ao tema geral da formação da sociedade brasileira e tangenciou as questões estimadas pela abordagem sociológica, como a diversidade cultural e as desigualdades sociais. Me aproximarei no presente trabalho de seu olhar acerca do Mário viajante.

Para o trabalho, também recorro a mais recente biografia sobre Mário de Andrade, *Em busca da alma brasileira* (2019), escrita pelo jornalista Jason Tércio, resultado de extensa investigação em fontes primárias, como documentos, jornais da época, diários, fotografias e pesquisa no acervo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Me utilizarei do olhar biográfico na medida em que, como apontado anteriormente por pesquisadores da obra de Mário⁵, há uma fusão entre trajetória pessoal e intelectual no escritor paulista, de modo que existe um intenso trabalho e dispêndio em prol de um projeto destinado ao Brasil e os brasileiros, ao coletivo. Ao expor o evento no qual Mário realizou o discurso como paraninfo, ocorrido na cerimônia de formatura da turma de 1935 do Conservatório, e citando diretamente o poeta, que relatava sua experiência enquanto gestor do Departamento de Cultura, Tércio observa:

Revelou que antes de assumir a diretoria do Departamento tinha uma felicidade individualista e ilusória - "me vi de chofre desanuviado dos sonhos em que sempre me embalei" - e renegou essa vida anterior, durante a qual nutria "a ilusão de que era um homem útil, apenas porque escrevia livros de luta em prol da arte, da renovação das artes e da nacionalização do Brasil". Ainda que o cargo representasse para ele um "purgatório", agora sentia a vida real, por servir a uma coletividade e porque a felicidade individual era "mesquinha, desumana, muito inútil". (...) Em sua nova militância cultural, esse órfão da falsa felicidade podia agora compartilhar a "precariedade humana", depois de ter sacrificado a sua individualidade em nome de um trabalho mais útil. (2019, p. 378)

⁵ Cf. BOTELHO; HOELZ, 2016; FRAGELLI, 2013.

Por fim, é importante pontuar que a delimitação das facetas de Mário se fez necessária para melhor compreender as nuances e particularidades de suas diferentes frentes de atuação e períodos de sua produção, bem como explorar as diversas visões dentro da já extensa bibliografia produzida sobre sua obra e vida. No entanto, uma frente não encerra a outra como se tornará mais evidente adiante.

1.1. Paulicéia desvairada, a busca da singularidade nacional e a "(re)descoberta" do Brasil

No final do século XIX e início do século XX a capital paulista, região de grandes oligarquias cafeeiras do Brasil, possuía um cotidiano provinciano que se encontrava em crescente processo de urbanização devido aos avanços técnicos decorrentes do processo de industrialização e globalização. Em escala mundial, o período pode ser inscrito como uma aceleração da história, marcada pelo cenário pós Primeira Guerra no qual se faz presente a progressiva fragmentação do mundo, causando a desorientação, a desarticulação e o conseqüente esforço de compreender, construir e preservar que ecoa no Brasil.

Nesse momento se veem grandes esforços de compreensão e decodificação do Brasil. Sílvio Romero, Caio Prado Jr, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda são alguns dos intelectuais conhecidos por suas interpretações da realidade brasileira, ainda que suas visões sejam diversas e até mesmo conflitantes, somam perspectivas sobre esse país redescoberto, ou melhor, a ser construído. Tais esforços foram chamados de "retratos-do-Brasil" por Renato Ortiz, sociólogo de referência nos estudos sobre a indústria cultural, modernidade, mundialização e cultura brasileira.

De acordo com Ortiz (2015) os debates sobre a interpretação do Brasil, apesar de produzirem diferentes propostas em função de áreas e inclinações teóricas distintas, pressupõem algumas categorias de análise comuns, dentre as quais *nação* e *cultura* são apontadas como fundamentais. Sem prolongar a discussão mais ampla sobre essas duas categorias, uma vez que não possuem uma única definição, a nação "(...) está vinculada à emergência de um tipo de formação histórica determinada" (2015, p. 140) e aparece como relevante para as discussões sobre a identidade brasileira da época. A relevância dessas categorias, para Ortiz, se dá pela constatação da origem de suas concepções. Ambas ideias estão vinculadas às transformações que ocorreram ao longo do século XIX – a progressiva industrialização, globalização, urbanização –, portanto, inseridas no momento inaugural da "modernidade-mundo". Nesse sentido, nação e cultura são uma novidade histórica e nomeiam uma realidade emergente. O sociólogo aponta que nesse período alguns autores defendem que

existiam poucas nações no mundo e que países, como os asiáticos, os do leste europeu e o Brasil estariam excluídos. Ademais, Ortiz sublinha a dimensão integradora da ideia de nação pressupondo uma totalidade, uma relativa unidade capaz de sustentar vínculos dentro do território dos Estados, que configuram por sua vez outra invenção moderna. Da mesma forma, a noção de cultura também ganhava contornos que implicam uma força englobante. No século XIX a ideia de cultura, que anteriormente segundo o autor se referia a algo que crescia espontaneamente, passa a ser considerada como algo em si, sendo desenvolvida em diferentes direções. Uma das primeiras concepções é a de cultura em relação ao domínio das artes⁶, definindo aquilo que seria culto. No entanto, Ortiz reitera:

O termo reveste-se de outro significado ao associar-se à problemática do nacional, adquirindo agora uma dimensão agregadora. Se os membros de uma população territorial encontram-se separados pela distância geográfica, pela origem de classe, pelo fato de serem cidadãos ou camponeses, um mesmo conjunto deve envolvê-los para que façam parte de uma unidade comum. A cultura é a consciência coletiva que vincula os indivíduos uns aos outros. (2015, p. 142)

Em um país fragmentado, profundamente desigual e "sem caráter", no sentido de sem uma identidade única, para empregar um termo de Mário, um determinado grupo de intelectuais tenta preencher essa lacuna. De acordo com Martins⁷ (1986), a década de 1920 é o início do período da gênese da *intelligentsia* no país, uma espécie de sujeito coletivo ligado a determinadas circunstâncias sociais, políticas e culturais, frequentemente composto por membros das classes elitizadas que tem alguma forma de intervenção na política. A *intelligentsia* nesse sentido implica uma ação, um projeto. Em decorrência da ação desses atores, desponta um movimento que se desenhava em São Paulo (mas não só), dentro de um círculo intelectual surgido em meados das décadas de 1910 e 1920. Trata-se de um momento importante de inflexão nas esferas artísticas, culturais, sociais e políticas do país, como pontuado por Martins, cuja força-motriz é o Movimento Modernista, que tem como marco público e simbólico a Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo, em 1922.

Apesar de comumente lermos na historiografia que o modernismo brasileiro foi o que maquinou a Semana de 22, recentemente essa narrativa já é bastante discutida, uma vez que existiram outros modernismos em diversas regiões do país, cada um à sua maneira. Mas como

⁶ "Artes" aqui empregada no sentido da especificidade das "belas artes", termo cunhado no século XVII, mas que a partir do século XIX assume o singular "arte", separando assim o artesanato/ofício — associado então as qualidades utilitaristas/materialistas da produção — das artes, associadas a uma criação individual de um "gênio" (Ortiz, 2015a, p. 141).

⁷ Sociólogo e diplomata brasileiro dedicado à pesquisa sobre Estado, nação e desenvolvimento.

falamos de Mário de Andrade, irei me referir pontualmente ao Movimento Modernista na capital paulista. O modernismo brasileiro em São Paulo, composto por escritores, artistas e intelectuais, longe de ter um consenso e de possuir uma ótica única, devido a heterogeneidade das trajetórias de seus membros, foi um movimento vanguardista de contestação dos cânones estéticos academicistas, cuja crítica perpassa pelas esferas sociais, culturais e políticas, eclodindo na capital paulista, apesar de não ter se restringido a ela. Os nomes de destaque relacionados ao projeto modernista brasileiro são os dos escritores Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, assim como as pintoras Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, para citar alguns. Apesar de diverso, esse determinado grupo era composto por pessoas advindas das altas classes sociais de São Paulo, possuindo em seu *ethos* o gosto pelas viagens, especialmente a Paris. Na metrópole francesa, "capital cultural" da América Latina na época, já se propunha uma nova forma do fazer artístico, servindo de inspiração para os artistas brasileiros, foi importada, em um primeiro momento, por esses atores supracitados. Em uma reflexão duas décadas depois, Mário descreve o movimento:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o Movimento Modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o Movimento Modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal (1942, p. 13).

Ao analisar o modernismo no Brasil, Moraes (1988) constata que se trata de um momento de ruptura e renovação, no qual se propõe a flexibilização das fronteiras entre o erudito e o popular, o rural e o urbano, o nacional e o internacional, o singular e o universal. É também um marco na disputa pela representação da nacionalidade conjugado ao esforço de posicionar o país na cena dos movimentos de vanguarda da Europa, incluindo-o assim na modernidade e no conjunto das nações. Cabia aos modernistas desvendar os fundamentos da nacionalidade.

Com o crescente ritmo das cidades em urbanização desordenada e a emergência de novas classes – como a operária e as classes médias –, o que se propõe é uma nova postura para a produção artística e intelectual agora adequada aos novos tempos, à vida moderna, afastando-

se das formas consagradas consideradas passadistas. Em relação aos elementos modernos e o novo fazer artístico, Moraes cita Mário de Andrade:

A nova poética é vista então como o "resultado inevitável da época." Ela é "consequência da eletricidade, telégrafo, cabo submarino, T.S.F., caminho de ferro, transatlântico, automóvel, aeroplano". Estes ingredientes da vida moderna sensibilizando o poeta são transformados em representação estética do mundo. (1988, p. 226)

Para fins de análise conceitual, Moraes separa o movimento em dois tempos. O modernismo brasileiro teria como ano inaugural 1917, devido a exposição de Anita Malfatti e as consequentes discussões que passaram a circular na imprensa da época. Portanto, o primeiro momento ocorreu entre 1917 e 1924, sendo caracterizado pelas questões de natureza estética, restrita ao domínio artístico. Havia no momento um imediatismo para inserir o país na ordem moderna, no "concerto das nações". O segundo momento, a partir de 1924, é marcado pelo debate ideológico, que determina a procura pela singularidade do Brasil em relação às outras nações, a busca pela brasilidade passando pela dimensão social da arte. Ainda que esta divisão periódica do modernismo e da obra de Mário de Andrade tenha se tornado frequente na bibliografia produzida, as esferas estéticas e ideológicas não são excludentes e estanques, são campos que se entrecruzam no pensamento marioandradiano e não isentos de tensões. Tal observação pode ser reiterada pela sua concepção de arte, ou *artefazer* em suas palavras, na qual a estética não estaria separada da vida. Para Mário, a obra de arte é transitória, pois se configura um produto de um determinado momento social. Logo em sua concepção é também arte interessada⁸. Essa percepção se distancia das vanguardas europeias de estética formalista, ainda que esta formulação de arte só venha a se estabelecer em 1938 com a aula inaugural *O artista e o artesão*. Todavia, a perspectiva do fundo social da arte já se encontrava presente nos anos de 1920 e, tal ótica, através do folclore, leva o escritor a se aprofundar no Brasil e em suas expressões artísticas, colocando-o em contato direto com a arte através de viagens, leituras, projetos de documentação e a constante elaboração estética e intelectual.

Questões como a brasilidade, a tradição, as origens populares e a modernidade estão presentes nas propostas dos modernistas, ainda que a maneira como essas noções são

⁸ Mário explora as relações entre arte e artesanato em sua aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal intitulada "O artista e o artesão" ocorrida em 1938. Em síntese, o que aproxima a arte do artesanato para Mário é o material colocado em ação, movido para que a obra se faça: este é o processo do artefazer. A proposta desloca a importância da autoria da obra, ou seja, do artista, para a própria obra a ser feita. Em outras palavras, a verdadeira arte para o poeta paulista seria uma volta ao coletivo, abdicando do individualismo e do formalismo.

concebidas e articuladas sejam diferentes para cada um e mudem com o passar do tempo.

Moraes resume:

A partir de 1924, sem que seja, é claro, colocada em questão a ordem mundial, ou, o que é a mesma coisa, sem abrir mão de seu ideal universalista, o modernismo brasileiro, vivendo um momento que se poderia dizer de crise de participação, passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à sua identidade e à determinação da entidade nacional. Será este o momento a partir do qual o ingresso na modernidade não será mais buscado dentro de uma vertente imediata, mas, ao contrário, serão discutidas as mediações que irão ao mesmo tempo constituir o seu caminho e sua garantia. É, portanto, como exigência do comparecimento na ordem universal que se instaura no modernismo a questão da brasilidade (1988, p. 229).

É importante ressaltar que no Brasil não houve uma ruptura total com o passado. O ser moderno no país é percebido como uma atualização, mantendo o compromisso com a tradição. Dessa particularidade, volta-se o olhar para as culturas populares presentes em território nacional e a busca pelo "passado", tendo em vista ao mesmo tempo o presente e o futuro. Tal processo marca a obra de Mário de Andrade e seu esforço em compreender, coletar e guardar a cultura popular brasileira, naquilo que acreditava estar guardando o "autêntico" Brasil.

O solo comum da modernidade, entendida por Moraes como um "espírito duma época", é compartilhado pelos modernistas, reservada a singularidade de cada um, como no caso de Mário. Botelho e Hoelz nos alertam que "(...) pertencimento sincrônico implica não apenas compartilhamento de ideias, mas envolve tensões e críticas." (2018, p. 354). Feita a contextualização inicial, não pretendo explorar imensamente o Movimento Modernista neste trabalho, tampouco expor sua natureza multifacetada através da perspectiva de seus diversos membros. No entanto, pontuar que Mário de Andrade, frequentemente apontado como um de seus principais expoentes, compartilhou das preocupações do movimento e atuou ativamente na sua elaboração, traço de suma importância para compreender o seu percurso enquanto intelectual.

A questão da brasilidade dentro do projeto modernista fez com que Mário voltasse o olhar para o que concebia como as origens, as raízes do país. O folclore e seu objeto privilegiado, a cultura popular, foram um terreno fértil para as pesquisas e redescobertas do poeta. As expressões populares e folclóricas eram consideradas tradicionais e, de acordo com uma concepção romântica da cultura, continham os elementos "verdadeiramente" brasileiros em sua essência, a alma do país. Portanto, poderiam conferir autenticidade e particularidade às artes e a uma ideia de estética nacional.

Nos anos de 1920, São Paulo se encontrava em processo de modernização e urbanização, ainda que contasse com a presença de elementos do Brasil colonial e provincial, como as oligarquias cafeeiras que dominavam as esferas política e econômica, e da mesma maneira ditavam a dinâmica social da cidade e do país. Ao passo em que vai se instalando o processo de modernização, não sem tensões, surge o interesse pelas manifestações tradicionais, supostamente suspensas no tempo, partilhadas pelo povo e pelas camadas populares.

Esse interesse emerge na Europa durante a era moderna e seus princípios são transportados para o Brasil e para os países da América Latina em geral, sendo redefinidos ao ganhar diferentes contornos, de acordo com as abordagens e os intelectuais que os articularam. Rita Segato⁹ indica que a cultura popular possui um tripé conceitual constituído pelas noções de *folk* ou povo, de nação e a ideia de tradição. Tal tripé, mesmo compartilhado pelos autores, implica em perguntas cujas respostas variam: "como diferenciar povo de não-povo?", "toda cultura deste povo é relevante para a identidade da nação?", "todo saber tradicional é constitutivo destas manifestações ou há saberes tradicionais que não o são?" (1991, p. 85).

Sobre a concepção de cultura popular, o historiador Roger Chartier (1995) observa que esta é produzida como uma categoria erudita, uma vez que foi concebida de modo a circunscrever e descrever produções que estão fora da cultura letrada e erudita. A análise de Chartier atenta para a historicidade do conceito, visto que suas definições variam de acordo com lugar e época, isto é, estão situadas. Sendo assim, o historiador defende que o "popular" não estaria contido em elementos a identificar, repertoriar e descrever, pois o popular qualifica um tipo de relação, é uma categoria variante que é produzida, portanto, dotada de trajetória histórica¹⁰. Em um mundo que se propõe universal e homogêneo, ao menos ideologicamente, é na modernidade que surgem conceitos como cidadania, por exemplo, elemento-chave na definição do Estado-nação, herança do Iluminismo do século XIX. Há também a percepção de outros mundos internos ao próprio território dos Estados modernos. Rita Segato trabalha a partir da percepção da cultura popular que pressupõe que:

Trata-se de coágulos internamente coesos que não se dissolvem no processo voraz de equalização e individualização, que não são triturados pela nova máquina institucional. No seio de sociedades que se representam - no nível de seus códigos legais - como

⁹ Antropóloga argentina residente no Brasil, tendo atuado como professora do Departamento de Antropologia da UNB. No início da carreira se dedicou à etnomusicologia antes de começar a abordar discussões sobre gênero, populações indígenas e estudos decoloniais em suas pesquisas, área pela qual é reconhecida.

¹⁰ Chartier também identifica dois grandes modelos contrastantes de interpretação e análise: o primeiro concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, em uma lógica fechada em si mesma, o segundo a define a partir de sua dependência e faltas em relação à cultura dominante. Segundo o autor esses modelos transpassam todas as disciplinas dedicadas ao estudo da cultura popular.

homogêneas, regidas por normas universais e unificadoras, surge simultaneamente a percepção de que fragmentos de um estrato anterior permanecem sem ser dissolvidos neste processo de constituição dos estados-nações que caracterizou a modernidade (1991, p. 82).

Além disso, Segato explicita que junto a essa noção há a questão do mundo em desaparecimento, fragmentado e supostamente vencido por um mundo emergente em constante integração, marcado por uma tensão entre passado e futuro.

No contexto modernista brasileiro, Cavalcanti (2019) enfatiza que Mário concebe o folclore como um mediador para a renovação artística, porém não só. Produzir conhecimento sobre as culturas populares tornava, para o intelectual paulista, o folclore um canal de "relição" entre passado e futuro. Seguindo a linha analítica de Travassos, Mário de Andrade se situa na "(...) encruzilhada entre coletas movidas pelo desejo de travar contato direto com a cultura popular, destinadas a fornecer documentos inspiradores para os artistas cultos, e atividades de pesquisa e análise destinadas a ampliar o conhecimento sobre a cultura." (1994, p. 94).

De acordo com Cavalcanti (2004), o interesse de Mário no folclore brasileiro se deve ao entrecruzamento de diversas motivações, destacando-se as expressões artísticas próprias e a vontade de renovação de uma arte brasileira, bem como é presente a ideia de uma etnografia vivida como experiência de contato direto com o Brasil e seu povo, o folclore implicado como orientação na busca de um novo nacionalismo cultural. Cavalcanti identifica na obra de Mário a sobreposição dessas diferentes camadas, imbricadas muitas vezes em conflito, ainda que seja possível apontar um caráter unitário do pensamento marioandradino.

O próprio Mário de Andrade escreve, em 1942, *O folclore no Brasil*. Originalmente publicado como verbete em 1946 para o *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, no qual demonstra uma visão voltada para a defesa do folclore como um processo de conhecimento. Mário (2019) critica a falta de especialização da área, apontando as tendências do movimento intelectual do Romantismo, que chamou a atenção principalmente de escritores que viam nas manifestações populares matéria-prima para a apreciação estética das elites. O intelectual paulista acusa esse movimento de ser amador, fruto de uma curiosidade apaixonada, o que produziu, segundo ele, folcloristas que não possuíam um conhecimento técnico. A obra de Sílvio Romero, pioneiro da área no país, segundo Mário,

(...) deu origem a toda uma orientação deplorável de folcloristas mais ou menos improvisados, recolhedores sem a honestidade do Mestre, descritores deficientes e

levianos dos nossos costumes tradicionais, folcloristas imaginando que o Folclore significava apenas poesias, contos, provérbios, anedotas (2019 [1942], p. 29).

Mário atribui relevância à colheita sistemática, distanciada de inclinações pessoais ou da mera curiosidade das manifestações culturais populares. Essa postura exigia um caráter científico, conferindo legitimidade à área e ao que foi "coletado". Tradicionalmente o folclore se dirigia apenas para a chamada vida espiritual, na forma de canções, poesias, provérbios, etc., não priorizava a organização social e a vida material. Em um mundo em que a materialidade conferia legitimidade científica, Mário irá enfatizar a cultura material, diluindo fronteiras entre diferentes disciplinas, se aproximando especialmente da Antropologia e da Etnografia. Como afirma Travassos (1994), é notável que, apesar da valorização da materialidade da cultura, o eixo que Mário mais estimou foi o literário-musical, sendo os fenômenos orais e verbais, como os mitos e cantos, o foco de seus projetos. A antropóloga também destaca a ideia de que havia em Mário uma preocupação com o que seria realmente um fenômeno folclórico e de origem popular, distinguindo-os do "popularesco", por exemplo. Além disso, existia a convicção de que o folclore seria algo tipicamente do povo brasileiro, não pertencendo às populações africanas e ameríndias, como se pode notar em seu anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, escrito em 1936. Sobre os interesses abrangentes do escritor, Cavalcanti reitera:

O que atraía particularmente a Mário de Andrade no folclore brasileiro eram as muitas formas artísticas e expressivas ali abrigadas: a música, a dança, a poesia, o linguajar, o artesanato. Em muitos momentos, certamente, seus encontros etnográficos transcenderam o projeto de nacionalização da arte erudita por meio da arte popular, ganhando valor por si mesmos. No entanto, malgrado suas empreitadas conceituais e mesmo normativas no campo dos estudos de folclore, o Mário de Andrade folclorista/etnógrafo convivia com a o artista e o crítico de arte, geralmente consciente - ainda que de modo ambivalente - de suas limitações científicas (2019, p. 156).

Com a realização das viagens de Mário nos anos de 1920 ao Nordeste e à Amazônia, se intensifica o interesse pelo folclore e também pela etnografia. Encontram-se na sua biblioteca livros dos evolucionistas Edward Tylor, James Frazer, Lucien Lévy-Bruhl, autores que estão interessados especialmente no pensamento "mágico", "selvagem". Há também livros do expedicionário Theodor Koch-Grünberg, volumes que resultam de suas viagens à Amazônia.

Ao analisar a monografia sobre o samba rural em São Paulo e a conferência *Música de feitiçaria*, escritas por Mário de Andrade, Travassos (1994) identifica elementos e referências bibliográficas que podem ter contribuído para a ideia de que o folclore continha traços de estágios pré-civilizatórios. Dentre o trio evolucionista, Travassos aponta a apropriação de Mário

de conceitos como mentalidade primitiva e tradições pré-lógicas, de Lévy-Bruhl, bem como dos pensamentos de Tylor e Frazer, como instrumentos para pensar as particularidades da cultura brasileira e popular, privilegiando os fenômenos mentais.

Essa curiosidade por processos mentais, direção que nomeia intelectualista, é marcante não só nos trabalhos referidos que foram analisados, mas também em outros trabalhos de Mário. Nesse sentido, aparece a diferença entre "eles", que seria o povo, e o "nós, os indivíduos cultos e educados", característica do pensamento evolucionista. A elaboração da dicotomia indivíduo e sociedade está diretamente ligada aos seus questionamentos sobre a natureza de um fenômeno ser efetivamente popular. Segundo Travassos, o pensamento folclórico de Mário prevê que "quanto menos individualizada e "assinada" a criação, maiores as chances de representar uma coletividade, à qual pertence. A categoria "povo" designa um sujeito coletivo, ao passo que os membros dos estratos "cultivados" da sociedade são sujeitos individualizados" (1994, p. 102).

Cavalcanti (2019), por outro lado, atenta para a associação da "coisa folclórica" e o interesse pela etnografia de Mário perpassando a sua obra de forma mais ampla. Destaca ainda os diferentes sentidos e finalidades que o folclore e a etnografia ganham nos projetos marioandradinos. Os resultados dos empreendimentos de Mário são ideias na forma de relatos sem compromisso com o rigor científico, como *O turista aprendiz*, e também para os trabalhos mais sistemáticos, como os que resultaram da viagem para o Nordeste, que configuram mais que descrições e se aproximam do fazer etnográfico. Soma-se a isso a experiência enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e o esforço conjunto de coleta e produção de materiais referentes ao folclore.

Na década de 1930, em um momento em que os campos¹¹ de conhecimento estão em processo de institucionalização e demarcação no Brasil, Mário vai circular entre as fronteiras disciplinares. Cavalcanti também reforça que, dentre a diversidade dos usos da antropologia/etnografia, está a preocupação de Mário com a autenticidade do material folclórico, que o faz recorrer à etnografia como procedimento metodológico, o que se vê no Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss, organizado sobre bases práticas com a

11 Por não desconhecer o debate que envolve o conceito de "campo" (cf. Bourdieu, 2019), torna-se significativo enfatizar que, neste trabalho, a utilização deste termo não fará referência a um "espaço estruturado", um "universo definido" (de referências, regras e mecanismos próprios, marcas intelectuais, agentes, etc.) (Idem), mas a um período de delimitação de fronteiras e, portanto, de áreas do conhecimento ainda em formação. É reconhecido que a antropologia e a etnografia, bem como o patrimônio (áreas ressaltadas na dissertação) só vêm a sofrer institucionalização em 1934 com a criação da USP no caso da primeira, e em 1937 com a criação do SPHAN, no caso do campo do patrimônio. Isto posto, por "campos" entende-se áreas em formação tomando o caráter processual de sua existência ao considerar que há um movimento anterior de disputas na consolidação dos campos.

intenção de formar folcloristas para trabalho de campo. Etnografia e Folclore, nesse sentido, eram conhecimentos aliados na descoberta do Brasil e da cultura brasileira.

Imerso no constante devir de pensar o país, Mário se lançou em diferentes frentes para alcançar a elaboração de uma brasilidade, sendo uma delas a realização de três viagens que marcaram sua produção artística e intelectual: a viagem às atuais cidades históricas de Minas Gerais, à Amazônia e ao Nordeste. Através de um olhar sociológico Botelho analisa essas viagens e, em especial, à Amazônia, em duas dimensões:

como meio de descoberta sentimental e intelectual do Brasil, crucial para o projeto modernista que deu vida de tornar o país familiar aos brasileiros; e como meio de reavaliação das categorias de "empatia" e "autenticidade", centrais na articulação da sua interpretação do Brasil como um todo (2013, p. 20).

O autor ressalta a importância da viagem a Minas Gerais, realizada em 1924, denominada "Caravana Modernista", feita em companhia de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, o poeta francês Blaise Cendrars e outros, devido ao componente de descoberta. O que foi revelado nas andanças por Minas, imbuídas de curiosidade histórica e sensibilidade estética, foi que o primitivismo estético, então valorizado pelas vanguardas europeias, não se encontrava em lugares distantes e exóticos, mas sim inseridos dentro do próprio tecido social brasileiro. O que a Europa buscava como referência estética para a renovação artística fora de suas fronteiras, no Brasil estava presente em seu próprio território. Como observa Silviano Santiago: "Por paradoxal que possa parecer, foi o desvio pelo primitivismo cubista de Picasso e de outros vanguardistas europeus, que despertou nosso interesse e nos fez enxergar o passado cultural brasileiro sem complexo de inferioridade." (2005, p. 7).

Em consonância com a observação de Botelho a respeito das descobertas a partir da primeira viagem a Minas Gerais, Moraes (1988) entende o segundo tempo do modernismo – periodizado a partir de 1924 – como a fase da busca pela brasilidade, da conciliação entre o passado e o presente. Tais elementos estavam sendo elaborados naquele momento no qual figura a viagem de caráter exploratório a Minas. Tal descoberta reverberou no trabalho de Mário e nos rumos gerais do modernismo no país. O esforço de familiarizar o Brasil aos brasileiros envolvia conhecê-lo, seja por via direta ou indireta. Leituras de relatos, literatura, ciência, etnografia e viagens compunham o repertório de Mário e se fazem presentes em seu trabalho.

Para analisar especialmente a viagem à Amazônia do escritor paulista, Botelho (2013) propõe uma leitura do relato produzido após a viagem, intitulado *O Turista Aprendiz*. Ao recusar olhar para o relato amazônico como literatura de viagem ou até mesmo como viagem

etnográfica, característica que atribui à viagem ao Nordeste, o sociólogo pretende abordá-lo como material de reflexão sobre a formação da sociedade brasileira, iluminando o debate sobre a relação entre diversidades culturais e desigualdades sociais presente na narrativa do relato de Mário e, conseqüentemente, suas relações intelectuais, políticas e sentimentais com a cultura popular e o folclore.

No entanto, gostaria de ressaltar a face imaginária e a reflexão antropológica presente não só na viagem à Amazônia, mas também ao Nordeste, em 1927, em intersecção com o campo do folclore e a visão particular de Mário. Embora caracterizado por Botelho como "etnografia imaginária", pois Mário não possuía um compromisso com o rigor científico e com a etnografia que denomina de matriz realista ou naturalista, o relato demonstra um conhecimento sobre cosmologia ameríndia, além de conhecimentos etnomusicais que o sociólogo aponta como centrais na trajetória intelectual de Mário.

A ideia de "conhecimento sensível" proposta pelo poeta paulista, ressaltada por Botelho, nos mostra como uma suposta autoridade do "estar lá", muito presente na etnografia e no paradigma malinowskiano¹², pode ser relativizada, uma vez que, em viagem, além do conhecimento empírico, se leva um tanto de bagagem teórica de leituras prévias, representações outras, sistemas de pensamentos. A experiência está sempre sendo mediada em um jogo entre "consciência lógica" e "consciência poética", termos utilizados pelo próprio Mário de Andrade (2013, p. 37).

A fase que precede o paradigma malinowskiano, pautado na ênfase da observação e nas técnicas analíticas – supostamente "imparciais" – é denominada por Clifford (2002) de "geração intermediária". Com base nas metodologias das ciências naturais, essa geração é composta por etnógrafos que não viviam em um único lugar por longos períodos de tempo, tampouco dominavam a língua nativa ou passavam por uma espécie de experiência comparável a uma iniciação. A postura desses etnógrafos se configurava mais documental, se aproximando da perspectiva das ciências naturais. Havia nesse período a distinção do etnógrafo, aquele treinado para ir a campo, vivendo, descrevendo e traduzindo a cultura nativa e, a perspectiva do antropólogo, aquele que elabora teorias gerais. Embora o novo etnógrafo-antropólogo da observação participante se propusesse oferecer uma interpretação "objetiva" e "imparcial" da vida nativa ao leitor, tal autoridade hoje em dia é colocada em questão ou dividida e caracterizada como polifônica, principalmente após os anos de 1980.

12 "Os argonautas do Pacífico Ocidental" foi publicado pela primeira vez em 1922 e já continha a proposta da observação-participante elaborada por Malinowski, expoente da etnografia da Grã-Bretanha, consagrada como método antropológico mais adequado durante décadas.

Tal tema foi central para o debate levantado pelo historiador da antropologia James Clifford, quando analisou o processo de descolonização da antropologia e a dispersão da autoridade etnográfica, a partir da década de 1950. Clifford observa que, no fim do século XIX, o etnógrafo ainda não era considerado o intérprete mais adequado da alteridade e da vida nativa, em oposição ao viajante ou ao missionário, por exemplo. Foi durante a década de 1920 que Malinowski estabeleceu uma forma específica de autoridade baseada em um método que legitimou a figura do pesquisador de campo, academicamente qualificado, e da etnografia e da antropologia enquanto ciência. Foi a partir dos anos de 1930 que a observação-participante, envolvendo períodos extensos de experiência entre os nativos, seguida de densas descrições culturais foi institucionalizada e se tornou uma convenção até os anos 1950, quando passou a ser questionada pela crise de consciência do campo em relação ao seu status colonial do início do século passado tornando, desse modo, a autoridade etnográfica difusa.

Contudo, a experiência de Mário dentro de seu projeto de descoberta do Brasil e renovação das artes, não possuía um compromisso científico com uma disciplina específica, mas extrapolava as fronteiras. Mário foi um mediador entre o folclore, as artes, a política e a ciência. No entanto, é importante pontuar que naquele momento as fronteiras entre essas disciplinas não estavam completamente estabelecidas no Brasil. Botelho conclui que relatos como os de Mário nos oferecem material para pensar

(...) relações de deslocamentos e alteridades de sujeitos, de culturas, de sociedades. Relações por meio das quais, perguntas fundamentais sobre matrizes civilizacionais podem ser feitas e também se redefinem as experiências sociais dos atores, inclusive sua modelagem como indivíduos (2013, p.48).

Ao ir de encontro às manifestações culturais presentes em território brasileiro, mais do que abordar um projeto unificado de renovação da arte nacional, o folclore, as ciências e a língua, intento compreender quais são os movimentos que Mário fez, os limites em que se posiciona como um mediador. Questionamos: o que o movia? Quais caminhos fez? Quais relações estabeleceu? Que teorias informam a sua prática?

Parto da ideia de que o colecionamento perpassa sua trajetória de forma ampla e continuamente mutante na elaboração de um Brasil, uma São Paulo e também de si mesmo, como um espelho daquilo que deseja construir/criar. Mais do que definir "exatamente o que é folclore" – indagação feita por Mário no verbete escrito para o *Manual* – são os caminhos que Mário percorre entre os campos que devem ser sublinhados. Para além dos objetos materiais de uma coleção, que tem sua importância para o projeto, pretendo refletir sobre a postura de Mário

diante das manifestações populares e da ciência. Nas entrelinhas, não importa tanto o documento, a materialidade, mas sim os processos mentais, como ressaltou Travassos (1994). Para elucidar tal ponto, reproduzo uma passagem extensa escrita por Mário em *O Folclore no Brasil*:

Tanto no campo como na cidade florescem, com enorme abundância, canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica duma manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez anos, poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo, e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do "tradicional" (2019 [1942], p. 46).

Mário se referia ao "valor folclórico" de algo, a singularidade do que seria verdadeiramente tradicional, portanto, elementarmente brasileiro. Parto da ideia de que tal busca irá guiá-lo principalmente em suas ações na década de 1930.

1.2. Coleta e documentação

Apesar de seu projeto de coleta e documentação ter ganhado contornos institucionais na década de 1930, Mário de Andrade iniciou sua prática de colecionamento já na década de 1910, intensificando-a na década seguinte. O poeta paulista colecionou diversos objetos de arte convencional e erudita. Conforme a passagem do tempo, foi agregando ao conjunto objetos de natureza heterogênea em sua forma e propósito, vindos de diferentes lugares e épocas. Sua trajetória enquanto colecionador começou devido ao seu desejo de fruição e apreciação estética, formando uma coleção particular patrocinada pelo próprio intelectual, incorporando do mesmo modo sua inclinação a comprar livros variados, constituindo extensa e diversificada biblioteca. No entanto, com a sucessão de eventos e encontros, seu desejo de documentar e guardar extrapola a apreciação artística e o caráter privado.

Convidado a dirigir o Departamento de Cultura do município de São Paulo na década de 1930, fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (1937) e idealizou a Missão de Pesquisas

Folclóricas (1938). Elaborou projetos e ideias com o desejo de fazer emergir os fundamentos da tradição brasileira através de um trabalho científico-intelectual que visou apreender e construir a suposta memória social nacional e o imaginário "brasileiro" em um arquivo de fato – segundo Birman, tratava-se de uma 'refundação', "uma reformatação do arquivo da brasilidade, nele introduzindo novos enunciados ontológicos e propondo um outro princípio monológico" (2009, p. 204). Foram atividades baseadas em pesquisa de campo tendo em vista identificar, registrar e estudar a diversidade cultural brasileira, com intento de formação de acervos e coleções. A Missão, realizada no Norte e Nordeste do Brasil, contou com o registro de músicas, danças, contos e festas, bem como anotações sobre o contexto social e cultural no qual essas manifestações estavam circunscritas, se aproximando de um trabalho etnográfico. A SEF, por sua vez, baseou seu trabalho no estado de São Paulo tendo sido utilizada a ferramenta etnográfica para tais registros.

Quando se trata de sua coleção particular, fica claro em carta-testamento, escrita em 1944: "Não dê nada por vaidade e toda doação será feita sem alarde. Dê apenas porque nunca colecionei pra mim, mas imaginando me constituir apenas salvaguarda de obras, valores e livros que pertencem ao público, ao meu país, ao pouso que eu gastei e me gastou" (IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-C-CA111). Na carta, destina seus pertences à instituições como a Biblioteca Municipal, a Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, o Museu da Cúria Metropolitana de São Paulo, a Pinacoteca e o Instituto Histórico de São Paulo. Atualmente esse conjunto de objetos é denominado Acervo Mário de Andrade e foi declarado pelo IPHAN como patrimônio nacional e se encontra sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

Em 1944, quando foi feita referida declaração sobre o destino de suas coisas, Mário já havia formulado o anteprojeto do SPHAN, bem como já havia empreendido as iniciativas enquanto diretor do Departamento de Cultura e possuía uma visão particular do patrimônio. O escritor paulista, segundo Márcia Chuva, "apontava pra uma concepção integral da cultura na qual concebia o patrimônio em todas as vertentes e naturezas" (2012, p. 151). O desejo do poeta era fazer emergir os fundamentos de uma tradição brasileira através de um trabalho científico-intelectual e estético que visava propor uma nova memória nacional, descobrindo e revelando esse imaginário "brasileiro" através da reflexão, da experiência e também do colecionamento.

Gostaria de me deter neste trabalho no processo de colecionamento dos objetos (não somente objetos em si, mas também em manifestações e ideias transferidas para um suporte material) da chamada cultura popular brasileira, as manifestações folclóricas ou como chama o poeta, as "coisas da terra". Para refletir sobre o processo, abordarei a relação entre antropologia,

etnografia ou imaginação antropológica e o colecionamento de Mário, permeado pelas suas ideias e ações que extrapolam o mero acúmulo de objetos para si, assumindo também um propósito coletivo.

Aborda-se aqui a coleção (adquirida e produzida pessoalmente em seu acervo particular e a empreendida em esfera pública no Departamento de Cultura) como *locus* no qual se torna possível o atravessamento de teorias, práticas, ideias e áreas conduzidas por Mário. Nesse empreendimento, o poeta está mais preocupado com o desvelar de uma identidade e arte nacionais através de um projeto de sensibilização para a cultura popular, do que em delimitar de forma excludente áreas diversas do saber como a etnografia, a música, a arte e o folclore. Com uma ressalva especial para a história de marginalização dessa última área, enquanto conhecimento institucionalizado no Brasil, conforme Cavalcanti & Vilhena (1990), e que se torna central para Mário de Andrade, que defendeu publicamente seu estatuto como disciplina/ciência, criticando a falta de especialização da área e o amadorismo. Tais críticas estão em seu ensaio *O folclore no Brasil*, escrito em 1942 e publicado em 1946, após sua morte em 1945.

Mário estaria agindo como um agente da memória, como um construtor de um novo modelo, um aglutinador, ao estabelecer a ligação entre campos que estavam ainda em estágio inicial de delimitação de fronteiras para desvendar, na perspectiva de Tércio, a "intrincada alma brasileira" (2019, p. 272).

Em carta ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, o escritor paulista afirma que "nós temos que dar uma alma ao Brasil, e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime" (Apud. Tércio, 2020, p. 207). A declaração de Mário implica uma ação de construção do "Brasil". Para além de idealizar uma arte tipicamente brasileira ou uma identidade nacional brasileira, Mário parecia estar preocupado em construir uma memória, em deixar um legado. Além de reunir documentação sobre o assunto que lhe interessava (e explico mais adiante sua escolha pelo folclore), formulou propostas como "arte interessada" (cf. FRAGELLI, 2013) e "patrimônio integral" (cf. CHUVA, 2012). Há o empenho de Mário de Andrade em "descobrir" o Brasil e as brasilidades através da pesquisa estética e científica, se aproximando da antropologia e do folclore, interessado em estabelecer uma tradição tipicamente brasileira passando por uma interpretação do passado mirando o futuro, remetendo ao todo.

É de suma importância ressaltar a história da área do folclore e sua especificidade (como vê-se mais adiante no trabalho, o folclore nunca foi reconhecido como disciplina acadêmica autônoma no Brasil) e a etnografia e a antropologia como disciplinas que serão manejadas para engrenar o projeto marioandradino. O que inclui a coleta de objetos, gravações, fotografias,

instrumentos musicais tanto em suas andanças pessoais pelo Norte e Nordeste do Brasil quanto por via institucional dentro do Departamento de Cultura com o fomento e apoio do município de São Paulo. O presente trabalho tem a intenção de investigar as interseções de que Mário se utiliza em suas práticas informadas pelas áreas da antropologia e do folclore. O que era colecionável? E por que tinha valor dentro do pensamento de Mário? Quais correntes teóricas estão informando a prática? Quais métodos e modelos? Para tal, faz-se necessário apresentar as ideias e usos de etnografia envolvidos, assim como o folclore, a cultura material/espiritual (colocada por Mário como falsa dicotomia), a arte e o patrimônio.

Sendo o folclore a área de maior destaque para Mário, força motriz de sua concepção de patrimônio e orientadora de projetos, era de suma importância coletar objetos, materiais e dados referentes a esse campo que, além de alimentar o intento de construção de uma identidade, um imaginário e uma estética nacional, servem na abordagem prática e científica de projetos como o Curso de Etnografia, a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore e a Missão, que colaboraram para a delimitação e a legitimação do folclore enquanto disciplina. Tal esforço passava pela aquisição de objetos e da transformação do não-fixável/imaterial nos arquivos, seja pelo levantamento de dados ou registro fonográfico, cinematográfico e fotográfico. Nota-se o início das políticas culturais e relação com a ciência, no caso a etnografia e antropologia, que têm Mário como um incentivador, uma força aglutinadora que propulsiona o campo do patrimônio no Brasil.

Com isso, pretendemos explorar também as formas de inventariar e registrar nas práticas de Mário de Andrade enquanto colecionador (Mário já colecionava registros fotográficos, escritos e objetos), no âmbito privado, e enquanto mentor/incentivador no papel de diretor do Departamento de Cultura na esfera pública, pontuando os objetivos e consequências para a memória nacional.

Para além das reflexões científicas, intenciono abordar o aspecto "sentimental" da descoberta do Brasil, conforme pensa Botelho (2013), o ser interpelado por "estar lá" através de uma sensibilidade etnográfica, o que extrapola o sentido da etnografia como trabalho científico para os moldes da época, pois o movimento parece ir além da instrumentalização da ciência para realizar o seu empreendimento. É um deixar-se afetar que é influenciado pelo olhar instruído da etnografia/antropologia, porém com uma nuance afetiva, um olhar encantado, qualificando a "descoberta intelectual e sentimental do Brasil" da qual nos fala Botelho.

O recolher objetos e sua produção em suportes materiais como o desenho, a fotografia e cadernos com escritos diversos, permeou a vida de Mário enquanto escritor, poeta e também enquanto gestor na direção do Departamento de Cultura, sem que esses papéis sejam

excludentes. Suas experiências no Norte e Nordeste do país, além de terem oferecido matéria-prima para livros como *Macunaíma*, geraram também relatos, monografias, estudos direcionados para a música brasileira e a inspiração para projetos como a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore e a Missão de Pesquisas Folclóricas.

Esse projeto encabeçado por Mário de Andrade, nas palavras de Botelho (2013), de uma "descoberta sentimental e intelectual do Brasil, crucial para o projeto modernista que deu vida de tornar o país familiar aos brasileiros", coincide com a vinda da chamada missão francesa na fundação de cursos nas universidades no país, como na USP. Tal movimento de deslocamento é analisado pela antropóloga Fernanda Peixoto ao pesquisar os processos de transformação em São Paulo iniciados no final do século XIX, incluindo a presença de estrangeiros na cidade, em relação ao trabalho intelectual, na construção de instituições públicas e privadas. A título de exemplo, Roger Bastide e Claude Lévi-Strauss, vindos na missão, são dois dos interlocutores de Mário. Consta-se, então, a composição entre políticas públicas, administração e o meio intelectual e científico.

1.3 A relação da antropologia/etnografia com o projeto marioandradino

É preciso mencionar previamente que a Antropologia não era um campo consolidado e delimitado no Brasil na década de 1930. Porém, pode-se falar em reflexões antropológicas, etnográficas e sociológicas uma vez que intelectuais franceses como Claude Lévi-Strauss, Dina Dreyfus e Roger Bastide trouxeram sua bagagem teórica, que ao entrar em contato com o projeto de Mário, vai mudando de contorno. Ademais, também conto com inspirações antropológicas de etnógrafos e antropólogos estrangeiros, que produziram trabalhos no Brasil, como Theodor Koch-Grünberg.

Mais que um método científico, a etnografia e a antropologia aparecem nas referências de Mário como um componente inspirador tanto para a escrita de sua literatura, quanto para o colecionamento. Para além de uma fruição estética, o colecionar materializa o esforço de reunir os fragmentos de uma brasilidade espalhados pelo país, como referência para o projeto marioandradino, e também para salvaguardá-los, como se nota na sua concepção de patrimônio, formulada nos anos de 1930, que vem se desenhando dentro de sua coleção desde outrora.

1.3.1 Antropologia e etnografia como matéria-prima

Com o intuito de percorrer retrospectivamente o interesse de Mário pelo campo da antropologia e etnografia, assinalo a seguir as referências encontradas em trabalhos realizados na década de 1920. Como observa Carvalho (2016), a figura e obra de Theodor Koch-Grünberg é uma das inspirações para o escritor paulista na escrita de *Macunaíma*, cuja primeira edição foi lançada em 1928. Conforme Carvalho, consta nos arquivos de Mário – que se encontram sob os cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – quatro dos cinco volumes de *Vom Roroima zum Orinoco*, escritos pelo filólogo e etnógrafo alemão Koch-Grünberg. Esses livros foram fonte de inspiração para a escrita de *Macunaíma*, sobretudo o mito de *Makunaima*. Carvalho alega que Mário vislumbrou nos volumes relato "potencialmente capaz de prover de matéria-prima o projeto em que ele estava empenhado desde muito: moldar uma solução artística e literária para a construção de uma cultura própria para o Brasil." (2016, p. 679)

De acordo com Tércio (2019), durante a escrita de *Macunaíma*, concentrada no ano de 1926, Mário se interessou principalmente pelo segundo volume do livro, cujo conteúdo abrange mitos e lendas das tribos Taulipang e Arekuná que ocupavam o Monte Roraima, localizado na área fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Grande parte das narrativas contava com a presença do personagem chamado *Makunaima*, que fomentou o livro homônimo de autoria do escritor paulista. Conforme interpreta Tércio:

Então lampejou na imaginação de Mário uma história com um personagem assim, transcorrida em diversas regiões brasileiras. Queria uma fabulação diferente, misturar lendas, tradições, mitos, todos os falares regionais, sem predominância de nenhum, para não ser confundido com regionalismo (2019, p. 242).

Infere-se também que tais leituras influenciaram e inspiraram Mário a empreender sua viagem ao Norte do Brasil, passando brevemente pela Amazônia peruana. Fora em viagem acompanhando Olívia Guedes Penteado, membro de uma importante família oligárquica cafeeira de São Paulo, também vinculada ao movimento artístico e modernista da cidade, seja como mecenas ou anfitriã do Salão artístico-literário, com encontros que reuniam artistas e pensadores da época em seu palacete (DETTINO, 2012; TÉRCIO, 2019).

Para fechar negócios ou desbravar o chamado "Inferno verde"¹³, partiram em 1927 com um itinerário que durou três meses e foi estabelecido por Olívia Guedes, tendo início no Rio de

¹³ Termo utilizado pelo escritor Alberto Rangel no título de livro de contos narrados em cenário amazônico, 1908.

Janeiro e fazendo paradas de porto em porto até Manaus e nas áreas fronteiriças da Amazônia. Mário tinha o projeto e a intenção de pesquisar e observar (a priori de forma não-sistemática, o que veio desenvolver depois na viagem ao Nordeste) as manifestações artísticas e culturais da região. Partiu munido de cadernos, mantendo um diário durante toda a viagem, uma "codaque" ao lado das leituras que vinha fazendo.

A primeira viagem feita ao Norte, acompanhando o itinerário de Olívia Guedes, que ele chamava "Rainha do Café", foi um percurso para ajustar negócios, portanto, uma viagem repleta de formalidades. No entanto, é interessante notar que Mário, nos mesmos lugares que Olívia Guedes, desbravou brasis diferentes daqueles da elite com quem ela mantinha contato, evidenciando a disparidade presente no território nacional. A viagem à Amazônia, apesar das contingências devido à presença de Olívia Guedes, deu a oportunidade a Mário de visitar os rincões do país. Registrou a vivência em escritos e fotografias, além de coletar objetos e materiais diversos. Porém, tão importante quanto a materialidade em si das "coisas brasileiras", é a imersão, a *experiência* com as cores, cheiros, sabores, costumes, que abrem em Mário novas perspectivas para seu projeto ambicioso de "abrasileirar o Brasil". Planejava escrever *O Turista Aprendiz: Viagem pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*, com fragmentos organizados da viagem à Amazônia. Igualmente inspirado pela sua viagem do ano seguinte ao Nordeste, em 1928, pretendia escrever *Café*, cujo protagonista seria o tocador de coco Chico Antônio, personagem que entrou em contato na sua viagem ao Rio Grande do Norte. Tércio lê da seguinte forma a dimensão da experiência na biografia escrita sobre Mário:

A expedição às entranhas do Brasil, absorvidas por todos os sentidos e poros, foi um rito de passagem para Mário, uma expansão de sua consciência espiritual, humana e intelectual. Agora ingressava num estágio superior de conhecimento do país, do povo e de si próprio. A odisséia amazônica lhe proporcionou também boas informações para acrescentar a Macunaíma. Parecia ter sido um sonho, e era tudo profundamente real, como podia ver nas centenas de materiais trazidos: peças artesanais indígenas, letras de cantigas, anotações sobre músicas, danças, lendas da Tapera da Lua, da Iara e do boto; peles de cobra, de onça e de lontra; chapéu de timbó-açu, cuias, castanhas, redes de tucum, mais de quinhentas fotografias de sua autoria (2019, p. 272).

Após pontuar a inspiração antropológica da obra de Theodor Koch-Grünberg para Mário, faz-se necessário entender em que consiste seu trabalho nas expedições à Amazônia e o projeto que as estruturou. Apesar do processo de esquecimento ou "opacidade" da obra do viajante alemão no meio intelectual brasileiro, Carvalho (2016) defende que seu legado tem funcionado

como uma espécie de "autor-matriz" e merece ter seu lugar afirmado dentro da complexa teia da formação da cultura brasileira moderna.

O que me interessa neste ponto, mais que formulações teóricas, é o que direciona a *escolha* implícita adotada por uma lógica específica na extensa documentação levantada por Koch-Grünberg e, sobretudo, como essa prática e pensamento podem ter influenciado Mário de Andrade em seus empreendimentos.

Com trabalhos mais proeminentes realizados no início do século XX, Koch-Grünberg foi um filólogo que começou a se destacar na área da etnologia alemã quando ainda era vinculado como estagiário ao Museu Etnográfico de Berlim, tendo reconhecimento profissional após as expedições feitas à Amazônia entre os anos de 1903 e 1913, nos quais resultaram relatos de viagem e uma extensa documentação e reunião de objetos. Erwin Frank¹⁴ (2010) se debruça sobre a obra de Koch-Grünberg direcionado pela indagação: qual motivo levou o antropólogo viajante a reunir tão extensamente registros e objetos por onde passava? Nas palavras do próprio antropólogo:

Por que, sobretudo, ele achou necessário, às vezes, filmar, fotografar, esboçar à mão e ainda descrever detalhadamente (nos seus diários, em cadernos temáticos e, novamente, nas suas publicações) os mesmos objetos, as mesmas pessoas, as mesmas situações ou eventos e, no caso dos objetos etnográficos colecionados, ainda comprá-los e encaminhá-los para a Alemanha? (2010, p. 154).

O trabalho de Koch-Grünberg se baseia no modelo etnográfico *Völkerkunde*, institucionalmente vinculado aos Museus na Alemanha. Apesar do expedicionário alemão ser frequentemente acusado de ser mais um funcionário de um Museu do que um etnógrafo, por não ter elaborado análises teóricas mais profundas da vida social das culturas estudadas ou o processo histórico, Frank defende que "qualquer antropologia só pode (ou deveria) ser julgada com base naquilo que ela mesma se propõe e na verossimilhança da visão de mundo (ou filosofia) que informou esta proposta" (2010, p. 169).

Mais que uma acumulação extensiva com finalidades científicas de elaborar teses ou teorias, a etnografia de Koch-Grünberg foi tomada como empreendimento pedagógico. Ao gerar documentação e reunir material diverso sobre as longínquas terras da Amazônia e os povos que ali habitavam, naquela época dotada de aura de mistério e magia e acessível a poucos, a finalidade do pesquisador era reproduzir em museus ou palestras a *experiência da alteridade*

14 Antropólogo alemão que residiu na região Norte do Brasil, se dedicando aos estudos das regiões amazônicas do país, Peru e Equador.

que haveria naqueles objetos e registros, mormente reservada aos etnógrafos, funcionários das metrópoles ou viajantes, devido às circunstâncias da época. Frank reconhece que tal objetivo parte da premissa que os objetos etnográficos não eram apenas representações, mas sim expressão direta da cultura. Consequentemente, eram concebidos como cultura materializada ou expressa nas ações, cantos e na fala. No pensamento *Völkerkundler*, a cultura está contida em todo e qualquer ato, incluindo os objetos e sua feitura. Nessa lógica, a cultura não era algo que precisava ser traduzido. O caráter pedagógico e a tentativa de ofertar uma experiência também explica a preferência da escola alemã pelos relatos de viagem.

A obsessão pela produção de fotos, filmes, gravações fonográficas, mapas, desenhos, descrições, transcrições de mitos, fórmulas mágicas e cantos denota parte dessa vontade de fixar o infixável, ou seja, a experiência ou o ato de tornar o conhecimento nela contido acessível, inflamada pela crença, na época do iminente desaparecimento das culturas não-ocidentais. Uma preocupação também compartilhada por Mário.

Além de ter sido declarada fonte de inspiração para escrever *Macunaíma*, a obra de Koch-Grünberg parece apresentar proximidades com os empreendimentos marioandradinos, como a Missão de Pesquisas Folclóricas e a Sociedade de Etnografia e Folclore, ambos realizados dentro do aparato institucional do município de São Paulo, no Departamento de Cultura no qual Mário era diretor e idealizador de ambos os projetos. Embora esses tenham sido influenciados em maior grau por práticas ligadas ao fazer etnográfico francês da década de 1930 – configuradas por uma divisão do trabalho específica, como aponta Benoît de L'Estoile¹⁵ –, tanto as iniciativas no DC, no Museu de Berlin ou no Museu do Homem, incluem a formação de grandes arquivos. Ainda que cada instituição opere com seus propósitos, orientações e teorias.

Após o período de desbravamento do "Brasil profundo" (termo usado por Tércio) no final da década de 1920, as "experiências etnográficas" possibilitaram ao poeta paulista o aumento significativo de sua coleção (de ideias, objetos, escritos) em âmbito privado. Em 1935, com a criação do Departamento de Cultura, foi possível estender seu projeto para a esfera

¹⁵ Diferente do modelo em que o antropólogo – a figura que propõe elaborações teóricas a partir dos dados colhidos em campo por outros – e o etnógrafo – o que vai a campo – concentravam-se em uma única pessoa, a antropologia francesa, principalmente nos anos 1930, se configurou pela fragmentação do trabalho científico. Este modelo era constituído basicamente pelo antropólogo na metrópole, reunindo, comparando e classificando dados colhidos por outras pessoas nas colônias, frequentemente guiados por manuais a fim de evitar que os "coletores" fizessem suas próprias interpretações, uma vez que essas cabiam ao antropólogo. Tal modo de fazer ciência encontra seus fundamentos nas ciências naturais. Tratava-se de trabalho organizado em rede, em que diferentes fontes difusas alimentavam a esfera do gabinete, formando frequentemente arquivos e coleções de museus enciclopédicos, sendo o Museu do Homem em Paris um dos principais repositórios.

pública, ampliando o alcance de seu esforço de desvelar a alma brasileira e torná-la conhecida aos brasileiros.

O que se percebe na trajetória de Mário é a sua capacidade de articular áreas do conhecimento que estavam separadas pela sua história, práticas e objetivos. A dimensão da experiência também se faz presente. Se, de acordo com Tércio, após a sua viagem às cidades históricas de Minas Gerais em 1924, o escritor "estava consolidado em Mário o tripé que sustentaria toda a sua obra: o popular, o internacional e o folclórico-nacional" (2019, p. 195), pode-se dizer que a antropologia e a etnografia também ganharam espaço na sua obra após suas viagens à Amazônia e ao Nordeste. Não só na sua biblioteca, como matéria-prima indireta para a escrita de livros e inspiração de viagens, registros, e orientação do olhar, mas também nas suas relações profissionais e pessoais.

Se na década de 1920 o conhecimento do intelectual paulista sobre etnografia e folclore destina-se à construção de referências para a arte nacional, nas décadas subsequentes seu projeto ganha maior amplitude e o diálogo entre arte, ciência e política parece se estreitar em maior grau, balizado principalmente pela área do folclore. Para elucidar esse momento de atuação de Mário, utilizarei o trabalho realizado por Luísa Valentini, antropóloga paulista dedicada à análise da relação entre Mário de Andrade, Lévi-Strauss e Dina Dreyfus na década de 1930. Em *Um laboratório de Antropologia*, Valentini refaz os passos dessas três personagens inseridas que resulta na criação da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939), explorando os encontros e desencontros dos pensamentos dos intelectuais, no bojo daquilo que chama de *laboratório imaginado*.

Ao analisar as consequências dos projetos do Departamento de Cultura, Valentini (2013) constata que com ampliação do repertório etnográfico, antropológico e folclórico o projeto estético e político de Mário vai paulatinamente ganhando corpo, incluindo a formação de arquivos e o aumento de sua coleção, em um processo de retroalimentação.

1.3.2 Antropologia e etnografia como método

Em 1935, quando assumiu a cadeira da diretoria do DC, Mário já contava com o reconhecimento pelo seu trabalho como escritor e articulador não só na cidade de São Paulo, mas também no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Nordeste, como expresso através de suas correspondências.

Uma das metas do Departamento de Cultura era inventariar o patrimônio histórico e cultural inicialmente no estado de São Paulo. No entanto, o projeto extrapolou os limites do

estado em 1937 com a Missão de Pesquisas Folclóricas realizada no Nordeste. Pela sua proposta, a Missão foi um esforço documental sem precedentes dentro de um aparato público e administrativo no país, resultando na formação de extenso acervo com materiais sobre folclore e culturas populares, com registros audiovisuais e anotações sobre música, dança, instrumentos musicais, cerâmica, utensílios diversos, lendas, costumes, etc.

Em relação a sua aproximação com a Antropologia, destaco que esta se faz principalmente através de sua relação com Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss. A fim de estabelecer uma base metodológica para seu projeto de recolhimento de dados sobre o povo brasileiro e suas tradições, Mário cultivou contato com esses pesquisadores. Enquanto Lévi-Strauss possuía vínculo com a USP, Dina Dreyfus, sua então esposa que desembarcou em terras brasileiras para o acompanhar sem cargos na universidade, apenas veio a exercer a profissão em 1936, ao aceitar o convite de Mário de Andrade para ministrar o Curso de Etnografia, projeto fomentado pelo Departamento de Cultura. Assim como Koch-Grünberg, Dina também era vinculada a um Museu na Europa, o Musée de L'Homme, em Paris (SANDRONI, 1994).

Sublinhamos a participação de Dina, uma vez que foi a profissional que ministrou o Curso de Etnografia do Departamento de Cultura de São Paulo, manteve relações profissionais com Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore e o Departamento de Cultura. Como verifica Sandroni:

No final de 1936, a colaboração se estreita, com a fundação, em São Paulo, da Sociedade de Etnografia e Folclore, tendo Mário como presidente e Dina como secretária. No início do ano seguinte, ocorre a nomeação de Dina como responsável pela direção dos serviços etnográficos e folclóricos do Departamento de Cultura, e como membro do Conselho Técnico da Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concertos, da Divisão de Expansão Cultural do mesmo Departamento (1994, p. 236).

O Curso foi realizado no período em que se dava a fundação das Universidades no Brasil, por consequência de regularização de práticas e de instituições de pesquisas científicas. Tinha como objetivo capacitar profissionais de diferentes formações para realizar pesquisas de campo e documentais, colhendo informações sobre música, cantos, festas populares, danças, etc., formando posteriormente as coleções etnográficas e folclóricas, assim como a sistematização dos dados em mapas, monografias e inventários, como estuda Valentini (2013).

Pelo seu caráter abrangente, o Curso mobiliza áreas como a antropologia, etnografia, folclore, história, geografia e sociologia. As fronteiras entre essas áreas são fluidas, ainda que houvesse a preocupação por parte de Dreyfus em delimitar a disciplina etnográfica. Devido a amplitude dos temas, a etnografia é abordada como um método, pois permite a expansão dos

objetos a serem estudados ao estabelecer um diálogo com outras disciplinas. O que se pode observar é "uma série de mutações, transposições e aglutinações disciplinares", na visão de Valentini (ibid., p. 87).

Do curso de Etnografia resulta o primeiro volume do *Manual de instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural* projetado por Dina Lévi-Strauss, além da criação da já mencionada Sociedade de Etnografia e Folclore. Peixoto enfatiza que "dentro os estrangeiros, ela foi sem dúvida a que mais de perto se envolveu com a associação [SEF], organizando atividades e fornecendo assessoria etnológica." (1994, p. 159). Apesar de seu apagamento na história do DC, da SEF e também da relação com Mário, podemos entender como a participação de Dina em tais projetos foi crucial para o seu andamento.

Valentini (2013) atesta que há algumas questões que movem a imaginação do que chama laboratório, sendo a ciência evidentemente uma delas. Como observa a antropóloga, Mário de Andrade é mais um estimulador da ciência que um especialista, mas isso não quer dizer que não tenha inserção no meio científico e acadêmico. Peixoto (1994) ao analisar a relação de Mário com a Universidade de São Paulo, alega que a obra do escritor e a articulação intelectual modernista tiveram grande impacto sobre a produção universitária. Mário também manteve vínculo com a universidade na sua atuação frente ao Departamento de Cultura, marcada pela proximidade com o curso de Ciências Sociais.

Como mencionado na biografia *Em busca da alma brasileira*, escrita por Tércio, Mário foi convidado pelo sociólogo Roger Bastide para participar de uma banca examinadora na defesa de dissertação de mestrado na USP. Todavia, recusou o convite se dizendo apenas um amador. É relevante salientar que tanto Lévi-Strauss quanto Bastide, ambos professores da universidade, eram etnólogos e sociólogos autodidatas respectivamente, situação comum em uma época em que os campos das ciências humanas estavam se institucionalizando e possuíam fronteiras pouco delimitadas. Reconhecendo a notoriedade de Mário, Roger Bastide responde em carta:

Como pode o sr. se considerar um amador quando fez o folclore brasileiro entrar na ciência? [...] Tudo que aceito é que o sr. teve de partir do zero que o sr. não tinha nenhuma tradição na qual se apoiar. Mas isso, exatamente, mais ou menos cedo ou tarde acontece em todos os países. É necessário sempre que haja alguém que comece. [...] O Brasil já sofre bastante com esses estudos pretensiosamente científicos, com um desfile de doutrinas, anotações bárbaras, leituras mal digeridas para que nós, os amigos do Brasil, nos sintamos orgulhosos quando lemos os ensaios sobre folclore que o sr. escreve. (Apud Tércio, 2019, p. 476)

Apesar de não se considerar ele mesmo um especialista, a interação com os que assim considerava, como Dreyfus e Lévi-Strauss, é fundamental para o desenvolvimento de suas ações e ideias. Se na década de 1920 o conhecimento de Mário sobre etnografia e folclore visa a construção de referências para a arte nacional, nas décadas subsequentes seu projeto ganha maior amplitude e o diálogo entre arte, ciência e política parece se estreitar. Em virtude dessa relação, com os preparativos da viagem ao Nordeste, que ocorreu entre 1928 e 1929, Mário começa a se voltar para uma literatura que pudesse orientá-lo em pesquisas mais sistemáticas.

Para Mário, o principal *locus* da elaboração da identidade nacional é o Folclore, concebido tanto como um conjunto de objetos quanto uma disciplina. Embora houvesse a distinção em que estabelece a relação entre a cultura material/etnografia, diferenciando-se da cultura espiritual/folclore, Mário vai contra o encerramento entre os dois campos.

Na década de 1930 o diálogo entre arte, ciência e política se faz no centro do DC. Ao propor a reunião de material, preocupado com a ideia de iminente perda dos costumes e bases culturais da "gente brasileira", o caráter teórico da antropologia não tem a prioridade nas diretrizes do Curso e na estruturação das atividades de pesquisa e seus desdobramentos, como a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore e Missão. Não que houvesse um abandono da teoria, porém, para Mário, havia uma "livresca tendência" nas excessivas elaborações teóricas e sua ênfase era no trabalho de campo para a recolha do maior número de dados. Não obstante, é importante sublinhar que a sistematização desses dados colhidos, ou a "antropologia de gabinete", também é uma das diretrizes do laboratório, dado que a antropologia precisava se legitimar como ciência através da esfera do "gabinete", retratada pelas bibliotecas, inventários, coleções, etc. Nesse sentido, a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, que contou com recursos da prefeitura municipal e possuía atuação limitada ao estado de São Paulo, vem a cumprir esse propósito. Valentini (2013) enfatiza o caráter de trabalho coletivo da Sociedade, que tem por objetivo a produção de uma base de dados de informações, alimentada por uma rede de colaboradores, revestida de um sentido de mobilização em prol da ciência e da nação. O regimento da SEF, por exemplo, contava com uma diretriz que fazia referência à colaboração com os poderes públicos para preservar os documentos e as manifestações de caráter etnográfico ou folclórico, evocando a defesa do patrimônio cultural.

Tendo em vista que a SEF e a Missão foram organizadas a fim de alimentar as coleções e arquivos, apresentando técnicas e métodos de coleta e registro próprios, faz-se necessário adentrar na discussão sobre os processos de formação de coleções de uma forma mais ampla. Segundo Valentini, a prática de constituição das coleções, em modo semelhante a do Departamento de Cultura, já vinha sendo desenvolvida por Mário desde décadas anteriores, o

que resultou na coleção de "arte religiosa" e no "fichário temático" que fazem parte da sua coleção privada, ambos constando no IEB da Universidade de São Paulo. Pode-se inferir que havia alguma similaridade entre as esferas do colecionamento fomentado pelo aparato administrativo do município de São Paulo, ainda que existam outros atores envolvidos, em conjunto com a sua coleção particular. Explorar as continuidades e as discontinuidades torna-se, então, uma orientação no trabalho.

Neste capítulo foi destrinchada a formação de Mário de Andrade enquanto intelectual no contexto paulista e nacional dentro do Movimento Modernista, enfatizando como suas frentes de ação são concebidas por diferentes autores, acompanhando também a sua relação com a etnografia e a antropologia (campos que assumem entendimentos diferentes no pensamento marioandradino). A aproximação de Mário com esses campos foi traçada a fim de compreender como o pensamento antropológico, ou a imaginação antropológica, atravessaram sua experiência enquanto colecionador de cultura e como essa atitude viria a influenciar posteriores propostas de entendimento de patrimônio. Após percorrer sua trajetória de formação intelectual, a proposta geral do próximo capítulo é acompanhar a formação de Mário enquanto colecionador. Depois de apresentado o Mário compartimentado-estaque por meio de categorias de análise, as facetas do intelectual paulista vão se aglutinando e começam a se apresentar atravessadas no colecionamento. Portanto, separar o poeta do folclorista, do colecionador ou até do diretor do Departamento de Cultura, não será mais possível.

2. A EXPERIÊNCIA DO COLECIONAMENTO MÁRIO ANDRADINO

*Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.*

*Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que pára no Mato Grosso,
Bate este angu de carço
Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!*

(Lundu do escritor difícil, Mário de Andrade)

Após articular o Mário de Andrade já consagrado pelas Ciências Sociais, o norte deste capítulo é apresentar a coleção particular feita pelo poeta. O capítulo é estruturado a partir da discussão sobre o que é uma coleção, abordando concepções da literatura clássica sobre o tema sem, contudo, deixar de questioná-las. Em seguida, passamos para enumeração e classificação dos itens presentes na coleção, feitas a partir de fontes secundárias. Neste caso, tomo como base a narrativa de *O turista aprendiz* e as cartas escritas por Mário de Andrade. Em paralelo, utilizo-me de pesquisa exploratória no catálogo online do IEB.

A questão que emerge então é: qual Mário será estabilizado neste trabalho? É possível estabilizá-lo? A partir deste questionamento se traça o intento de explorar a figura do colecionador. A escolha do lado colecionador se deu pela expectativa de ser uma categoria que comporta em si muitas outras e que pudesse ancorar a multidimensionalidade de Mário, abrindo, assim, possibilidades na abordagem do intelectual no seu conjunto de ações em diferentes frentes, que convergem em um só local: a coleção.

Em suma, a proposta do presente capítulo é explorar o olhar arlequinal de Mário dentro da coleção, mudando a perspectiva apresentada no primeiro capítulo, na qual Mário é fragmentado. No processo de colecionamento, o escritor se apresenta múltiplo, com suas diferentes frentes de ação que confluem para um fim: registrar, guardar, colecionar. Portanto, se o primeiro capítulo foi estruturado a partir da compartimentação das frentes de ação dentro

do contexto histórico e também com o intuito de explorar uma unicidade no pensamento marioandradino, este se dará através da exploração da multiplicidade de olhares de Mário.

Em relação à abordagem metodológica, a expectativa inicial de realização desta pesquisa se deu a partir do trabalho de Luísa Valentini sobre o encontro entre Mário, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss, que a autora denomina "laboratório de antropologia", contemplando a indicação de que seria possível utilizar as "fichas catalográficas" produzidas por Mário sobre sua coleção, que estão depositadas no Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Neste caso, o intuito seria analisar os "fichários temáticos", uma vez que fichários são instrumentos classificatórios e organizadores sob a hipótese de que, a partir deste material, se poderia acessar o "Mário colecionador" e seu pensamento e ideias inscritas na organização de sua série de materialidades. Ressalta-se que esta coleção se encontra sob os cuidados da USP, universidade que Mário possuía relações já pontuadas no primeiro capítulo. Todavia, esta coleção, no período da pesquisa, encontrou-se inacessível para consulta devido às restrições impostas por medidas sanitárias para conter uma pandemia iniciada em março de 2020.

Assim, com a impossibilidade de ter em mãos esses documentos - os arquivos e as "fichas catalográficas" contidas nos fichários (que até o presente momento não cheguei a ter ciência do conteúdo)¹⁶ -, busquei outros caminhos para captar essa dimensão colecionadora de meu interlocutor. Foi necessário, portanto, o deslocamento da Coleção Mário de Andrade, "já pronta", para o seu *processo de colecionamento*, enfatizando, assim, a feitura da coleção, seja ela de objetos, escritos, fotografias, gravações.

As leituras de Tércio (2019) e Valentini (2013) apontam que a coleção de Mário cresceu consideravelmente em suas viagens ao Norte e Nordeste do país no final da década de 1920, portanto, *O turista aprendiz* - narrativa elaborada a partir de anotações *in loco* dessas viagens - se transforma em fonte para a exploração da qualidade processual da experiência colecionadora do poeta: Onde colecionou? O que colecionou? Como? Em quais suportes? Com quem e o que encontrou?

Para além do perfil colecionador de Mário, tornou-se significativo percorrer os passos de sua experiência colecionista, antes do "coletado" (ou fabricado) compor a coleção organizada na sua casa, em São Paulo. Portanto, houve um desvio de pesquisa em que, no momento em que o escopo foi deslocado da coleção para o colecionamento, alterou-se também

16 Em carta-testamento de 1944: "Dos meus "trabalhos" só resta o fichário. Este deve ser repartido entre meus dois amigos Oneyda Alvarenga e Luís Saia que de comum acordo, sem interferência nenhuma da família, farão dos fichários o que quiserem."

a abordagem metodológica, possibilitando que uma justaposição de outras facetas de Mário se apresentassem.

Todavia, é importante considerar a existência da Coleção de Mário sob a guarda do IEB e pontuar que esta é um patrimônio salvaguardado nas três esferas: municipal, estadual e federal. Isso aponta tanto para a importância de preservar seu conteúdo que ainda é pesquisado e constantemente revisitado, como também justifica a importância de tentar retrair como ela foi sendo composta, principalmente na década de 1920, recorte temporal evidenciado nessa parte do trabalho.

Nesse ponto de vista, a partir do contato com a voz do próprio Mário de Andrade, marcada em vestígios que o poeta deixou, entre cartas e narrativas, vou destacando fragmentos que possam oferecer pistas de seu itinerário como colecionador. Alguns "Mários" aparecem ao longo da pesquisa: o folclorista, o etnógrafo, o poeta, o fotógrafo, o desenhista e o musicólogo. Mais adiante, nos anos 1930, pode-se inferir que Mário, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, ainda é permeado por todos esses múltiplos que foram se acumulando nos anos 1920, assunto que será explorado em outro capítulo.

A aproximação feita com a área da antropologia e da etnografia, exploradas no capítulo anterior, aparecem aqui também como um desejo de instrumento de sistematização para colher e organizar os "tezouros", palavra que Mário utiliza para qualificar seus registros. Em carta escrita em 6 de Agosto de 1929 destinada a Câmara Cascudo, Mário diz:

Muito obrigado pela oferta dos esclarecimentos que eu precisarei pra meu "Na pancada do ganzá" sair menos imperfeito. Gosta do nome? Você compreende, maninho: não moro aí, por mais literatura que tenha d'ai não poderei fazer uma obra completa. Aliás, você mesmo viu a afobação e disparate com que andei colhendo os meus *tezouros de documentos*. Estou cada vez mais convencido de que são tezouros, porém sou obrigado a confessar que não são perfeitamente sistemáticos. E a própria afobação da colheita fez com que houvesse falhas nela (2000, p. 91).

No entanto, não é só como forma de registro que a etnografia aparece no processo, mas também como forma de acessar a pluralidade cultural do país. Como já apontou Cavalcanti (2019), há uma abordagem ambígua da etnografia nos trabalhos de Mário de Andrade, o que será explorado no colecionamento do poeta paulistano.

2.1 A coleção e os objetos

Antes de adentrar a coleção de Mário, se faz necessário discutir o que é coleção de forma abrangente. Ao analisar a etimologia da palavra colecionar – do latim *collectio* –, Marshall constata o núcleo semântico e significativo de colecionismo:

uma relação entre pôr em ordem - raciocinar - (*logeín*) e discursar (*legeín*), onde o sentido de falar é derivado do de coletar: a razão se faz como discurso. O discurso, morada da razão. Ordenar, colecionar, narrar. Nesta complementaridade semântica, podemos ver um traço claríssimo da semiologia originária: a fala é coleção. Coleção de quê, cumpre inquirir? De sinais sonoros? De gestos e expressões? De palavras e de sentenças? De fórmulas e símbolos? De memórias e de poderes mágicos? De números e espécimes? (2005, p. 15)

Marshall também observa que o colecionismo está presente desde a pré-história, sendo um dos fundamentos com ampla consequência na trajetória humana, uma vez que foi coletando e colecionando que os humanos aprenderam a discernir recursos naturais, organizar sons e sinais como discurso. Em outra perspectiva, embora não ignore a presença de coleções nas sociedades não-ocidentais na Modernidade (nos exemplos dos templos, tumbas, objetos detidos nas residências das pessoas de poder, relíquias e objetos sagrados de outras culturas), o historiador e filósofo polonês Krzysztof Pomian, no verbete escrito para a Enciclopédia Einaudi, detém sua definição de coleção de caráter meramente descritivo como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (1984, p. 53). Estes seriam os elementos comuns a dois tipos de coleção descritos no verbete: as coleções particulares e as coleções de museus, representativas da sociedade européia moderna ocidental. O historiador ressalta que tais elementos também estariam presentes na maior parte das bibliotecas e arquivos.

Soma-se a esta discussão a contribuição do sociólogo francês Jean Baudrillard (1993). Ao abordar o sistema da coleção, em que o "jogo colecionador" implica em ordenar, classificar e distribuir, Baudrillard ressalta a distinção do ato de colecionar de um mero acúmulo de objetos. Para o sociólogo, a coleção é a "organização mais ou menos complexa de objetos que se relacionam uns com os outros constitui cada objeto em uma abstração suficiente para que possa ele ser recuperado pelo indivíduo na abstração vivida que é o sentimento de posse" (1993, p. 95). Reconhecendo, para além, que:

Todo objeto tem desta forma duas funções: uma que é a de ser utilizado, a outra a de ser possuído. A primeira depende do campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo, a outra um empreendimento de totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo. Estas duas funções acham-se na razão inversa uma da outra. Em última instância, o objeto estritamente prático toma um estatuto social: é a

máquina. Ao contrário, o objeto puro, privado de função ou abstraído de seu uso, toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção. Cessa de ser tapete, mesa, bússola ou bibelô para se tornar 'objeto'.(1995, p. 94).

Assim, quando perde a função ou sua especificidade prática (que o autor chama discurso manifesto), o objeto estaria apto para ser qualificado pelo indivíduo, pelo colecionador, sendo absorvido por uma coleção transformando-se em termo de um "discurso latente".

De modo semelhante, para Pomian, o objeto também muda de estatuto quando passa a integrar uma coleção, pois o que consagraria ao objeto o status de constituinte de uma coleção seria a perda do seu valor de uso, embora isso possa ser colocado em questão¹⁷. O objeto quando perde seu valor de uso, ao ser retirado do circuito econômico, ganha significado (o que lhe daria o valor de troca) e se torna um semióforo. De um lado há as coisas, os objetos úteis, os objetos que são consumidos. Em uma coleção seriam aqueles sem utilidade, os semióforos dotados de um significado. O autor não coloca que tais estatutos sejam excludentes, embora sejam opostos na maioria das vezes. No entanto, a utilidade e o significado implicam um observador posto que, para o autor, forma as relações entre o visível e o invisível.

O aparente paradoxo dos objetos de coleção terem valor de troca sem terem valor de uso é explicado pelo autor como a razão de serem considerados objetos preciosos, singulares, com a ressalva de que tal explicação só é válida dentro da lógica das coleções na sociedade ocidental moderna. Ressalto que a questão da definição descritiva do historiador exclui outros tipos de colecionamento que podem ter por objetivo não armazenar objetos, para então expô-los ao olhar, mas sim, guardá-los para então serem distribuídos ou mesmo destruídos. Dois casos bem conhecidos na história da antropologia são o evento do *Kula*, analisado por Malinowski, em que dois dos objetos centrais - colares e braceletes - eram guardados para serem trocados e o *Potlach*, abordado por Marcel Mauss, cujo objetivo final era a destruição dos objetos acumulados. Sobre os objetos em sociedades não-ocidentais, Pomian observa:

Todos estes objetos são mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em locais fechados arranjados para esse efeito, e expostos ao olhar. Todos, sem exceção, desempenham a função de intermediários entre os espectadores e um mundo invisível de que falam

¹⁷ Como observa Wagner Chaves (2015) ao analisar a interação entre visitantes e os objetos da exposição permanente do Museu Théo Brandão em Maceió, constata que alguns objetos não perdem seu "valor de uso". O antropólogo nota que alguns visitantes interagem com objetos posicionados numa instalação que lembra um altar deixando fotografias 3x4, bilhetes e objetos pessoais no que entende como "dádivas" dadas na lógica da reciprocidade. Os objetos configuram imagens da prática do catolicismo popular e sincretismo religioso, incluindo Padre Cícero, Caboclos, Exus, Pretos Velhos, Orixás, São Cosme e Damião, ex-votos, etc. Essas interações podem ser moduladas por práticas sociais e culturais de cunho religioso, portanto o objeto não perde seu valor de uso original (o religioso), contradizendo a definição de Pomian.

os mitos, os contos e as histórias. Pode-se então constatar, sem multiplicar os exemplos, que a coleção é uma instituição universalmente difundida, o que, aliás, não é de espantar, dado o caráter universal da oposição entre o visível e o invisível. (1984, p. 67)

Sendo a linguagem o que engendra o invisível, para Pomian, o que se vê é uma parte do que existe. A oposição entre o visível e o invisível existe entre o universo do discurso e o mundo da visão, embora a linguagem não seja uma condição suficiente para a relação de representação entre objetos e um mundo invisível. Para que tal relação apareça, o autor ressalta a necessidade de um "móbil, permanentemente agente" (1984, p. 69) que leve à junção e à conservação de objetos que representam o invisível.

A oposição visível/invisível parece interessante para pensar quais narrativas e valores estariam contidos na coleção formada por Mário de Andrade, sendo este, o "móbil", o vetor ou agente que constrói possíveis ideias implícitas nos processos de colecionamento, materializados em objetos e documentos, desde sua coleta, produção e organização. Esse conjunto é denominado "Coleção Mário de Andrade" e conta com cerca de 30.000 documentos, abrangendo o período entre 1891 e 1945, e se encontra sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, desde 1968. Está dividida em quatro sub-coleções distintas: Artes Visuais; Arte Religiosa e Popular; Revolução de 1932; bibliográfica e a arquivística. A Coleção foi também tombada como patrimônio nacional pelo IPHAN inscrita em três diferentes livros de tomo: Livro Belas Artes, Livro Histórico e Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico¹⁸.

Dentre os tipos de semióforos apontados por Pomian, há quadros e obras de arte, em sua concepção moderna, e os objetos que começaram a ser coletados em expedições, ambos configurados no ambiente europeu a partir do século XV. Seriam esses objetos os tecidos, porcelanas, ourivesarias, conchas, pedras, exemplares da flora e da fauna que ocupavam os gabinetes dos sábios e pessoas com poder. Ao serem transportados para a Europa, esses objetos se tornavam semióforos, perdendo seu estatuto original ou antecedente, pois eram recolhidos não pelo valor de uso, mas pelo seu significado, como "representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas" (1984, p. 77).

O tema da representação nos remete a trajetória dos museus etnográficos e a história da antropologia, elucidada pela antropóloga Regina Abreu (2005). Ao analisar as práticas de

¹⁸ Está também tombada como patrimônio estadual pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico e como patrimônio municipal pelo CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo).

colecionamento nos museus etnográficos do Brasil, Abreu ressalta que o início do percurso no final do século XIX é marcado por grandes museus enciclopédicos, guiados principalmente por uma vertente antropológica evolucionista. Os museus, nesse período, foram o lugar de destaque para a construção de visões de culturas não-ocidentais e a construção de alteridades, uma vez que, a cultura material de outros povos colecionada por esses museus teria o poder de objetificar esses outros, tornando palpáveis as representações e discursos das pesquisas etnográficas.

Diferente da coleção etnográfica de um museu da Europa no século XIX, Mário parecia querer colecionar a si mesmo e a uma alteridade próxima¹⁹, os portadores da cultura popular e do folclore que para ele configuram o que há de autêntico e singular no Brasil. O juntar fragmentos, ordenar, excluir e incluir seriam parte do processo da formação de uma nova arte, um novo modo de fazer folclore, como uma ciência, um novo imaginário brasileiro ou forma de memória nacional.

Dado que os objetos reunidos em uma coleção expressam relações e representam um invisível, a coleção pode ser tomada como lugar de elaboração narrativa. Proponho não tomar cada objeto separadamente para uma análise, mas tomar esse sujeito-colecionador como mediador entre o mundo das ideias (arte, ciência, política, cultura) e o mundo da prática (conservar, renovar as artes). No colecionamento de Mário, visto como processo, estão contidas relações, projetos, ideias. Desvelar esse emaranhado faz parte dos objetivos do trabalho. Não olhar apenas para objetivação do seu processo (o objeto mesmo e sua materialidade), mas para os agenciamentos que neles estão enredados, considerando o processo de colecionar como um dos vetores na construção de uma memória nacional através de novas narrativas e de um novo regime de valor (ou sensibilidade) das artes, cultura, presentes no projeto marioandradino. Buscamos um caminho para compreender como Mário poderia estar agenciando essa coleção (e estendo também para os arquivos produzidos no DC). Como afirma o filósofo Walter Benjamin, "o fenômeno do colecionar perde seu sentido à medida que perde seu agente" (1987, p. 234). Pretendo percorrer a experiência colecionista de Mário. Por que Mário coleciona? Sua coleção é suporte de quais ideias? Quais relações? É coleção etnográfica? Folclórica? De artes? Particular ou coletiva? Pode ser entendida como local de produção da memória? Qual memória?, são perguntas que orientam a investigação.

¹⁹ A qualidade de "próxima" é aqui caracterizada por estar circunscrita no mesmo território nacional. No entanto, as alteridades dentro do Brasil continuam sendo distantes cultural, social, econômica e epistemologicamente.

2.2. A singularidade da coleção de Mário

Durante muitos anos Mário reuniu diversos objetos de arte erudita e popular, entre livros e outros materiais. Segundo Tércio, o interesse de Mário por artes plásticas é despertado pela exposição de Anita Malfatti em 1917, evento que ficou conhecido como marco zero do modernismo brasileiro, sobretudo pela sua repercussão que iniciou debates ao ganhar críticas nas páginas dos jornais da capital paulista. Até então, o biógrafo de Mário nos relata que o poeta possuía apenas um crucifixo em seu quarto, em decorrência da criação cristã, e um quadro a óleo de Torquato Bassi de nome *Lagoa tranquila*, adquirido em maio do mesmo ano. Mário viria a se desfazer deste quadro posteriormente, pois segundo ele Bassi não teria ido além da pintura figurativa de paisagens e naturezas-mortas. Por conseguinte, entendemos o ano de 1917 como o início de sua coleção, que vai sendo diversificada com o decorrer do tempo. Dettino enumera a coleção de Mário, que permaneceu na sua casa da Rua Lopes Chaves por vinte e três anos até chegar no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em 1968:

Esta grande e diversificada *coisas desta terra*, como ele mesmo definiu em sua carta testamento, se compõe de: obras inéditas; fichário analítico; correspondência; gravuras; monotípias; aquarelas; guaches; desenhos; quadros; esculturas de arte; coleções de santos; objetos de valor etnográfico ou folclórico; jornais e documentos do chamado Movimento Constitucionalista de 1937; fotografias; partituras; discos de valor para estudo, folclóricos, nacionais e estrangeiros; livros com dedicatória; obras ditas "de luxo" com ilustrações e encadernação distinta; livros raros antigos; livros de musicologia e artes; além de dicionários, livros fundamentais clássicos das literaturas, de estudo de ciências, de artes plásticas, de música (2012, p. 24)

Esses objetos se encontravam todos dispostos em sua casa da Rua Lopes Chaves e, pela enumeração, nota-se o caráter multiforme da coleção não só pela natureza dos materiais e suportes, mas também pelo contexto em que estes foram produzidos. Havia desde quadros de modernistas brasileiros como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti até ex-votos, cerâmicas indígenas da Amazônia e quadros de artistas estrangeiros. Todos esses objetos estavam dispostos pelos cômodos de sua casa na Barra Funda em São Paulo que fez parte da sociabilidade do Movimento Modernista - o qual contava com salões de Tarsila do Amaral e Olívia Guedes - corroborando para a consolidação do modernismo brasileiro. Em uma São Paulo que no início do século XX estava em processo de industrialização, com aspectos rurais e urbanos de grandes metrópoles em tensão, destituída de muitas instituições de arte e cultura como os museus, essas casas além de serem espaços expositivos de obras, eram lugares de discussões diversas fazendo circular ideias e valores.

Com o objetivo de visualizar a organização espacial dos objetos de Mário, Dettino nos descreve uma cena do filme de Ruy Santos, *A casa de Mário de Andrade*:

A Câmera afasta-se retornando ao plano do estúdio, como a filmar detalhes da vida de escritor: máquina de escrever, manuscritos, caneta, tinteiro, livros de sua autoria já publicados, emendando com manifestações de seu interesse como o catimbó, prática tipicamente mestiça que une magia europeia a rituais indígenas de pajelança, agregados ao catolicismo, além de influências africanas. Manifestações populares convivem em harmonia com as eruditas, a formar a nacionalidade brasileira, multifacetada como o colecionador, ora retratado por Portinari, ora por Segall. (2012, p. 69)

É possível notar como o espaço de Mário revela traços de seu pensamento através dos objetos e da maneira na qual são arranjados. Trata-se de uma coleção que transita entre o popular e o erudito, o nacional e o internacional, o moderno e o tradicional, o urbano e o rural. A coleção é como uma elaboração de si mesmo e do coletivo. A experiência enquanto colecionador prepara e inspira o intelectual paulista, em particular no que diz respeito à formulação do seu conceito de patrimônio, que foi a base para a criação de políticas culturais para o Brasil e da sua gestão no Departamento de Cultura, deixando um legado que reverbera até os dias de hoje²⁰.

Ainda sobre a disposição dos objetos de Mário, o diretor Luiz Bargmann aborda em seu curta-metragem *A casa do Mário* (2013) como estes eram organizados em cômodos do sobrado. Em legenda sobreposta a planta da casa no filme sobre a morada do poeta na Rua Lopes Chaves, nota-se que "a coleção cresce, convoca uma ordem, exige espaço, o colecionador atende, organiza e distribui." (min. 16:15). A organização é apresentada da seguinte forma: Sala A, literatura das vanguardas (sala de visitas); Sala B, músicas e partituras (escritório); Sala C, geografia e história (sala de estudos); Sala D, livros raros de arte; Sala E, etnografia (hall); Sala F, livros de referência e etnografia (dormitório); Sala G, revistas e jornais (porão).

Para além da forma, técnica e estética das obras e objetos colecionados por Mário de Andrade, notamos os significados que esses assumem quando deslocados para sua coleção e também quais relações sociais e projetos estão envolvidos na prática de colecionar.

20 Como constata Chuva (2012), a figura de Mário de Andrade foi construída a posteriori como fundadora das práticas de preservação cultural no país, o que denomina memória histórica. Assim constata a historiadora ao analisar as versões consagradas na história da preservação, a fim de colocar em questão o mito fundador que toma o anteprojeto de Mário para o SPHAN como "visão matricial" na instituição, uma vez que sua proposta envolvendo uma concepção integral da cultura (que não separa a materialidade da imaterialidade) não foi colocada em prática desde 1937 até a criação do registro dos bens intangíveis em 2001. Lima Filho (2009) também aponta que mesmo com a implementação do Decreto nº 3.551/2001 que contempla bens imateriais na política patrimonial, aparentemente completando o "plano original, ideal e mítico" proposto por Mário na década de 1930 cessando um mal-estar histórico, os conflitos acadêmicos e institucionais não são encerrados.

Independente da esfera na qual o objeto circulou antes de integrar uma coleção e seu estatuto, o deslocamento para tal espaço, na leitura de Gonçalves, "permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de ideias, valores e identidades assumidas por diversos grupos e categorias sociais" (2007, p. 24).

Outro tipo de materialidade colecionada por Mário foram os documentos, incluindo os textos produzidos pelo próprio escritor, fotografias, assim como a extensão de seu projeto para o Departamento de Cultura com a SEF e a Missão, ambas iniciativas que resultaram em documentação e formação de arquivo. O antropólogo Johannes Fabian (2010), em *Colecionando pensamentos*, faz a distinção entre coleção e arquivo, sendo as coleções compostas de objetos e os arquivos por documentos. Os objetos seriam para Fabian apenas encontrados e coletados, enquanto os documentos seriam produzidos a partir de relações. Fabian defende que documentos não podem ser "colecionados", pois sua produção se dá em um evento contingente, são situados historicamente. É importante salientar que o autor está tratando da experiência do antropólogo/etnógrafo em campo ao discutir tais temas, abordando as coleções etnográficas abrigadas em museus.

Apesar de Mário de Andrade não ser etnógrafo profissional e não ter produzido documentos pautados pelo rigor etnográfico e antropológico da época, pode-se questionar até que ponto os objetos de sua coleção teriam sido apenas "coletados", levando em consideração que seu objetivo era colecionar para o coletivo, conforme indica em carta-testamento e, como já mencionado, parte de um processo informado pela ideia de uma arte brasileira, sua proposta particular para a concepção do folclore enquanto disciplina, por suas relações profissionais e pessoais. Considerando que o processo de colecionar passa por distinguir o que é colecionável a partir de uma determinada ideia ou projeto, a diferença entre coleção e arquivo, objeto e documento não parecem excludentes na prática de Mário.

Os objetos situados na coleção do escritor que perduram mesmo com os deslocamentos, podem ser entendidos como fragmentos de relações. Através dos estudos até aqui feitos, pude notar o elo entre o colecionamento de Mário de Andrade, suas ideias e o Movimento Modernista como um todo, pois parecem estar estreitamente associados aos seus projetos de renovação estética e construção de uma brasilidade. A heterogeneidade dos objetos, pensados em conjunto enquanto narrativa, faz da coleção um lugar simbólico em que processos de formação de autoconsciência individual e coletiva, revelam ideias, relações, valores e projetos. Tal coleção, com o crescente engajamento do intelectual paulista na década de 1930, foi ganhando contornos com o intuito de dar continuidade à ideia de construção de nação, mediando passado, presente

e futuro, em um percurso em que o privado e o particular, o pessoal e o coletivo se confundem, permeando as ações institucionais, tanto no meio científico e artístico quanto no político e burocrático. Como sugere a filósofa e crítica literária Gilda de Mello e Souza, em sua análise da estrutura narrativa de Macunaíma, o processo se aproxima de uma *bricolage*, segundo a concepção de Claude Lévi-Strauss. Segundo a autora,

O bricoleur procura realmente a sua matéria-prima entre os destroços de velhos sistemas. No entanto, seu gesto é norteado por um objetivo lúdico, por uma sensibilidade passiva, e esta se submete sobretudo ao jogo das formas. Diante do elenco de detritos que tem sempre à mão, o bricoleur se abandona a uma triagem paciente, escolhendo ou rejeitando os elementos, conforme a cor, o formato, a luminosidade ou o arabesco de uma superfície. (2003, p. 10)

Tal como em sua literatura, a coleção de objetos e documentos parece revelar a mesma unidade em meio a fragmentação do pensamento de Mário, resumindo uma quimera marioandradina. Parece, desta forma, um lugar de processo que junta os vestígios, uma constante elaboração de sua obra e do país. Portanto, fazemos uma breve incursão na esfera imaterial/invisível presente em sua coleção, perpassando o cruzamento entre os campos nos quais Mário transita pois, como afirma Cavalcanti, "Todos poligrafamos quando pesquisamos Mário de Andrade. Sua obra apresenta-se como um vasto sistema fragmentário, em que nos enredamos na busca de laços e nexos de sentido, atendendo certamente aos apelos do autor." (2004, p. 60). Sendo assim, pretendo investigar neste momento qual o perfil de colecionador de Mário e qual a sua preocupação enquanto tal. Nos perguntamos sobre o que era colecionável? E por que tinha valor dentro do pensamento de Mário? Quais os suportes?

Nesse momento, a intenção é explorar o que denomino aqui de o "olhar arlequinal"²¹ de Mário dentro da coleção. Após apontar a heterogeneidade da natureza dos objetos, o objetivo é explorar a sobreposição da qualidade das coisas colecionadas e os suportes nos quais os registros estão contidos. Para tal, *O turista aprendiz* se tornou a principal fonte de encontro ao Mário de Andrade viajante, uma vez que, a bibliografia já mencionada, observou que sua coleção aumentou expressivamente, sobretudo a coleção de "coisas da terra", aquelas relativas à cultura popular e ao cotidiano no período reportado nos escritos que formam a narrativa das "viagens etnográficas" (como o poeta chama), ocorridas em 1928/1929.

21 "Arlequinal" está aqui empregado como metáfora emprestada de seu poema *Paulicéia Desvairada* presente no livro de mesmo nome publicado em 1922.

As cartas escritas por Mário são também uma fonte aqui referenciadas. Trago principalmente as cartas destinadas a Luís da Câmara Cascudo²², correspondente potiguar e amigo com que Mário manteve intenso diálogo epistolar. A escolha deste destinatário de Mário se deu devido a ser ele o principal colaborador no Nordeste do país, com quem compartilhava o mesmo interesse pelo folclore e frequentemente expressava seu interesse em conhecer o Nordeste, desejo que se concretizou no final de 1928.

Uma vez exposta a Coleção organizada, o período que aqui interessa para seguir o colecionamento é o dos anos 1920. No entanto, será pontuado em intervalos como a experiência e a preocupação de Mário enquanto colecionador se desdobram em reflexões e propostas posteriores ao período tratado, bem como serão expostas discussões mais abrangentes sobre formas de registrar, guardar e colecionar, principalmente aquelas relacionadas a etnografia e a antropologia. Por conseguinte, é o Mário de Andrade dos anos 1920 que destacamos, o poeta confrontado com os rincões do Brasil, que encontra tanto com sua rede de intelectuais de São Paulo, quanto com outras pessoas vivendo seu cotidiano e produzindo o que Mário chamava de cultura popular: sons, danças, objetos, paisagens, etc.

O turista aprendiz é um livro escrito a partir das notas tomadas durante as viagens de Mário para o Norte e o Nordeste do país, em conjunto com seus diários. Essa narrativa foi composta *a posteriori* em sua residência na capital de São Paulo e publicada como uma série homônima no Diário Nacional, no mesmo ano das viagens. O livro só foi concluído por Mário em 1943 e editado/publicado em 1976, postumamente²³. No entanto, neste trabalho foi consultada principalmente a reedição da obra, lançada em 2015, e acrescida de documentos, com a organização de Telê Ancona Lopez, pesquisadora da obra de Mário e coordenadora da Coleção no IEB, e Fernanda Longo Figueiredo.

Embora este livro esteja enquadrado no gênero das literaturas de viagem e não seja propriamente resultado de uma etnografia profissional ligada a uma disciplina científica, no trabalho irei tomá-lo como documento ou como um meio de transformar o escritor em um

22 Luís da Câmara Cascudo, intelectual potiguar, é considerado um dos mais importantes pesquisadores da cultura popular brasileira. Além da amizade, cultivou relação profissional com Mário, permeada por trocas de escritos e aconselhamentos. A influência e incentivo do poeta em seu paulista em sua obra se nota em correspondência escrita em 1937: “Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritos das bocas e dos hábitos que você vai buscar na casa, no mucambo, no antro, nas festanças, na plantação, no cais, no boteco do povo.” (Andrade, 2000, p. 17). Tal forma de trabalhar esteve presente em seus trabalhos mais relevantes anos depois como Dicionário do Folclore Brasileiro (1954), Rede de Dormir (1959) e História da Alimentação no Brasil (1967), para citar alguns.

23 Em texto introdutório da edição de 1976, Telê Ancona Lopez ao descrever a pasta denominada "O Turista Aprendiz" deixada por Mário com os textos-base do livro, conclui que a versão deixada pelo poeta é uma versão para-definitiva, uma vez que os textos vinham acompanhados de notas avulsas não reunidas de forma planejada, além de contar com lembretes datilografados em diferentes cores e anexados, e ainda observações marginais nos diários.

informante ou nativo. Contudo, é importante salientar que este é um material já de segunda mão, pois foi elaborado a partir de diário, esboços e notas feitas *in loco* por Mário, revisado pelo mesmo em São Paulo, até a conclusão da versão final, em 1943, com intuito de ser publicado. A segunda parte, referente às viagens ao Nordeste, foi a que menos sofreu alterações, pois Mário não teve tempo de finalizar o seu projeto por completo. Os textos desta viagem foram publicados em formato de série, em 70 crônicas, como numa espécie de diário datado para o Diário Nacional e reunidos por Mário sem, portanto, passar por uma reelaboração, como aponta Lopez no prefácio escrito para a edição de 1976.

No tocante a estrutura do livro, a primeira parte é escrita a partir do roteiro de viagem de negócios, em 1927, organizado por Olívia Guedes Penteado no qual Mário a acompanhou, portanto, um itinerário repleto de compromissos protocolares, não planejados pelo poeta. A segunda parte, relativa à viagem ao Nordeste feita em 1928/1929, Mário percorreu uma rota organizada e planejada por ele, livre de protocolos, decidindo como disporia do seu tempo. Teve como anfitrião principal, no Rio Grande do Norte, seu amigo e correspondente Luís da Câmara Cascudo que, além de colaborar através de diálogo epistolar durante a década de 1920 com as pesquisas de Mário, o apresentou a intelectuais locais, o levou ao coqueiro Chico Antônio e outros que estão presentes de uma forma ou outra em sua narrativa e em seu processo de colecionamento. Embora tenham sido reunidas no mesmo livro, as duas viagens configuram experiências distintas devido às circunstâncias.

Na leitura da narrativa, já conduzida com a intenção de traçar como foi feito o processo de colecionar, saltaram três categorias principais de suportes colecionáveis nos seus relatos: a escrita, a imagem e os objetos. Portanto, essas categorias foram aqui expostas de forma estanque a partir dos fragmentos da narrativa marioandradina de forma a compreender seu colecionamento. As categorias se dão principalmente a partir da enumeração de Mário dos instrumentos de registro que ele leva consigo: diários, cadernos, canetas, codaque. E assim foram selecionadas, pois estavam constantemente presentes no texto, além de terem sido instrumentos para construí-las. Apesar de apresentadas aqui separadamente, é notável que essas categorias se atravessam e, por vezes, aparecem simultaneamente.

A qualidade arlequinal que se imprime na ação de juntar retalhos é identificada na coleção e na rede marioandradina. A partir do seguimento da narrativa de Mário e das cartas trocadas, fica evidente a qualidade de aglutinação de heterogeneidades no colecionamento. Em outras palavras, a rede está inserida no processo de feitura do colecionamento, que assim se constrói enquanto se está coletando, registrando e fazendo seus objetos.

No entanto, o objetivo aqui vai para além do reconhecimento da materialidade das coisas, cuidado que Mário já demonstrava em sua carta-testamento. Na já mencionada epístola, escrita em 22 de março de 1944 a seu irmão Carlos, Mário demonstra preocupação com o que poderia deixar. Dá instruções sobre o que fazer com seus escritos inéditos que ainda estavam inacabados, bem como as edições deveriam se estruturar e quem deveria se encarregar das tarefas de publicação. Após pormenorizar como seus escritos deveriam ser cuidados e para quem e onde os objetos deveriam ser encaminhados, Mário expressa sua preocupação com a proteção e a permanência de todas as coisas: "Eu apenas pediria que tudo fosse com ofício, no interior do qual se enumeraria todo o doado, peça por peça, guardando cópia, para que não desapareça nada por roubo" (IEB-USP, Fundo Mário de Andrade, MA-C-CA111).

O que se traça a partir daqui é a busca do Mário do colecionamento, o que sofre a agência desses objetos, do processo de coleta, das paisagens, do encontro com as pessoas, dos sons. E não só dos objetos, mas também das técnicas de registro contra o tempo e o esquecimento. Como será apontado mais adiante, os recursos tecnológicos de Mário eram limitados, algo que viria a tentar suprir posteriormente através da realização da Missão de Pesquisas Folclóricas ocorrida em 1938, dez anos após as suas viagens.

A agência das "coisas da terra" sobre ele ou o conhecimento sensível envolvido no colecionar, podem ser observados no seguinte trecho:

Automóvel, 3 de fevereiro: Serão 13 horas talvez, não sei... Ando já meio perdendo a noção de horário nesta vida viajeira. Até a noção dos nomes topográficos. Me esqueço de perguntar por onde passo, ando misturando tanto as coisas que deixei de ser um indivíduo compreensivo pra me tornar essencialmente, unicamente mesmo, sensitivo (2015^a [1929], p. 352).

Também guiada pelo reconhecimento do sensível em suas viagens lemos como o material se apresenta no processo do livro.

2.3. Os modos de fixar e os suportes

Modos de fixar eram feitos em rede, de forma sistemática, com diretrizes definidas, como no caso do Departamento e da SEF. Mário reunia em casa coisas que, apesar de parecerem corriqueiras, têm sentido para ele dentro da "autenticidade" brasileira, como se nota em passagem de uma carta de 1924, destinada à Cascudo:

E agora um pedido. Tenho uma fome pelo Norte, não imagina. Mande-me umas fotografias de sua terra. Há por aí obras de arte colonial? Imagens de madeira, igrejas interessantes? Conhece-se os seus autores? Há fotografias? Acredite: tudo isso me interessa mais que a vida. Não tenha medo de me mandar um retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvore comum. São as delícias de minha vida essas fotografias de pedaços mesmo corriqueiros do Brasil. Não por sentimentalismo. Mas sei surpreender o segredo das coisas comestíveis da minha terra. E minha terra ainda é o Brasil. Não sou bairrista. (2000 [1924], p. 34)

Podemos conceber a coleção como modos de fixar, voltando a atenção para a coleta e o processo e não tanto para sua versão acabada que hoje se encontra no IEB. Nesse sentido, a coleção pode ser índice de um pensamento, a expressão de ideias ou o meio pelo qual essas ideias vão sendo continuamente concebidas e repensadas. O que interessava ao poeta para a fixação? Monografias, gravação de sons, desenhos, quadros, livros, anotações, objetos. Esses são alguns dos suportes da memória selecionados por Mário. O coletar seria, nesse sentido, uma prática de mediação? Salvaguarda? Atividade científica? Poética? Patrimonial?

Em um processo semelhante aos museus europeus e "arquivos da humanidade" de Benoit de L'Estoile²⁴, Mário parece querer inventariar e arquivar os brasis. Não foi sem razão que se aproximou da antropologia e da etnografia através de leituras, da incorporação da área no Departamento, além de uma experiência de encontro com o outro. A construção colecionista de Mário aponta para uma concepção de arquivo não apenas como o armazenamento clássico de documentos oficiais ou da memória institucional de um Estado que diz respeito a burocracia e administração, mas em um sentido mais amplo. O que passa por um processo de coleta se transforma em arquivo ou coleção, ambos possuem características fundamentais, dentre elas: conservar, selecionar e tornar acessível, conforme ensina Aleida Assman (2011); logo, "arquivo" é referido como um armazenador.

Contudo, através do material explorado, é possível notar que a coleção não é um fim, ou seja, não é o objetivo final, mas a consequência de um processo de descoberta e trocas feitas por Mário e, nesse ponto de vista, se torna contingente. Sua trajetória foi se tornando um processo de produção de coleções.

Em relação aos objetos expostos em museus e a contingência das origens desses materiais, James Clifford (1995) discorre sobre a procedência das obras presentes na exposição "Primitivismo", que ocorreu em 1984-1985, no MOMA de Nova York, movimentando todo um mercado disperso. Apesar de acolhidos dentro da categoria "arte tribal" ou "arte primitiva", tais

²⁴ Uma coleção mesmo que científica, folclórica ou etnográfica não é de todo planejada, tendo espaços para o fortuito.

objetos vieram do folclore e de museus etnográficos da Europa, alguns de galerias de arte e outros de coleções privadas. Tais objetos possuíam também outras origens distintas:

Los anteriores alojamientos han sido menos lujosos: algunos fueron robados, otros "comprados" por una bagatela por administradores coloniales, viajeros, antropólogos, misioneros y marineros en puertos africanos. Estos objetos no occidentales han sido a su turno curiosidades, especímenes etnográficos, creaciones de arte mayor. Después de 1900 comenzaron a aparecer en mercados de pulgas europeos, moviéndose desde allí entre los estudios de vanguardia y los apartamentos de los coleccionistas. Algunos llegaron a descansar en los sótanos sin calefacción de "laboratorios" de museos de antropología, rodeados de objetos de la misma región del mundo (1995, p. 229).

Dessa passagem, pode-se identificar por onde os objetos que hoje podem estar sob a categoria "arte", "etnográfico", "científico" ou "folclórico" circularam antes de serem alocados em uma coleção privada ou acervo museológico. Diante disso, é importante marcar que a aquisição de objetos de coleções é circunstancial e o valor de uso e troca também são móveis, uma vez que os objetos passam por processos de reclassificação. Por conseguinte, a coleção de Mário também é fruto do fortuito, embora marcada por determinadas ideias.

Apesar de ter ocorrido nos anos 1980, com o debate da relação entre arte e antropologia articulado numa ótica diferente da que orientou o início do século XX, a análise de Clifford é interessante, pois demonstra que o liame que une concepções modernistas e antropológicas/etnográficas já estava presente em 1920 e ainda incita discussões. A exposição citada, no MOMA, evidencia que o estatuto dos objetos não é definitivo e que há um grande mercado que data de outrora, quando havia grande transação dos chamados objetos não ocidentais no Ocidente.

Tais objetos remontam ao antigo "gabinete de curiosidades", onde geralmente eram classificados como arte primitiva ou exemplares etnográficos. Segundo Clifford, foi o surgimento simultâneo da revolução modernista e da antropologia cultural, associada a Franz Boas e Malinowski, que possibilitaram a mudança do olhar para os objetos que antes eram vistos como antiguidades, curiosidades exóticas, orientais ou remanescentes do "homem primitivo", para serem compreendidos como "cultura material" ou "escultura". Nos museus de arte da época, destacavam-se os aspectos formais e, nos museus etnográficos, o contexto cultural. A distinção entre o estético e o antropológico era reforçada institucionalmente, considerando-se onde e como esses objetos não ocidentais eram exibidos.

Devido às circunstâncias nas quais esse trabalho foi realizado, já expostas na introdução, a pesquisa se deu majoritariamente com fontes secundárias e escritos disponíveis do próprio Mário de Andrade, sejam cartas, poemas, memórias ou ensaios. Desloco o trabalho da coleção

do IEB para o processo de coleta. Como observado pelos pesquisadores citados, Mário é composto por fragmentos. Além de ser inscrito em sua qualidade prismática, recolheu e deixou vestígios, os quais buscamos escavar e coletar, de modo que se forme uma composição que faça sentido, mesmo que heterogênea. Tais elementos difusos, seguindo a orientação da metáfora da arqueologia, foram reunidos de forma a tentar responder: O que era colecionável? O que cativava Mário? Havia algum método ou modelo? Quais os suportes?

Nesta parte a reflexão gira em torno sobretudo do Mário dos anos de 1920 ou a períodos anteriores a sua experiência institucional enquanto diretor do Departamento de Cultura e da redação do anteprojeto para o SPHAN, em 1936. É retratada a experiência colecionadora, guiada pelo conhecimento sensível e a disponibilidade de ser afetado. Dessa maneira não se pode ignorar que as aspirações do poeta da década de 1920 influenciaram o folclorista, o etnógrafo e o colecionador. Apesar de não se poder ordenar qual orientação surge *a priori*, devido a sobreposição das facetas marioandradinas, a ideia de memória artística de Assmann, na passagem a seguir, parece apontar para a relação entre arte, memória e os armazenadores:

Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada. Nesse contexto, a memória artística não funciona como armazenador, mas estimula os armazenadores, ao tematizar processos de lembrar e esquecer. Pois para os artistas não se trata de usar armazenadores tecnológicos; eles buscam, sim, um "glossário de sentimentos", em que reconhecem uma fonte de elementos artísticos. (...) Hoje é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento cultural (2011, p. 26).

Reconhecendo o Movimento Modernista brasileiro e a atuação de Mário enquanto poeta, musicólogo e a sua vontade de construir uma arte singularmente brasileira, pode-se dizer que a arte funciona para ele como uma impulsionadora do colecionismo e do arquivamento, passando pelo movimento de guardar/registrar, como no caso das imagens e da escrita. Mário (2015a) afirma que, apesar de ter interesse na ciência, não é cientista e que sua intenção é fornecer uma documentação para o músico. Contudo, é através das abordagens científicas, como a etnografia, em relação íntima com a arte, que vem o intuito de registrar. Como são feitos esses registros e o que é registrado?

As categorias a seguir foram selecionadas a partir da leitura de *O turista aprendiz*, em virtude da sua repetição nos relatos. Logo, emergiram dos próprios escritos de Mário e foram nomeadas levando em consideração a ideia de técnica, do suporte ou da materialidade, em outras palavras, escrita, imagem, objeto.

2.3.1. A Escrita

Seguindo o pensamento de Claude Lévi-Strauss, Candau afirma:

Para conservar a lembrança e, de maneira mais ampla, para pensar, é necessário memorizar um mundo previamente ordenado. Evocando a ciência do concreto que anima o "pensamento selvagem" e pressentindo os avanços mais recentes nas neurociências, Claude Lévi-Strauss observou que "a classificação, mesmo heterogênea e arbitrária, salvaguarda a riqueza e a diversidade do inventário; decidindo que é preciso dar conta de tudo, ele facilita a constituição de uma "memória" (2011, p. 83).

Considerando a escrita como tecnologia de conservação que pode ser arquivada, ela se mostra profusa na coleção de Mário, na forma da biblioteca, dos diários e da literatura. A palavra e a escrita são os suportes de sua preferência, os mais presentes em sua trajetória. Estão expressas nas atividades da SEF e da Missão, de forma central ou, às vezes, de maneira coadjuvante. A SEF incluiu monografias, algumas produzidas pelo próprio Mário, como *Samba rural paulista*, existem também os diários nos quais orienta os pesquisadores da Missão a escreverem. Podemos elencar seus escritos como uma espécie de inventário. No livro, tomado como documento, Mário anuncia prontamente em prefácio escrito em 1943:

Mais advertência que prefácio. Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas porém se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do Vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio. Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção da obra-de-arte, reservada pra elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outros a terra viajada. (1976 [1943], p. 49).

Em suas duas principais viagens manteve diários e anotações sobre os costumes, os homens e as paisagens dos lugares pelos quais passava, em diferentes tipos de suporte:

Estas notas de diário são sínteses absurdas, apenas pra uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro, que só tem cinco linhas pra cada dia. As literatices são jogadas noutro caderninho em branco, em papéis de cartas, costas de contas, margens de jornais, qualquer coisa serve. Jogadas. Sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer disso em São Paulo (2015a, p. 75).

Em uma narrativa como *O turista aprendiz*, Mário fala em viagem etnográfica, mas etnografia em quais termos? Não se trata da etnografia do método francês dos anos de 1930, tampouco do paradigma malinowskiano, que se tornou o método consagrado na disciplina.

Parece uma aproximação da etnografia como experimentação dos sentidos, dos encontros, uma ferramenta de descoberta e construção de brasis. São encontros absorvidos, elaborados e escritos no livro. Enfim, Mário se retrata como um poeta e a coleta passa também pelo crivo do estético e do sensorial. A experiência então se torna mediada, entre "consciência lógica" e "consciência poética", termos utilizados pelo próprio Mário de Andrade no primeiro escrito da viagem, no dia 7 de maio de 1927:

Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica possui uma consciência poética também. As reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões (2015a [1927], p. 50).

Em busca de repertórios artísticos brasileiros, principalmente da música, Mário registra e coleta pessoalmente melodias, cantos na audição presencial, por intermédio de outros intelectuais ou com "artistas do Boi", como Chico Antônio e outros artistas anônimos que aparecem na narrativa²⁵. A escrita surge como uma mídia para registrar essas manifestações. De acordo com o Mário viajante: "Estes meus dias estão vendo pouca novidade e tenho trabucado bastante, colhendo melodias, versos e outras manifestações de arte popular, assim eles passam. Vim pro Nordeste não foi só passear não." (2015a, p. 285).

A categoria "escrita" foi elencada, pois se refere a uma das técnicas que aparece durante toda a narrativa, sendo também a principal. Mário identifica esse caráter decisivo na passagem em que narra a despedida de um de seus interlocutores, o cantador Chico Antônio:

12 [de janeiro]. Inda trabalho com Chico Antônio o dia até 17 horas. Na partida ele com o Boi Tungão se despede de mim e do nosso trabalho de maneira tão comovente que senti a chegada da lágrima. "Adeus sala, adeus piano, Adeus, tinta di screvê! Adeus, papé di assentá!" (assentar as músicas que ele cantava) (2015a [1927], p. 233).

Chico Antônio foi um de seus mais conhecidos interlocutores na empreitada de registro do folclore. O primeiro encontro ocorreu em 1929: "10 de janeiro: Trabalho dia inteirinho com artistas desse "Boi" e com o rabequista Vilemão, mulato escuro que me dá desafios estupendos. De noite aparece Chico Antônio, o coqueiro. Simpático e formidável. Noite inesquecível"

²⁵ Alguns exemplos: "7 de fevereiro: (...) Pelas 14 horas apareceu o gaiteiro dos Cabocolinhos, o Marim, pra me trazer as gaitas que eu encomendara e me deu mais uns temas de boi pernambucano e um coco interessantíssimo em hipolídio." (2015a, p. 239)"; 27 de dezembro: Jovino me canta o Congo e eu o escrevo, dia inteiro. De noite não posso nem conversar de tão derreado." (2015a, p. 229); "À noite inda escuto um bocado Chico Antônio que vem morar no Bom Jardim. Durante o dia inda colhi uns cocos sabidos pelas meninas e empregadas da casa." (2015a, p. 234.)

(2015a, p. 232). O coqueiro chegou a ser protagonista de um romance não finalizado de Mário, intitulado *Café*, bem como personagem de diversas crônicas por ele escritas, incluindo *Chico Antônio*, escrita em 1929. Nesse texto, Mário afirma que o cantador tem um "valor social formidável" e "é a expressão mais pura que encontrei da musicalidade litorânea do Nordeste" (2015, p. 2). Mário trabalhou com ele durante a estadia em terra potiguar, anotando os cocos que cantava.

Colecionar para Mário é parte do processo de documentar e registrar, o que no caso das viagens ao Norte e Nordeste envolve contato com os intelectuais com quem se correspondia, como Cascudo, além das pessoas que criam o que ele denomina como manifestações culturais e folclóricas. Os encontros também envolvem o contato com o ambiente, haja vista as descrições de paisagens, festas, interações, enumeração de comidas, enfim, o contexto pelo qual o viajante estava inserido. Desses encontros marcados pelo ato de grafar, notáveis nas narrativas de Mário, é possível dizer que o trabalho é feito em rede, passando pelo viés do sensível e da arte. Trabalho em rede que também é feito dentro do Departamento de Cultura, porém de forma distinta.

2.3.2 A Imagem

A imagem é elencada aqui principalmente devido a presença da codaque, nome abreviado de câmera fotográfica que Mário leva na viagem. No entanto, as imagens também podem aparecer na escrita e na própria narrativa de Mário, bem como as fotografias que podem se mostrar ao lado das legendas, que serão apontadas mais adiante.

As fotografias tiradas por ele também possuem semelhanças com o trabalho realizado por Theodor Koch-Grünberg, que além de recolher objetos, fez diversas fotografias dos povos indígenas e retratou a si próprio em campo, como fez o próprio Mário, pessoalmente, em suas viagens ao Norte e Nordeste que resultaram n' *O turista aprendiz*.

Os volumes de *Vom Roraima Zum Orinoco* mostram ao poeta que os registros fotográficos naquele período andam lado a lado com as pesquisas de campo e o processo etnográfico. A presença da imagem na antropologia também aparece na década de 1920 no trabalho *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, entre outras obras de Malinowski, como as fotografias dos nativos das Ilhas Trobriand em situações cotidianas, bem como do próprio etnógrafo, interagindo com os trobriandeses. Etienne Samain (1995) ao analisar a fotografia nas obras de Malinowski, nota que as imagens são acompanhadas de título e curtos comentários sobre a cena registrada, apontando para uma preocupação de ressaltar o contexto etnográfico

das fotos. Tal cuidado se faz presente no corpo textual onde é sugerido ao leitor que veja as fotografias, referentes aos relatos, cuidadosamente inseridas dentro do texto, não como um apêndice, caracterizando a imagem como parte da leitura, não como simples ilustração (p. 33)²⁶.

Já no trabalho de Theodor Koch-Grunberg as fotografias mostram principalmente as condições do trabalho etnográfico, como as locomoções, o acampamento e sua interação com os indígenas na Amazônia. Muitas fotografias retratam a si próprio ou foram feitas junto aos nativos. As paisagens eram raras, a maior parte das imagens feitas são de objetos cotidianos e artefatos, espécimes da cultura material, e dos indígenas, sem referências ao contexto, em ações cotidianas como pescar ou dançar. As pessoas eram fotografadas em fundo branco e de diferentes ângulos, provavelmente na intenção de levantar documentos para a antropologia física. Frank, ao analisar a produção fotográfica de Koch-Grunberg, diz que a finalidade dos tipos de fotografias tiradas não é clara. No entanto, a constante documentação em diferentes mídias:

(...) parece sugerir que o etnógrafo considerava a documentação meramente uma técnica (não importa qual), intrinsecamente insuficiente; ou seja, para ele, havia aspectos na ação filmada, fotografada, descrita e, às vezes, esboçada à mão, que somente uma das técnicas de documentação podia captar adequadamente (2010, p. 160).

O que se nota é que, o que é fotografado e a maneira como é feito, se relacionam ao paradigma aos quais os trabalhos se baseiam ou servem. O lugar das imagens e sua classificação é diferente dentro de cada abordagem.

Malinowski fotografou nativos em suas atividades cotidianas em plano largo, uma vez que, para ele, a experiência etnográfica estava ligada a observação e participação na cultura como um todo, sua teoria antropológica se ocupa de entender a estrutura social em sua totalidade, a interrelação entre as instituições, não discriminando suas partes como em uma antropologia positivista, eram colocadas como demonstrações ou representações das cenas relatadas, se tornando observáveis. Segundo Samain,

Tais escolhas me parecem depender muito menos de um eventual projeto estético pessoal de Malinowski do que da concretização de sua visão funcionalista das sociedades que observava. Pois o que procurava o antropólogo eram precisamente

²⁶ Etienne Samain indica as funções designadas por Malinowski às fotografias ao analisar três obras: Para ele, a fotografia oferece algo que pode ser "visto", "observado", "tocado pelo olho" (to see); para ele, ainda, a fotografia é uma "amostragem", uma "demonstração": ela nos faz "ver", faz-nos "conhecer", "ensina", "explica", "testemunha" (to show). Para ele, enfim, (to represent), a fotografia "apresenta", "representa" ou, melhor dizendo, "torna uma cena rerepresentável." (1995, p. 38).

essas redes de relações e de concatenações presentes entre os elementos e fatos, visíveis e palpáveis, dos grupos sociais estudados (1995, p. 43).

A fotografia nesse período já aparece na antropologia como uma forma de ilustração, instrumento de pesquisa ou documentação, mesmo antes da concepção de uma antropologia visual. Expedições científicas anteriores ao início do século XX também deixaram fotografias de caráter etnográfico, como as realizadas por Marc Ferres na Comissão Geográfica e Geológica do Império, em 1875. São cenas do cotidiano brasileiro da época e indígenas no sul da Bahia²⁷. Na segunda metade do século XIX há também as fotografias tiradas por Christoph Albert Frisch, as primeiras realizadas com povos amazônicos. Além das já citadas, a expedição conhecida como Comissão Rondon (1907-1915) foi a que mais reuniu objetos diversos, imagens e conhecimento sobre a fauna e flora no processo de interiorização do Brasil. A comissão levantou grande número de material arqueológico, antropológico, iconográfico e de ciências naturais com a participação do Museu Nacional, que foi o depositário dos exemplares, até o incêndio ocorrido em 2018²⁸.

Apesar de não ser o foco deste trabalho fazer uma reflexão teórica sobre a relação entre fotografia e antropologia, é interessante pontuar que a fotografia aparece majoritariamente nos trabalhos antropológicos do período como um apêndice do texto ou como forma de conferir realismo ao relato etnográfico e, por isso, autenticidade. No trabalho de campo, de forma mais ampla, a fotografia é definida como modo de observação, registro descritivo ou de autenticação, um instrumento para coleta de dados, conforme ensina Segala (2005). No entanto, viso focar na fotografia como suporte de memória e ferramenta de registro e armazenamento.

Em suma, ressalta-se aqui que expedições, trabalhos de campo ou viagens etnográficas, a partir da conveniência tecnológica das câmeras fotográficas que começavam a se tornar comuns para fins científicos na época, geraram uma produção iconográfica. E assim seguiu Mário de Andrade, em sua missão de registrar o Brasil, por vezes imprimindo um caráter artístico e poético em suas fotografias, além do traço documental. Fotografias também eram enviadas ao poeta para que este conhecesse e guardasse o que era retratado. Telê Ancona Lopez, ao analisar as fotografias de Mário, observa:

Aliás, em 1926, na carta de 26 de julho enviada por Mário a Luís da Câmara Cascudo, entende-se que fotografia, coleção e intenções viajeras combinam-se no horizonte do remetente: "Você nem imagina que gosto me deu o campeiro vestido de couro que

27 Cf. Gama, 2000.

28 Cf. Domingues Sá, 2019.

you me mandou. Andei mostrando pra toda gente e mais a fotografia do maravilhoso cacto. As três fotografias já estão bem guardadinhas na minha coleção. Se lembre sempre de mim quando vir fotografias da nossa terra aí dos seus lados. Meu Deus! Tem momentos em que eu tenho fome, fome estomacal de Brasil agora. Até que enfim sinto que é dele que me alimento! Ah! se eu pudesse nem carecia você me convidar, já faz sentido que tinha ido por essas bandas do norte visitar vocês e ao norte. (2005, p. 138)

Paisagens também podem ser apontadas como colecionáveis através de recursos tecnológicos. Além de estarem reproduzidas em algumas fotografias e desenhos em *O Turista aprendiz*, em uma passagem do livro, o poeta se encanta com elas:

Que posso falar dessa foz tão literária e que comove tanto quando assuntada no mapa?... A imensidão das águas é tão vasta, as ilhas imensas por demais ficam tão no longe fraco que a gente não encontra nada que encante. A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem. Nós só podemos monumentalizá-las na inteligência. O que a retina bota na consciência é apenas um mundo de águas sujas e um matinho sempre igual no longe mal percebido das ilhas. O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime. (2015a [1927], p. 68)

Na já citada carta escrita a Cascudo, percebe-se que o colecionável de Mário não passa pela ideia de monumentalidade e excepcionalidade, mas talvez pela ideia de singularidade e autenticidade, de um Brasil em construção, como notamos na escolha das palavras "corriqueiros" e "comesinhas" para caracterizar o que era de seu interesse guardar:

Não tenha medo de me mandar um retrato de tapera que seja. Ou de rio, ou de árvore comum. São as delicias de minha vida essas fotografias de pedaços mesmo corriqueiros do Brasil. Não por sentimentalismo. Mas sei surpreender o segredo das coisas comesinhas da minha terra. (2000 [1924], p. 34)

No caso das fotografias feitas por Mário de Andrade em suas viagens, estas eram frequentemente acompanhadas por anotações das cenas presenciadas, de forma que o retratado fosse mais compreensível. Lopez, ao analisar os documentos do processo criativo de Mário, que envolvem quatro diários de imagens e legendas, diz que o poeta funde testemunho e artefazer em uma relação ambígua entre a fotografia do "real" e a experimentação artística" (2005, p. 140).

Algumas vezes Mário chegava a escrever informações de caráter técnico, como os locais das fotografias, as pessoas, o horário e outros dados como maneira de precisar o testemunho imagético. Dos quatro diários analisados, dois foram feitos em viagem e dois no regresso a São

Paulo. Os diários escritos em traslado conformam uma primeira etapa, com informações colhidas *in loco* e, os feitos em São Paulo, expressam um caráter mais literário e artístico. Este diário das imagens e legendas é ponto de encruzilhada de vertentes, multifacetado como a obra de Mário, revelando uma experimentação artística com o registro e a documentação.

A fotografia para Mário não tinha função apenas de documentar²⁹, mas envolvia um processo criativo contendo elementos variados de registro como a escrita conforme a análise de Lopez:

Outra vertente da mescla de fotos e legendas é aquela que retém, com engenho e arte, a função documental da fotografia ao reproduzir aspectos da geografia física da região, do homem e da cultura material. Deste modo, a paisagem – a terra, os rios, a vegetação –, a população de brancos, mestiços e indígenas, homens, mulheres, curumins, os meios de transporte, o trabalho, usos e costumes são fixados. A profusão de imagens, dentre as quais particularizo o vaqueiro de Marajó, as caiçaras, isto é, os cercados que protegem os bois da voracidade das piranhas, o mogno cortado e numerado deslizando na corrente, os sacos de sernambi, a pesca de tarrafa, a casa sobre palafitas, a casa de alvenaria telada, a maloca e os índios pintados com jenipapo, o hotel de janelas góticas, as ruínas da igreja de Porto Velho – para selecionar algumas –, recebe, nas legendas, além da identificação e do relatório técnico, o comentário cheio de humor, incluindo por vezes rimas, trocadilhos e a citação de versos de grandes poetas (2005, p. 143).

A pesquisadora reforça a relação entre a produção de imagens a partir da fotografia, das legendas e da narrativa de Mário, observa que o interesse do poeta em imagens é um esforço de atualização de suas leituras sobre fotografia e cinema, presentes na sua biblioteca. No entanto, a coleta de imagens data da década de 1910, através de recortes de jornais e revistas, de textos e imagens do Brasil, demonstram a intenção de conhecer o país e formar uma documentação para a pesquisa. Esses recortes envolvem diferentes regiões e constam no arquivo cartões-postais de cidades históricas mineiras, guardadas em um envelope intitulado *Brasil antigo* (2005, p. 137).

Anos depois, a técnica fotográfica se tornaria uma das formas correntes de registrar e guardar diferentes aspectos da cultura brasileira, feitas pelos conhecidos fotógrafos franceses

²⁹ As fotografias somam um número de 1.538 imagens em positivos e muitas outras em negativos na subsérie analisada pela autora e estão localizadas no arquivo do IEB na série Fotografias.

Marcel Gautherot³⁰ e Pierre Verger, encomendadas pelo SPHAN³¹, se somam a outros 350 nomes, como informa Costa (2016). Mário de Andrade já utilizava e defendia esse suporte como ferramenta de salvaguarda. Segala (2005) assinala que as cartas de Mário de Andrade destinadas a Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, frequentemente apontam a importância da fotografia como documentação comprobatória nos processos de inventário e restauração dos bens patrimoniais. Segundo a autora, Mário aponta a necessidade do recém-criado órgão de proteção do patrimônio contar com um "serviço intenso de fotografiação", ressaltando a ideia de um acervo cumulativo reunido em arquivo central para armazenar em negativos o repertório dos bens culturais do país.

As imagens também aparecem na Coleção de Artes Visuais de Mário, que é composta por quadros, desenhos e gravuras, marcando seu interesse pela manifestação artística ampla, com um acervo que conta hoje com 667 obras. A coleção conta com obras de artistas do Movimento Modernista ativos no momento e revela o itinerário social do colecionador, seguindo o movimento dos salões³².

Dentre essa coleção específica, gostaria de ressaltar os desenhos feitos pelo próprio Mário de Andrade, uma vez que a proposta é focar no processo de coleta, aproximando-o da etnografia. Em uma pesquisa exploratória no catálogo online da coleção, no site do IEB, podemos perceber que o conjunto contém diversos desenhos de Mário retratando igrejas em São João Del Rei, Foz do Amazonas, fazenda Sant'Ana em Marajó, a Sé, em Belém do Pará, paisagens, arquitetura e pessoas em atividades corriqueiras. Com essa mesma temática, há também desenhos de Manuel Bandeira retratando principalmente ruas e a arquitetura.

Mário, como polígrafo, além de produzir desenhos e os colecionar, nos deixou uma reflexão sobre eles. Para o poeta, o desenho fala e chega a ser mais uma escritura e caligrafia do que uma arte plástica. E segue em um ensaio: "Mas o desenho, da mesma forma que as artes

30 Marcel Gautherot foi um fotógrafo francês residente do Brasil. Começou sua experiência com fotografia no Musée de l'Homme em Paris na década de 1930 e fotografou para instituições como o SPHAN e Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro entre os anos de 1940-1960. (cf. Segala, 2005) Sua atualmente está sob a guarda do Instituto Moreira Salles que a adquiriu em 1998 devido ao seu valor artístico. As fotografias do acervo pessoal de Gautherot se deslocam então do privado para o público, num movimento semelhante ao ocorrido com a coleção de Mário de Andrade.

31 Para Costa: "É preciso destacar que a importância do Arquivo Fotográfico pode ser acompanhada desde a criação do Iphan. Mesmo antes da promulgação do Decreto Lei nº25, a fotografia foi alvo de reflexão por parte de seus diretores e superintendentes. Dinâmicas de definição, produção, circulação e arquivamento foram temas de longos debates, por exemplo, entre Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade, revelando a importância de se organizar um material condizente com as diretrizes desse serviço." (2016, p. 152).

32 Na visão de Dettino: "Após a Semana de Arte Moderna, na visão de Mário, principiou-se o "movimento dos salões", que seriam os: da Rua Lopes Chaves; de Paulo Prado, na Avenida Higienópolis; de Tarsila do Amaral, na Alameda Barão de Piracicaba; e, de Dona Olívia Guedes Penteadó, na Rua Duque de Caxias. Mário de Andrade frequentava todas as terças vespertinas, os encontros no Pavilhão de Arte Moderna da aristocrata." (2012, p. 34)"

da palavra, é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores da inteligência" (1975, p. 69). O desenho, então, para além da apreciação estética relacionada às artes plásticas, aparece para Mário como uma forma de definição da transitoriedade ou da materializadora de uma experiência vivida:

Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto. Em vez de buscar as essências misteriosas e eternas, o desenho é uma espécie de definição, da mesma forma que a palavra 'monte' substitui a coisa 'monte' para a nossa compreensão intelectual (1975, p. 71).

Levando em consideração o conteúdo dos desenhos e das fotografias, que experiência vivida é essa que está sendo materializada e guardada por Mário, a etnográfica? Uma experiência de Brasil? Patrimonial?

2.3.3 Os Objetos

Mário também colecionava objetos como pinturas, esculturas e outras variedades de materiais. Por efeito da inviabilidade da consulta aos arquivos, é difícil rastrear como e de onde vinham esses objetos. Mas através da pesquisa das narrativas de Mário, pode-se ter uma ideia da origem de algumas peças colecionadas. Alguns objetos são comprados: "Mercado. Compro um boi zebu de barro cozido." (2005, p. 203); "De manhã fui no Antônio do Rosário encomendar objetos de tartaruga." (2005, p. 78). Outros são oferecidos, como é o caso do ganzá dado por Chico Antônio na ocasião em que Mário estava no Rio Grande do Norte. No filme dirigido por Eduardo Scorel, *Chico Antônio, o herói com caráter*, o ganzá que ele ofereceu a Mário em 1929 é levado para o coqueiro na década de 1980. No filme, Chico Antônio conta que após oferecer o Ganzá, Mário respondeu que queria o ganzá para poder mostrar na "terra" dele como o coqueiro improvisa. Na data do ocorrido, o ganzá foi emprestado para o diretor por um sobrinho de Mário; "O coqueiro Chico Antônio, que hei de celebrar melhor em livro, me aparece, tira uns pares de cocos, arremata a série com o Boi Tungão e num improviso de quebrar coração duro, me oferece o ganzá dele" (2015a, p. 344). Há hoje um ganzá na Coleção de Artes Visuais no IEB - USP, porém não se sabe se é o de Chico Antônio.

A seguinte citação retirada de *O Turista aprendiz* aponta que a escolha por determinado objeto e não outro pode passar por um crivo estético:

Compra duma rede de linha, feita no Maranhão. O que me decidiu na compra de tal rede, o que fez com que eu gostasse dela mais que das outras não foi nenhuma

qualidade maranhense de fabrico ou maior utilidade do objeto, mas a sua combinação de cores, em azuis baixos e terras, apresentar muita coincidência com certas combinações de cores, sábias e discretas, usadas pela pintura cubista. "Um Braque!", exclamei, e comprei a rede. Na verdade eu estou viajando muito em torno de mim mesmo, e aplicando egoistamente as minhas experiências em vez de me enriquecer de novas. (2015a [1927], p. 48).

Levando em conta esse fragmento de Mário, percebe-se a aproximação que faz de uma rede feita no Maranhão em relação às cores da pintura cubista, em uma interconexão entre arte e artesanato. E assim é sua coleção de objetos, composta por quadros de artistas nacionais e internacionais, esculturas, desenhos (esses também abarcados pela categoria da imagem) aproximando materialidades heterogêneas, cultura material e as obras de arte na concepção ocidental.

Sobre os objetos é importante notar que os folcloristas daquela época se dedicavam majoritariamente a recolher manifestações de natureza literária ou "espiritual", enquanto a antropologia era a área conhecida por se dedicar à cultura material. Na contramão das tendências da época, como visto nas passagens anteriores, Mário recolhe objetos cotidianos que poderiam ser considerados cultura material de uma brasilidade. Redes, instrumentos, objetos feitos de casco de tartaruga, etc.

Uma vez que o museu é uma das principais instituições de guarda e exposição da cultura material, Mário também se ocupa de uma concepção própria sobre estes espaços e o que acha adequado para exibição. Nos anos de 1930, quando Mário se engaja na elaboração das questões museológicas, não existiam museus de arte moderna, tampouco divisões modernas dentro dos grandes museus, conforme descreve Lourenço (1994). Mário constrói seu argumento em torno do conceito museal como estratégia para mudar a sociedade pelo acesso à cultura. Segundo Lourenço, Mário pensa suas formulações para ressaltar as manifestações da arte popular, se aproximando de diferentes segmentos e culturas presentes no país, propondo uma cadeia de museus em pequenas cidades. A autora segue:

O museu é parte constitutiva para a construção de uma identidade nacional a partir da cultura macunaímica, logo residindo no inconsciente coletivo da humanidade, para a comunhão com o ser enquanto gênero universal e, particularmente, para satisfazer a demanda do poeta para interferir na vida pública. Não se pode falar em um único Mário, o que seria amputar-lhe a face humana, delineada nos anos 30 entre efemeridades e permanências, certezas e hesitações, segurança e medo, andanças coletivas e solidão, do animador de toda uma geração formada por artistas, musicistas e escritores (1994. p. 188).

Por museu entendemos os objetos expostos e contidos no acervo. Em função disso, além de coletar objetos ele mesmo, o projeto de Mário apostava em uma cultura plural através de ações em múltiplas direções, o que inclui um esforço para identificar, preservar e proteger. Levando assim a sua formulação de salvaguarda de bens materiais, o tombamento, que conta com oito categorias sob a nomenclatura "Arte", é subdividida em: arqueológica; ameríndia; popular; histórica; erudita nacional e estrangeira e aplicada nacional e estrangeira. Os livros de tomo propostos por Mário no seu anteprojeto, são: Arqueológico e Etnográfico, Histórico, Das Belas Artes e Das Artes aplicadas, cada qual ligado a uma proposta de museu. A arte é pensada por Mário como todo e qualquer modo de expressão humana, se aproximando do conceito antropológico de cultura, sendo o artístico não restritivo ao erudito, como descreve Chagas (2009). Em razão disto, um objeto coletado em uma das suas viagens pelo Brasil deve estar sob o mesmo estatuto de importância de conservação que uma obra de arte erudita, salvo suas diferenças.

Na época em que Mário escreveu *Museus populares* (1936), existiam poucas instituições museológicas no país e estas eram recentes, sendo também concebidas sob ideias iluministas e para alguns, como lugar de exposição dos "memoráveis", conforme relata Lourenço (1994). Portanto, havia espaço para a proposição de projetos. Na concepção de Mário, o museu deveria ser construído por ações pedagógicas, de modo que não fosse um cemitério de preciosidades e relíquias, mas um museu vivo reforçando a vitalidade, abrigando também a cultura material do povo. A função do museu para ele se torna em um dos meios de promover conhecimento.

Como patrimônio, na concepção de Mário, abrangia-se o erudito e o popular, a preservação engloba o tangível e intangível (palavras não usadas pelo poeta, porém contemporaneamente utilizadas no campo do patrimônio). Coisas como obras de salão de arte, mocambos do Recife, morros do Rio de Janeiro, arquitetura, indumentária, arte popular, música e danças estariam elegíveis para salvaguarda na visão do escritor.

Por objetos pode-se entender também a fotografia como forma de materializar o intangível. Não sem razão, Mário fotografou pessoalmente cenas cotidianas do Brasil em suas viagens, recebeu outras de amigos, bem como defendeu a realização de um acervo fotográfico dentro do órgão de preservação do patrimônio.

Em suma, vimos nesse capítulo como Mário buscou compor um inventário da cultura popular e do Brasil profundo, à sua maneira, a partir dos seus relatos de viagem. O processo de colecionamento, mediado pela experiência permeada pela sensibilidade antropológica e etnográfica, fez parte da formação de sua coleção particular e resultou nos escritos de *O turista*

aprendiz, cuja chave de leitura aqui foi identificar os modos de colecionamento e registro, levando em consideração as relações estabelecidas para a realização desse processo.

Após explorar a experiência colecionadora de Mário de Andrade nos anos de 1920, seguiremos para sua ação nos anos de 1930, principalmente no que diz respeito a sua atuação como diretor no Departamento de Cultura de São Paulo. Enfim, busco indagar a agência catalisadora de Mário dentro de um processo social e cultural mais amplo, expandindo-o para os tempos atuais. Igualmente, pensando o papel o processo de colecionamento, e o que dele ficou, dentro do projeto marioandradino de democratização da cultura e construção de Brasil.

3. MÁRIO COMO MEDIADOR ENTRE CAMPOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA OUTRA MEMÓRIA

"A gente tem que construir o Brasil que a gente quer"

Darcy Ribeiro

Neste terceiro e último capítulo, pretendo retomar a experiência etnográfico-poética de Mário de Andrade nos anos de 1920, em conjunto com seu processo de colecionamento, como uma forma de propor reflexões sobre o legado do intelectual. Portanto, mais que um capítulo de resgate do que foi elaborado para construir uma conclusão, apresentarei uma série de questões que surgiram, enquanto seguia a trajetória do poeta paulistano. Por conseguinte, este capítulo se configura mais reflexivo do que conclusivo, uma vez que, ao expandir os ramos do alcance do colecionamento de Mário, deixamos um campo aberto para novas atualizações. De uma leitura remissiva, passamos para o exercício que busca um aprendizado contínuo com a obra de Mário.

Tendo em vista a abordagem empreendida a respeito das contribuições para as áreas da cultura e do patrimônio, é o Mário dos anos de 1930 que será ressaltado e indagado, no esforço de diálogo com o contemporâneo, expresso nas preocupações de sua própria época assim como da nossa. Questionarei também em que medida sua gestão no Departamento de Cultura na década de 1930, com a consequente formação de acervos e arquivos, já se fazia presente ou se desenhava na experiência como colecionista nos anos de 1920, especialmente em suas viagens, já mencionadas neste trabalho. Tal ponto de partida foi sugerido pela leitura de Carlos Sandroni (1999), que concebe a Missão de Pesquisas Folclóricas como "a terceira viagem de Mário". A partir desta colocação exploramos as consequências e possíveis desdobramentos ao longo do capítulo.

Fazendo uso das metáforas, o que Mário parece ter feito foi oferecer novas linhas para tecermos outras formas de memória, sobretudo aquelas presentes no discurso da elite brasileira. A documentação, os registros e os objetos por ele deixados, além de envolverem um processo de colecionamento feito em rede, extrapolam o âmbito da coleção e do arquivo. A experiência colecionadora de Mário, atravessada por afetos, com uma projeção de Brasil em perspectiva (não um imaginário, mas uma construção que se pretende realizar efetivamente), passa necessariamente pela arte e pela ciência, que ainda nos interpela. A partir desse ponto, pretendo fazer paralelos entre a experiência de Mário de Andrade como diretor e os modos de fixar a coleção que ele vinha fazendo pessoalmente, para explorar o que permaneceu no campo do

patrimônio e da memória e, em seguida, transportar o que ficou do pensamento marioandradino para o presente, com a intenção de pensar o papel catalisador ainda operado pelo poeta.

3.1. O desdobramento nos anos 1930

Como já mencionado no primeiro capítulo, nos anos 1930 Mário de Andrade já era um escritor reconhecido no meio intelectual paulista e em outros estados. Com a criação do Departamento de Cultura, sob a gestão da prefeitura de Fábio Prado, em 1935, o poeta foi então convidado a ocupar o cargo de diretor. Dentre as finalidades do Departamento estavam, por exemplo, cumprir objetivos como o de inventariar o patrimônio do estado, formar acervos, construir e gerir parques infantis em local de vulnerabilidade social, promover pesquisas, concertos musicais, concursos, peças de teatro e fomentar a construção de bibliotecas populares, para citar alguns. Nesse momento Mário pediu licença do Conservatório de Música, onde atuava como docente, e suspendeu parcialmente seus projetos enquanto escritor, poeta e viajante.

Atrás de um gabinete oficial do município, passou a escrever portarias, ofícios, memorandos, relatórios, documentos oficiais e prestação de contas. No entanto, o objetivo aqui não é analisar o seu desempenho como gestor, mas refletir sobre a implicação do repertório intelectual e experimental que Mário vinha construindo desde os anos de 1920 nas ações ou tentativas de projetos dentro da administração pública. Mesmo que no Departamento houvesse mediações e tensões de distintos interesses que afetavam sua dinâmica, revelando discontinuidades com a agenda programática do escritor, visto focar nas ações que dialogam com o pensamento marioandradino. O olhar lançado para tais ações, ainda que realizadas com embargos, apontam alguma continuidade entre as décadas no pensamento do próprio Mário e aquilo que podemos notar que foi construído como um legado do poeta para o pensamento futuro.

Ademais, é necessário observar que sua ação no Departamento de Cultura se deu dentro de um projeto político da elite paulista, pautado por orientação social-democrata, que percebia na cultura uma via central de superar os atrasos políticos e intelectuais no Brasil, tendo a capital paulista como laboratório, como explica Calil (2015). Desse modo, o trabalho de Mário enquanto servidor público, realizado na prefeitura de São Paulo sob o comando de Fábio Prado, não pode ser atribuído inteiramente às suas ideias. Projetos como a Missão só foram possíveis dentro desse tempo em que o município estava sendo gerido por um determinado grupo de

políticos, haja vista que, em 1937, com o golpe do Estado Novo³³, ocorreu a fragmentação da estrutura do DC e a exoneração de Mário de Andrade do cargo de direção. Dito isto, não é intenção analisar o Departamento ou a atuação de Mário enquanto servidor público, mas sim buscar (des)continuidades da sua experiência colecionadora no âmbito institucional em relação ao que vinha fazendo desde a década anterior.

Embora as décadas de 1920 e 1930 na trajetória de Mário de Andrade sejam muitas vezes separadas no entendimento das frentes de atuação do poeta. Os caminhos percorridos nesta pesquisa apontam que pode haver, apesar das diferentes circunstâncias, uma certa continuidade. Como discutimos, a experiência colecionadora feita nas viagens como turista aprendiz, tendo como recursos de registro apenas papel, caneta e câmera, na década de 1930, contará com o fomento, os recursos tecnológicos e com o aparelho administrativo da municipalidade de São Paulo - pontos que não serão aprofundados, mas que se apresentam constitutivos das diferenças dos projetos marioandradinos entre as décadas. Todavia, pensaremos sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas que, como já exposto, possui estreita ligação com o modo de Mário colecionar e o pensamento marioandradino permeado por campos ainda em processo de institucionalização no país.

*

No final da década de 1930, quando a Sociedade de Etnografia e Folclore tinha sido criada, a Missão realizada e o projeto para a criação do SPHAN escrito, Mário já havia coletado um grande número de objetos, livros, quadros, melodias e materiais escritos em sua casa. O que pode ser colocado em questão é que, a experiência colecionista precede a elaboração de uma ideia de patrimônio, ou seja, vai sendo elaborada ao passo em que Mário experimenta, pesquisa e coleta. Portanto, a ideia não precede a experiência, os modelos, o que é folclore, o que é etnografia e o que é colecionável surgem do contato com as coisas no sentido geral, dos encontros e da rede de contatos do poeta paulistano. As coisas se tornam "brasileiras" na medida em que Mário as conhece. É relevante registrar que a Missão de Pesquisas Folclóricas fez um percurso semelhante ao que Mário realizou em sua viagem ao Nordeste, porém, com equipamentos para a coletas das manifestações culturais, como: filmadoras, câmeras e gravadores de som, registros que foram acompanhados por anotações dos membros da excursão.

33 O golpe do Estado Novo (1937-1945), que teve como líder Getúlio Vargas, instaurou uma ditadura no país após ser decretado nova Constituição, extinguindo os partidos e novas eleições diretas. Em 1939 foi criado também um órgão de censura principalmente aos meios de comunicação: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Faz-se necessário olhar mais de perto o que foi coletado nessas duas experiências, as diretrizes e os suportes utilizados.

Após incursão nos passos colecionistas de Mário, ressaltando o aspecto do encontro com o outro, poderíamos falar de uma etnografia marioandradina? E no que diz respeito ao colecionamento e o registro (desdobrado também no DC), uma etnografia marioandradina como produção patrimonial, no sentido de atribuir valor às manifestações culturais e cotidianas? Não excluindo o aspecto instrumental da etnografia, para Mário era uma forma de conhecer e construir o Brasil através da compreensão da cultura, não do Estado-nação Brasil, como fica evidente no Curso de Etnografia e na sua aplicabilidade como diretriz dos trabalhos da SEF. A trajetória de Mário já demonstra ter um traço etnográfico no seu processo patrimonial desde as viagens ao Norte e Nordeste nos anos de 1920. *O Turista Aprendiz* pode ser visto como um ensaio do pensar e do fazer patrimonial de Mário, visto que o valor patrimonial para ele parece tocar numa concepção de brasilidade cotidiana, não extraordinária, monumental ou excepcional. O valor patrimonial estaria contido naquilo que pessoas como Chico Antônio exercem, em uma melodia tradicional, imbricada na vida, em modos de fazer, cantar, rezar, dançar, curar e comer. Interpretar o Brasil, para Mário, era uma tarefa cotidiana.

De certa forma, o que Mário vinha fazendo se desdobrava dentro do Departamento de Cultura, dessa vez acompanhado por Dina Lévi-Strauss e outros funcionários responsáveis pelas subdivisões do Departamento. Como já mencionado, ocorreu o Curso de Etnografia ministrado por Dina, que tinha no conteúdo programático diretrizes para a coleta de formação de arquivos. E, embora sejam experiências distintas de produção de conhecimento e coleta, é notável a influência de Mário no desenvolvimento dos projetos, não apenas por ser diretor, mas por ter a bagagem de folclorista, modernista e "etnógrafo" já mencionadas.

Como observa Carlos Sandroni (1999), Mário, em suas viagens, principalmente na que faz para o Nordeste em 1928 e 1929, já havia anotado centenas de cantos, melodias e músicas junto aos seus colaboradores, sejam estes os intelectuais com que tinha contato ou com as pessoas que praticavam aquelas manifestações musicais. Sandroni chama a Missão de Pesquisas Folclóricas, ocorrida em 1938, de "terceira viagem de Mário de Andrade". No entanto, apesar dessa leitura, é importante ressaltar que Mário não estava presente na Missão, apesar de ter a idealizado e orientado. Tal projeto foi chefiado em campo por Luís Saia e contava com mais três integrantes: Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira. A Missão, em seu mapa de passagem e registro, possui pontos semelhantes aos da viagem de Mário como Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará e, como observa Tércio, era um projeto antigo de Mário:

(...) o registro audiovisual e material da caudalosa cultura popular do Norte e Nordeste. Agruparia músicas, danças, peças de artesanato, adornos e armas de caça indígenas, utensílios domésticos rurais, cerâmica, instrumentos musicais, remédios vegetais, lendas, narrativas sobre usos e costumes. O propósito de Mário era destinar o material recolhido para um futuro museu de Etnografia. A pedido dele, religiosos salesianos que atuavam junto aos índios no Alto Rio Negro, na Amazônia, já vinham contribuindo para esse acervo inicial, colhendo artesanato das tribos (2019, p. 394).

Esses registros também contavam com fichas preenchidas pelos pesquisadores, conforme orientações de Mário de Andrade, respaldadas pelo conteúdo programático do Curso. Portanto, essas fichas contavam com local, data de gravação, gênero da música ou dança, o nome das pessoas envolvidas e o nível educacional e social, além de outras informações. Ademais, também haviam os cadernos de campo, nos quais também eram recolhidos objetos. Podiam ser instrumentos musicais, vestimentas ou objetos de fabricação artesanal e local que eram comprados. Esses objetos eram enviados por Luís Saia para a casa de Mário de Andrade, o material contava com cerâmicas, estandartes, ex-votos, imagens de santos, instrumentos diversos (2019, p. 398).

Porém, em 1937, com a instabilidade política e a incerteza dos rumos que tomaria o DC, devido ao golpe do Estado Novo, Mário agiu para que a Missão, que já havia partido de São Paulo e que configurava um projeto de grande envergadura, que vinha há muito tempo amadurecendo e sendo planejada com dedicação, continuasse apesar dos percalços. Portanto, diante desse cenário, Mário apressou sua realização. Apesar dos esforços a Missão foi interrompida antes da data planejada devido às mudanças políticas que acabaram por afetar o Departamento, resultando na exoneração de Mário. Apesar de não ter ocorrido plenamente como projetada, a Missão formou um extenso acervo. Parte do material foi perdido, pois não pôde ser conservado pela falta de verba ou interesse do Estado, porém, o remanescente, apesar do descaso do aparato público, está abrigado hoje no Centro Cultural de São Paulo. Como sintetizou Tércio, a Missão ocorreu

(...) em mais de trinta localidades de cinco estados: cerca de 1.500 músicas (gravações e transcrições das letras), seis rolos de filmagens que dariam 19 filmes de 16mm e 35mm, mais de mil fotografias de músicos, dançarinos e arquitetura, mais de seiscentas peças artesanais, indumentária e cerca de 17 mil documentos (cadernetas de anotações, desenhos, notações musicais, letras de músicas, versos e informações sobre arquitetura popular) (2019, p. 401).

Sem entrar propriamente em uma pesquisa sobre a Missão e o material gerado, o interessante é seguir o itinerário da "terceira viagem de Mário de Andrade", conforme descreve Sandroni. Vemos nessa denominação que o pesquisador concebe a Missão como um indicativo

de que o trabalho que Mário vinha realizando nos anos 1920, em rede e pessoalmente, se imprime de certa maneira nos anos 1930, sinalizando que mesmo não estando presente, a autoria intelectual foi do poeta. Dentre as manifestações culturais que a Missão foi orientada a registrar, estavam as músicas cantadas pelos carregadores de piano, que, segundo as observações colhidas por Mário, estavam desaparecendo, mas ainda havia notícias de que alguns carregadores se lembravam das cantigas. Mário construiu uma rede de contatos pelo Brasil afora e, como vimos, essa rede alimentava sua coleção, seja porque são enviadas fotografias, objetos ou melodias escritas em pentagramas, seja pelo intercâmbio de ideias e conhecimentos.

Esta rede espalhada pelo país forma na sua coleção-gabinete uma constelação de objetos e, a partir do encontro com este material recebido, se aviva a aspiração de colher e registrar no escritor. Antes de escrever melodias nas suas viagens, Mário já as recebia por correspondência. Um exemplo é de quando, em 1928 Mário, escreve dois artigos sobre os carregadores de piano (antes da viagem ao Nordeste). No primeiro é mencionada uma conferência em que diz que tenta conseguir as cantigas dos carregadores, mas que parece que ninguém se lembra mais delas. Dentre as reações, aparecem cartas de dois contatos da rede marioandradina de Recife (Ascenso Ferreira e Limeira Tejo), sendo que o primeiro enviou ao poeta paulistano dois textos de cantigas colhidas, ficando subentendido que a prática ainda ocorria naquela época. Mário foi informado que tais cantigas de carregadores também ocorriam em São Paulo. O segundo artigo foi baseado nessas novas informações que, por sua vez, geraram a reação por carta de um leitor, dizendo crer que o costume ainda existia no Norte do país. Com esses dados, Mário parte para sua viagem ao Nordeste e, em seus encontros, trabalha colhendo tais cantigas. Sandroni resume a empreitada:

Até aqui vimos as duas primeiras "etapas" da relação de Mário de Andrade com as cantigas de carregar piano: quando em São Paulo, buscando informações entre nordestinos em que lá viviam e, por carta, de gente dos outros estados; quando em viagem, registrando ele próprio as melodias por escrito, mas sem ter ainda meios materiais para gravar o próprio som (2019, p. 66).

O trabalho de Sandroni foi convocado para tecermos o fio que liga o Mário dos anos 1920 com o Mário dos anos 1930, enquanto diretor do DC. Há certos desdobramentos do trabalho realizado dez anos antes da Missão. Tal projeto pode ser visto como uma espécie de continuação com diferentes implicações. Como observado também pelo autor, em 17 de fevereiro de 1938, poucos dias após a chegada da Missão a Recife, ocorre a primeira sessão de registros da Missão com um grupo de de carregadores de piano localizado por Luís Saia.

Diferente de Mário, que possuía apenas papel e caneta para registrar, a Missão contava com aparelhos de gravação e, das seis cantigas registradas em 1938, apenas uma não havia sido colhida por Mário dez anos antes.

O aspecto do colecionamento em rede também é frisado por Flávia Toni (2021) ao analisar o processo de coleta de material relacionado à música popular brasileira por Mário de Andrade. Mesmo antes das viagens "etnográficas" dos anos 1920, a coleção de Mário já era alimentada por correspondentes em todo o Brasil, muitas vezes com partituras encomendadas com instruções e depois enviadas através dos correios. O diálogo epistolar estabelecido por Mário também era uma fonte de alimentação desse gabinete na Rua Lopes Chaves. Após recebidas as partituras com as melodias escritas, essas passavam por uma classificação, como detalha Toni (2021), e eram materializadas nos fichários temáticos, um documento usado para organização interna da coleção de Mário.

3.2. A poética do colecionamento e os caminhos para uma outra memória

O fio condutor do pensamento desenvolvido gira em torno da observação de que a coleção não ser separada da experiência, a etnografia não ser apartada do conhecimento sensível e da arte. O colecionamento está fragmentado em diferentes frentes de reflexão e ação, que andam juntamente com a cultura para Mário, formando uma constelação heterogênea de objetos e suportes. Para o "etnógrafo" existir, o poeta não sai de cena. O colecionador parece estar presente no conjunto das dimensões de Mário, com todas as facetas marioandradianas aqui apresentadas, se confrontando no processo de se fazer colecionador. O desenrolar dos trabalhos de Mário, seja como diretor, agitador, apoiador e poeta, não deixa de ter certa efetividade ou agência de mudança social, trazendo consequências para o campo da memória e do patrimônio que reverberam nos tempos atuais.

Em razão disso, pode-se falar que através da experiência etnográfica, em intersecção com a multidimensionalidade marioandradiana, existe uma *poética do colecionamento*, uma vez que, não é o folclorista, o pesquisador ou poeta que se encontram no conjunto da coleta, mas o prisma que conflagra a todos. Por essa razão, Mário ainda reverbera em diversos campos do conhecimento e continua contemporâneo. Com base nesta afirmação, também procuro responder em quais pontos o pensamento marioandradiano poderia orientar nossos tempos.

Apesar do pioneirismo carregar um quê de vanguarda, a qualidade de vanguardista de Mário não se deve tanto ao pioneirismo, mas sim à "disposição experimental" que move seu pensamento e atividades, como concebe Fragelli (2020). Essa dimensão pode ser identificada

tanto nos seus trabalhos como *Macunaíma*, quanto na concepção e realização da Missão, além do seu anteprojeto de criação do SPHAN (redigido em 1936), cuja proposta foi desenvolvida a partir dessa disposição experimental do sensível, associado ao científico, mas direcionada ao Estado, cuja narrativa predominante é quase que o inverso da proposta marioandradina, que subvertia o modelo de concepção de patrimônio, convencional da época. Enquanto Mário previa a valorização das manifestações culturais populares, principalmente o que denomina folclore, o Estado as concebia como subversivas ou criminosas, sendo até mesmo alvo de repressão por parte do poder, como no caso do Frevo recifense ou nas práticas religiosas de matrizes afro-brasileiras.

Além da concepção de patrimônio marioandradina divergir dos parâmetros estabelecidos que abarcavam a valorização do bem imóvel, de pedra e cal, e da cultura das elites, as próprias tradições "móveis", como ele caracteriza, desafiam o *status quo* se concebidas dentro de sua potência social, não apenas como exotismo. Para Fragelli (2020), o que hoje é concebido como patrimônio imaterial (apesar de não se tratar da mesma coisa), Mário chamava de tradições móveis, o que implica caráter dinâmico da cultura que está continuamente se transformando. É justamente a valorização e a busca por essas tradições móveis que leva Mário de Andrade ao Nordeste, região do Brasil que ele concebia como o grande repositório dessas manifestações que se propôs a registrar e colecionar. E, por tradição, no sentido modernista, Mário não a concebe como passadista, pois tradição para ele tem em vista o presente. Em uma passagem de *O turista aprendiz*, afirma:

Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar talqualmente estão porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, as danças populares. As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a "carroça" do rei da Inglaterra (2015a [1928], p. 297).

Todo esse processo de colecionamento, assim como os registros advindos dele, apesar de não terem sido expressamente feitos para posteriormente virem a integrar acervos de museus, é evidente a importância dessas instituições de guarda e, principalmente, de comunicação, no imaginário do poeta paulista. Não só por ter designado sua coleção particular à instituições públicas na sua carta-testamento, mas por ter defendido veemente esse tipo de instituição. Como

mencionado na introdução deste trabalho, a Coleção Mário de Andrade não se transformou em museu, mas em arquivo/acervo. Não cabe aqui questionar ou explorar os motivos, porém é notável que os museus têm um papel significativo nos projetos de Mário e que sua vontade era de que o resultado de seu colecionamento fosse acessível e de conhecimento geral. A Missão teve, como um dos objetivos, formar um acervo para o Museu de Etnografia (que não saiu do papel), bem como cada livro de tombo proposto por Mário no anteprojeto do SPHAN, que contava com um museu nacional associado como instrumento de guarda e comunicação do patrimônio para o público. O escritor chegou a criar também, dentro das atribuições do DC, por decreto (Ato 1146 de Julho de 193), o Museu Histórico da Cidade de São Paulo, com o desejo de preservação de registros da capital paulista. Outro museu que planejou e não existiu. A importância dos espaços museais no pensamento de Mário possui um caráter pedagógico de divulgação da cultura viva para o grande público, retirando esses espaços e instituições de guarda de uma posição de redoma de vidro. Em carta destinada a Paulo Duarte³⁴, escrita em 1937, Mário afirma:

Outra coisa que me parece enorme e imediata necessidade é a organização de museus. Mas, pelo amor de Deus! museus à moderna, museus vivos, que sejam um ensinamento ativo, que ponham realmente toda a população do Estado de sobreaviso contra o vandalismo e o extermínio. Os museus municipais me parecem imprescindíveis. Não museus especializados que só competem às grandes cidades e são, devem ser protegidos por fortes verbas dos governos estaduais. Aliás, estes museus especializados devem ser móveis, viajantes como começam agora a ser os de França. Os museus municipais devem ter outra constituição que será regulamentada pelos governos centrais. Devem conter de tudo. Devem ser museus arqueológicos, folclóricos, históricos, artísticos e também de ar livre e indústria. Se num edifício central do município se guardam um tronco de escravos, umas cestas trançadas, uns desenhos-cópias de petroglifos existentes na região, uma cadeira de jacarandá entalhado, uma bandeira da guerra do Paraguai, um quadro de boa pintura e uma cópia de Fídias, haverá também um jardim com papiris ameríndios, taipas caipiras, pinguelas, porteiras, seriação progressiva de cultivo dos vegetais da região, etc (2015b [1937], p. 242/243).

A partir de questões levantadas pela bibliografia e por reflexões atuais, debatidas em aulas, seminários e palestras que procurei estar presente, principalmente as oferecidas pela Casa Mário de Andrade, devemos considerar a pertinência do pensamento marioandradino e sua figura para os dias de hoje. Por que pesquisar Mário? Como abordar o tema de forma que, ainda que não se elucide, ao menos se ofereça um caminho para pensarmos as questões atuais? Diante

34 Paulo Duarte foi um intelectual com quem Mário manteve relação de amizade e profissional. Apesar de terem tido experiências distintas, ambos tinham como premissa um projeto progressista de organização social do país que passasse pela valorização da cultura e do patrimônio. Como deputado estadual eleito em 1934, foi um dos propositores da criação do Departamento de Cultura e Recreação em São Paulo.

desses questionamentos e com a necessidade de trazer Mário de Andrade para os dias de hoje, com o cuidado de não cair em armadilhas do anacronismo, a questão que paira é: o que o processo de colecionamento de Mário tem a ver com isso? Não é tanto sobre o processo de colecionamento encerrado em si, mas o que o envolve, como as redes, as trocas e a predisposição de estar *in loco* e em contato direto com manifestações culturais. Junta-se a isso o esforço de registrar, guardar, divulgar, produzir conhecimento e renovar. Nas referências à obra de Mário é presente o debate sobre a construção da identidade nacional a partir de seu pensamento, mas gostaria de deslocar a questão da identidade para a importância do trabalho de Mário como uma ferramenta potencial de transformação.

Botelho & Hoelz, ao analisarem o *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, mesmo ano da publicação de *Macunaíma* e do período das viagens de Mário, observam que o livro revela um entendimento da "[...]constituição das identidades coletivas como processo eminentemente relacional que se constrói nas fissuras e nas negociações que articulam o interno e o externo, o particular e o geral" (2018, p. 348). Os autores defendem que o interesse de Mário de Andrade pelas práticas populares não se reduz a uma busca por uma identidade brasileira essencial e estável, pois o nacionalismo para Mário se instrumentaliza como meio para um fim que se quer cosmopolita. Como mencionado, o pensamento marioandradino prevê a redução da desigualdade social entre as elites e as camadas populares, bem como a valorização do popular frente ao erudito.

Qual momento Mário estava e em qual momento estamos? Não podemos falar em tempos históricos análogos, mas de alguma forma, a disputa de "narrativas de Brasil" e um projeto de construção de país estão em evidência de forma conflitiva em ambas as épocas. Bem como a dificuldade de se realizar projetos dentro da área de valorização da cultura.

O aspecto relevante a pontuar é que, nas décadas de 1920 e 1930, exercer uma cultura dissonante das elites não era um direito reconhecido. Algumas das manifestações registradas por Mário e pelo Departamento de Cultura foram lidas como marginais ou criminosas perante o Estado, como o culto das Casas de Xangô no Nordeste. Em bilhete escrito por Mário enquanto gestor, destinado a um prefeito não consta exatamente de qual município, podemos ver que uma das maneiras de formar acervo era recolher objetos já capturados por outros meios e premissas, fato que revela a diferença no entendimento das diferenças culturais:

Sr. Prefeito, Esta diretoria está seguramente informada que nos seus trabalhos de policiamento, as delegacias, principalmente as delegacias regionais do interior, apreendem grande quantidade de santos em madeira feito a canivete, material de feitiçaria, instrumentos musicais, armas, etc. de fabricação popular. Todo esse

material é recolhido às sedes das delegacias e em seguida inutilizado. Ora qualquer objeto de fabricação popular tem grande interesse científico e às vezes enorme valor artístico. O departamento de Cultura já está recolhendo documentação desse gênero para o Museu Etnográfico (2015b, p. 296).

O direito à cultura, entendida em sua pluralidade dinâmica, só vem a ser expresso na Constituição de 1988 – resultado de lutas populares e movimentos sociais a favor da democracia – com os artigos 216³⁵ e 215³⁶, que preveem o exercício da diversidade cultural, assim como a preservação das manifestações culturais. No entanto, é sabido que tais direitos muitas vezes não passam de letra de lei e, a existência ou expressão dessas culturas que continuam à margem, podem desafiar o *status quo*. Não é fortuito que a área da cultura, desde Mário de Andrade, seja uma das que mais cedo enfrenta as consequências de uma mudança de governo e lentamente passa a ser desmontada.

A importância de regressar a Mário de Andrade atualmente não se dá pela construção dessa figura como um herói canonizado pela narrativa corrente, mas pela constatação de que o liame entre a arte, política e ciência que ele defendeu e realizou nos anos 1930 é ainda central nos projetos democráticos para o pleno exercício da cidadania. Como afirma Eneida Maria de Souza (1993), o programa de Mário é promissor e inacabado e, apesar dessa nota ter sido escrita na década de 1990, Souza concentra a questão que parece ainda pairar: "Refletir, nos tempos atuais, sobre o projeto construtivista do escritor consiste no endosso de um projeto inacabado no qual a sua marca se encontra definitivamente presente" (1993, p. 8).

A despeito da idealização de Mário enquanto figura mitológica, tida como o idealizador matricial do SPHAN e do Decreto n. 3.551/2000, um instrumento legal do registro do patrimônio imaterial, concebido como uma quitação da suposta dívida histórica com as propostas marioandradinas no âmbito das políticas patrimoniais, o entendimento do "imaterial" dentro do ambiente acadêmico está longe de ser resolvido³⁷. As disputas entre os diferentes atores e campos estão longe de cessar. Do mesmo modo, a gestão dos processos contemporâneos de registro, em consonância com sua potência atuante na organização social, seja na afirmação ou no questionamento de um lugar na sociedade ou como, por exemplo, uma

35 "Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (...)" (BRASIL. [Constituição (1988)])

36 "Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais." (BRASIL. [Constituição (1988)])

37 Cf. LIMA FILHO, 2009.

forma de exigir o cumprimento de direitos perante o Estado, caracterizam o uso político dos registros.

Devido aos equívocos dos paralelos em relação ao pensamento de Mário dos anos 1930 e a concepção do imaterial hoje, se faz ainda necessário retomar as propostas do escritor para além da sua instrumentalização. Perceber o trabalho e a disposição do experimental e do encontro com o outro através da etnografia e do colecionamento, e como a experiência sensível extrapola para campos mais práticos, como uma possível mudança política e social (abraçada pelas ações do DC), foram determinantes para a pesquisa. Não cabe aqui uma conclusão ou uma retomada do que foi feito, mas sim deixar uma pista inconclusa que indica no trabalho de Mário uma inspiração, ou caminho possível, para uma mudança necessária nos tempos atuais. Assim como nós, Mário presenciou um tempo, não análogo, porém semelhante, com o quase desmonte de uma estrutura de política cultural que visava a execução de um projeto social-democrático em favor de um bem comum. Como um vanguardista, pode nos encaminhar para reflexões de uma (des)construção de Brasil, que passe a valorizar a cultura tanto quanto valoriza o pão, como ressalta o próprio Mário em seu discurso como paraninfo, em 1935:

A uma iniciativa cultural, todos se queixam porque faltam hospitais ou porque a situação financeira não permite luxos. De uma proteção à cultura todos desconfiam porque ainda não se percebeu em nossa terra que a cultura é tão necessária como pão, e que uma fome consolada jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país (2015b, p. 99).

Ainda nos debruçamos sobre o legado de Mário, pois a repetição da história e dos antigos mecanismos, em novas expressões, nos indica que ainda existem questões por resolver e que, o capítulo da história que Mário viveu, pode ainda não ter sido encerrado e superado, mas redimensionado em seus potenciais construtivos. Mário legou a ideia de que a ciência deve trabalhar em prol do povo. Uma nação enquanto conjunto de indivíduos vivendo e se expressando culturalmente, não a imagem de uma estrutura estatal que estrangula e literalmente aniquila a intrínseca diversidade cultural dos brasileiros.

Nesse sentido, o aspecto pedagógico através das artes e da sensibilização da população através do contato com suas próprias produções e das alteridades no Brasil tem muito ainda a nos servir. Os acervos e museus, como produto direto do processo de colecionamento, já havia sido pensado por Mário como meio de mudança social: "O verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura em nós, e em transformação dentro do progresso social" (2020, p. 151).

Ao registrar e colecionar, Mário não está apenas fixando as manifestações nos objetos, mas envolve também o reconhecimento de um estar no mundo, de uma cultura em seu aspecto dinâmico ou enquanto "tradição móvel" para usar o termo do poeta. Em suas notas ao presenciar um ensaio de chegada em Natal, Mário diz:

Todas essas danças-dramáticas inda permanecidas tão vivas na parte norte e nordeste do país, andam muito misturadas, umas trazem elementos de outras, influências novas penetram nelas; junto duma lição camoniana brota um brasileirismo danado, contando fatos de agora, tão impossíveis que a Turquia chega a conhecer a força do "braço brasileiro" na presença do imperador Guilherme II (2015a [1928], p. 280).

Se esse encontro com o dinamismo e a diversidade, presente no território brasileiro, leva ao estabelecimento de um conjunto de proposições na área do patrimônio, do folclore e das artes, pode-se dizer que Mário de Andrade está abrindo caminhos para uma nova memória a partir da valorização daquilo que, no momento, estava às margens da cultura elitista (que era valorizada como a "cultura"). Nesse sentido, a coleção além de retratar uma experiência de Mário de Andrade e do DC, também pode vir a ser propiciadora de novas experiências, principalmente se o resultado dos processos estiver em museus, como na proposição de Mário.

O período de colecionamento retratado em *O turista aprendiz* e também nas direções de registro da Missão, demonstram que Mário estava atento não só para as manifestações, mas para o ambiente e condições nos quais aquelas pessoas produtoras de músicas, danças, festejos e objetos estavam vivendo. O reconhecimento de outras manifestações culturais fora do circuito urbano de São Paulo faz o intelectual perceber as desigualdades no Brasil, compensa Botelho (2013), uma posição que defende enquanto diretor do DC.

O folclore não é apenas concebido como objeto de apreciação estética das elites descoladas de seus contextos de criação, mas como uma expressão com potência para dinamizar e renovar as artes. Ainda que Mário não tenha desenvolvido uma reflexão mais pontual e profunda sobre a situação econômica e social do país, não se pode dizer que as ignorou. Portanto, o implicamento desse olhar mais etnográfico/antropológico no colecionamento de Mário extravasa para os anos de 1930 e vai além dos projetos como o Curso e a SEF, de caráter mais prático.

Nesse sentido, pode-se inferir que a disposição experimental vanguardista do qual nos diz Fragelli (2020), presente nas viagens e processos de colecionamento e registro, é constituinte das propostas que tentou desenvolver enquanto gestor público, pois entendia que diminuir as diferenças era papel do Estado. O colecionamento não era alheio ao que estava

acontecendo e, dentre suas formulações, podemos citar a defesa da criação de museus, por exemplo, instituições que viriam a cumprir um papel de divulgação e sensibilização sobre o patrimônio nacional. Não se trata, assim, da construção de uma identidade abstrata do Brasil, mas oferecer aos brasileiros experiências de um Brasil à margem através da arte, da ciência e do patrimônio, que passa pela educação e pela sensibilização do olhar.

*

No livro *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura* (2015), organizado por Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigues Penteado, encontramos a reprodução de variados documentos relacionados às atividades do Departamento de Cultura como portarias, relatórios, projetos, prestação de contas, requerimentos e outros documentos burocráticos. No livro constam também os bilhetes escritos por Mário, além de correspondências, palestras e discursos que proferiu em eventos do Departamento. Alguns desses documentos aqui selecionados elucidam o que foi exposto nos parágrafos anteriores. A frase que dá título ao compilado foi retirada de carta escrita pelo próprio Mário, em 1936, ao seu amigo Câmara Cascudo, contando-lhe sobre suas inquietações a respeito do cotidiano atrás de um gabinete oficial³⁸.

Um dos documentos em que podemos ver com mais clareza o posicionamento de Mário em defesa da preservação e valorização do patrimônio dentro do aparato estatal é a carta-resposta que escreve a Paulo Duarte, em apoio à campanha "contra o vandalismo e o extermínio". A campanha feita pelo intelectual em defesa do patrimônio nacional foi resultado de inquietações a respeito da conservação dos bens históricos e artísticos. Em 1937, com o SPHAN já autorizado a funcionar, porém ainda não oficializado, um grupo de intelectuais, incluindo Paulo Duarte, Mário de Andrade e Luís Saia saíam da capital de São Paulo em direção aos arredores da cidade para localizar construções arquitetônicas e monumentos de valor histórico e artístico, como igrejas, fazendas, capelas e casarões. Não havia, porém, um método específico, eram apenas viagens exploratórias, levantamentos não-sistemáticos das construções. A campanha acima referida foi feita também em razão da frustração de terem encontrado poucas construções inteiras nessas viagens, pois depararam-se com muitas ruínas ou imóveis em estado

38 "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 a uma língua menos pessoal, já me esqueci completamente de mim. Não sou, sou um departamento da Prefeitura municipal de S. Paulo." (2000, p. 140).

precário de preservação. Enfim, tal cenário fez com que Paulo Duarte lançasse a campanha "Contra o vandalismo e extermínio".

Feita a contextualização, voltamos a carta-resposta de Mário na qual podemos identificar passagens que aludem ao que foi inferido anteriormente, revelando a orientação de Mário e também àquilo que ele entendia como função do Departamento de Cultura no final dos anos 1930:

Parece que nessa corrente, em que, aliás, há duas ou três exceções respeitáveis, ao menos uma coisa valiosa se fez. A documentação ajuntada. Quando uma arquitetura histórica, um desenho rupestre de primitivos, uma casa de taipa e outros elementos frágeis, não podem ser guardados através do tempo, a tradição se preserva pela iconografia. Não será o caso da campanha agora empreendida, tratar imediatamente de se dar a si mesma uma feição energeticamente prática? Fazer leis, reunir mecenas, iconografar os restos e as ruínas? [...] Se aludi ao fato, é que me parece necessidade imediata reunir-se a documentação ajuntada por engenheiros e artistas diligentes, durante a campanha neocolonial, defendendo esses documentos da dispersão. (...) Para terminar quero aplaudir sem reservar o trabalho de defesa do nosso patrimônio cultural a que você está se dando com tanta atividade. Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma atividade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (2015b [1937], p. 242-243).

O que Mário defende é um projeto de país que passa necessariamente pela cultura e, em sua trajetória, envolve processos de colecionamento e documentação. Como mencionado, além de institutos como o DC, os museus em sua vitalidade viriam a servir nos processos educativos "extrapedagógicos", como menciona Mário na mesma carta. A defesa do patrimônio, configurada como alfabetização, está correlacionada ao projeto de democratização da cultura:

O meu modo de ver é que esta campanha, a lei federal sobre o nosso patrimônio, a lei estadual idêntica que você está preparando, são como a escola primária. Não basta ensinar o analfabeto a ler. É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade nova que adquiriu. *Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização*. Não disseminados organismos outros que salientem no povo o valor e a glória do que se defendeu, tudo será letra morta, gozo sentimental e egoístico de uma elite. E a defesa jamais será permanente e eficaz (2015b [1937], p. 244).

Em suma, o que se constata é um esforço coletivo, não somente de Mário, de valorização do patrimônio nacional. A singularidade do poeta da Lopes Chaves está na sua dedicação principalmente às manifestações populares e ao folclore. Portanto, o registro, a documentação e o colecionamento, unidos às experiências de Mário são o cerne de suas propostas e esforços.

Para retomar a importância da antropologia/etnografia, campo mais explorado no pensamento do poeta no segundo capítulo, é importante dizer que ela não foi só instrumental na Missão, no Curso ou no colecionamento das viagens dos anos 1920. Decerto a etnografia teve um papel instrumental em seus esforços mais amplos de "abrasileirar" o Brasil. Na inauguração do Curso ministrado por Dina Dreyfus, Mário afirma:

Não foi por acaso que escolhemos a Etnografia, ela se impôs. Quem quer que, mesmo diletantemente como eu, se dedique a estudos etnográficos e procure na bibliografia brasileira o conhecimento da formação cultural do nosso povo, muitas vezes desanima pensativo, diante da facilidade, da leviandade detestável, da ausência muitas vezes total de orientação científica, que domina a pseudoetnografia brasileira. [...] Colher, colher cientificamente nossos costumes, nossas tradições populares, nossos caracteres raciais, esta deve ser a palavra de ordem dos nossos estudos etnográficos (2015b [1936], p. 294).

Para além desse aspecto, o que marca a particularidade em Mário é que a etnografia dá lugar a uma sensibilidade antropológica que vem a ser uma espécie de instrumento viabilizador dessa tomada de consciência e sensibilização do lugar da "alteridade" (tendo a capital paulista como contraponto). O Nordeste ou o interior de São Paulo, para Mário, não eram apenas repositórios, mas lugares de potência renovadora. Além disso, é o espaço onde vivem pessoas que produzem uma cultura tão importante de ser valorizada e preservada quanto a cultura das elites. Nesse sentido, a cultura popular e o folclore são imbuídos para ele de uma potência criadora de uma outra criação brasileira. A etnografia então se configura como fazer patrimonial ao aparecer como uma forma de experimentação e elaboração de brasis, precedendo também a concepção de patrimônio integral de Mário.

Por outro lado, a etnografia enquanto método sistematizador confere legitimidade ao trabalho feito pessoalmente por Mário nos anos de 1920 e no Departamento nos anos de 1930. Como discutido anteriormente, a ampla documentação das manifestações culturais brasileiras poderia (e deveria) propiciar uma renovação artística e cultural, contribuindo para o êxito do plano social-democrático dentro do âmbito estatal. Igualmente, há a etnografia como mediadora do olhar marioandradino, em um sentido de encontro com o outro nesses brasis. Essas relações tão caras a Mário, apesar de contraditórias, não parecem excludentes na sua trajetória como um

todo, pois não foi só o rigoroso trabalho de colecionar que Mário nos legou, mas também os fundamentos de uma outra sensibilidade.

Os registros advindos de sua experiência enquanto turista aprendiz, bem como os gerados pela SEF e pela Missão se constituíram dentro do âmbito da cultura ou das políticas culturais como repertório para a criação de outras memórias. Parece sugestivo que é mais apropriado sair da concepção da coleção como representação e entendê-la como um dispositivo de agência. O que nos leva a outra pergunta: como nos apropriamos dos arquivos e acervos?

*

Em meados na década de 1990, Carlos Sandroni realiza um projeto de revisita às cidades por onde a Missão passou nos anos 1930: abriu o arquivo da Missão e levou na viagem fitas cassete com algumas gravações de músicas, fotos e uma lista de nomes que retirou dos registros. Foi talvez uma das primeiras vezes que o material saiu do acervo, organizado por Oneyda Alvarenga nos anos 1940, na Discoteca Pública, mas que passou por volta de trinta anos esquecido em instalações, longe de serem adequadas, até os anos de 1980, quando recuperado por Flávia Toni e outros. Devido ao trabalho de recuperação, concluído nos anos de 1990, Sandroni pode recolher alguns dos materiais e partir para uma pequena cidade em Pernambuco, em 1997, destino de uma viagem que outrora foi passagem da Missão. Sandroni reporta:

Antes da nossa visita, ninguém em Tacaratu sabia que a cidade fora visitada 60 anos antes por pesquisadores de São Paulo, e muito menos que fotografias e gravações feitas ali estavam depositadas numa instituição cultural a 3000 km dali. As pessoas que encontramos ficaram contentes em sabê-lo, de certa forma orgulhosas, e desejosas de ter acesso a este material que sentiam, mesmo com toda a distância temporal e espacial, estar (de alguma maneira difícil de definir) em relação com elas (2014, p.57).

Sandroni conseguiu localizar parentes de cantadores da Missão (a maioria já havia falecido) cujas vozes estavam nos registros e apenas uma pessoa que estava presente nas gravações de 1938, mostrando-lhe o material que havia levado. Ao "devolver" esses registros para essas pessoas, Sandroni notou que as reações a partir do encontro com o acervo eram uma evidência da importância política e ética da restituição dos registros de pesquisa. Em 2003, ao voltar a Tacaratu, em Pernambuco, tornou a entrar em contato com as mesmas pessoas com que se encontrou em 1997. Um dos filhos de um cantador da Missão havia falecido, porém teve notícias de sua viúva e descendentes. Por eles, soube que o vídeo produzido com o registro audiovisual desses encontros, denominado "Memória da Missão de Pesquisas Folclóricas em

Tacaratu"³⁹, foi amplamente copiado e distribuído por essas pessoas que havia encontrado anos antes. Um bisneto de um dos cantadores contou ao pesquisador que o vídeo foi inclusive projetado em sua escola.

Decerto nem todas as "devoluções" que Sandroni realizou foram recebidas com o mesmo interesse. No entanto, o relato da pesquisa nos leva a perceber a importância da conservação e divulgação desse material. Na década de 1930, foi resultado de trabalho do Departamento e idealizado por Mário de Andrade com o objetivo de documentar as manifestações culturais brasileiras dentro de um projeto científico e cultural. Porém, ao passo que se constrói um arquivo e ele se torna acessível, o material está sujeito a outras apropriações. É a agência dos arquivos e acervos que aponta para a necessidade de reabri-los, já com outras perspectivas, em outra temporalidade.

Caminhando para um pensamento final, vemos que, quando esses registros saem dos acervos, eles podem desencadear reações de ordem diversa, seja um processo de reconhecimento, de resgate de memória, de afirmação de identidade, de cobrança de direitos ou mera curiosidade.

Considerando o período em que Mário atuou de forma mais veemente, compartilhando de idéias e diretrizes que irromperam em decorrência da destruição causada pela Primeira Guerra Mundial e o avanço constante de elementos da modernidade, notamos um esforço para registrar, gravar, fixar. Nesse processo, Mário constituiu um repertório intelectual, sensorial, estético, sensível e poético para sua formulação de um patrimônio integral, de tradições móveis e o engajamento em um projeto amplo em prol da democratização da cultura.

Nesse momento, o esforço (e desde algumas décadas) consiste em manter, conservar, divulgar, revisitar, se apropriar e questionar o legado de Mário. Mas como diz o próprio poeta, lidamos com "a espessa goma da burocracia" para sair do "redemoinho voraz", na "mais dolorosa imoralidade cultural", restando o não convencimento de que a cultura vale como pão⁴⁰.

No campo do patrimônio, seguir os passos de Mário em retrospectiva é reafirmar a importância do fazer etnográfico e dos inventários como instrumento de reconhecimento da pluralidade cultural e de salvaguarda, assim como o acesso a outras narrativas. De tudo, Mário de Andrade nos legou o reconhecimento do "patrimônio espiritual" brasileiro. Com isso, Mário e sua rede nos fornecem fios para o "artefazer" de memórias, a ponta de lança foi largada. No entanto, do colecionamento ao repertório compartilhado através de projetos de restituição,

39 Disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=mQa1o5-UDbo>

40 Referências à Oração de Parainfo proferida na formatura do Conservatório de São Paulo. Ver ANDRADE, 2015a [1935], p. 93-100.

divulgação ou atividades (extra)pedagógicas, são caminhos ainda a serem explorados com profundidade. Enfim, uma coleção viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"A tarefa da antropologia, creio eu, é restaurar o equilíbrio,
moderar o conhecimento transmitido pela ciência com a
sabedoria da experiência e da imaginação."
(Tim Ingold)*

Nos exercícios de afastamento e aproximação com Mário de Andrade, podemos notar que seu olhar antecipa de alguma forma os problemas enfrentados hoje pelos profissionais que se ocupam da questão da salvaguarda do patrimônio, lidando com as consequências da modernização, do crescimento das cidades pela ordem do capital, do apagamento de manifestações culturais e grupos sociais e de modos de fazer e pensar. Podemos ver um exemplo, em passagem de 29 de dezembro de 1928, de *O turista aprendiz*, no qual Mário escreve sobre o Pelourinho em Salvador:

O problema da Sé da Bahia está mas é enunciado errado. É muito mais grandioso do que a derrubada ou não derrubada dum casarão pra alargamento de rua. O próprio centro urbano da cidade alta é que se tem de resolver se é prático ou não ficar onde está. Todas aquelas ladeiras, quedas de supetão, torceduras de terrenos são absolutamente contrárias a qualquer norma utilitária de urbanismo contemporâneo. Não é possível aplinar aquilo e retificar as ruas sem arrasar tudo. Ou se destrói tudo pra atualizar aquilo, ou, qualquer paliativo destruirá tradições curiosas e mesmo valiosas que nem a dita Sé, não passando de paliativo e não resolvendo nada – esse é o problema (2015a [1928], p.298).

É da dinâmica dos processos da memória lembrar e esquecer; construir e destruir. O velho e novo em tensão, o antigo que atravessa o presente e o modifica, gerando novas formações. Apesar de compartilhar as preocupações de um período histórico do Brasil e do mundo, no qual esforços em diferentes áreas estavam sendo feitos para guardar, recolher e documentar, Mário de Andrade, ao englobar a etnografia na sua trajetória, amplifica a experiência de viver brasis, culturas, artes, evidenciando uma sensibilidade que, por sua vez, foi ferramenta de mudança do olhar sobre a documentação e o rigor científico.

A noção moderna de cultura, incorporada ao prisma marioandradino, fez com que o poeta direcionasse sua atenção não só para a questão técnica ou da estética das produções

artísticas da cultura popular, mas também para os valores e significados que os são atribuídos ao lugar da alteridade, atentando que a arte é situada, o produto de um conhecimento singular. Não se tratava de considerar o interior do Brasil, o Norte e o Nordeste como reservas, produtores de conhecimento suspensos num tempo anterior, estáticos, estava em jogo o reconhecimento de que, por serem aqueles cantadores, artesãos e devotos modernos ao seu modo, que as manifestações da arte brasileira, e o Brasil como um todo, poderia afirmar sua marca de singularidade perante o mundo.

Retomando Birman (2009), o projeto de Mário foi um esforço para a refundação de uma formatação do arquivo da brasilidade, introduzindo novos enunciados e classificações. Ao revés da concepção hegemônica de seu tempo, Mário buscou questionar classificações excludentes, como erudito e popular, nacional e estrangeiro, material e imaterial, compreensões que refletem em seu colecionamento.

Além da coleção ser uma das formas de produção de sentido de uma brasilidade para Mário, ela é *locus* também de experimentação que possibilita que o agente que a constrói, cotidianamente, deixe através do acervo a possibilidade para que se apropriem dele, atribuindo outros sentidos e experiências.

O que permanece de Mário, além do seu legado explorado durante o trabalho, é o seu idealismo que ainda parece "pulsar", a inspiração de um trabalho incessante e diligente por uma promessa de Brasil que valorize a cultura e as artes e, através delas, viabilize uma transformação efetiva na dinâmica social, em prol de um projeto social-democrático. Tal proposição ainda nos interpela, pois seu trabalho ainda está em aberto, inacabado, calcado em um Brasil que poderia ter sido e ainda não foi. Cabe a nós abriremos seus arquivos e nos apropriarmos de seu legado.

GLOSSÁRIO

Curso – Curso de Etnografia e Folclore

DC – Departamento de Cultura de São Paulo

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Missão – Missão de Pesquisas Folclóricas

SEF – Sociedade de Etnografia e Folclore

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

USP – Universidade de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Regina. *Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 31, p. 100-125, 2005.
- ABREU, Regina. "Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil". In: Org. TARDY, Cécile (dir.); DODEBEI, Vera (dir.). *Memória e novos patrimônios*. Marseille: OpenEdition Press, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*, Casa do Estudante do Brasil (Departamento Cultural), Rio de Janeiro, 1942.
- _____. "Do desenho". In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, p. 69-77, 1975.
- _____. "O artista e o artesão". In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins Editora, 1975.
- _____. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- _____. *Chico Antônio*. Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 11, jan./jun. 2015.
- _____. *O turista aprendiz*. Brasília: IPHAN. 2015a.
- _____. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. Carlos Augusto Calil (org.); Flávio Rodrigues Penteadó (org.). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015b.
- _____. "O folclore no Brasil". In: ANDRADE, Mário. *Aspectos do folclore brasileiro*. Telê Ancona Lopez (org). São Paulo. Global, 2019.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS, José Eliseo de. *Mário de Andrade: uma estética do transitório*. Revista Curriculum, Rio de Janeiro, 13(3): 53-60, jul. set., 1974.
- BATISTA, Marta Rosseti & LIMA, Yone Soares. *Coleção Mário de Andrade: Artes plásticas*. São Paulo: IEB/USP, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. "O sistema marginal: a coleção". In: *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 93-114, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "Desempacotando a minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador". In: *Rua de mão única*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, p. 227- 235, 1987.

- BIRMAN, Joel. *Tradição, memória e arquivo da brasilidade: sobre o inconsciente em Mário de Andrade*. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 195-216, Mar. 2009.
- BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- _____. *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p. 15-50, 2013.
- BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. *O mundo é um moinho: sacrifício e cotidiano em Mário de Andrade*. Lua Nova: Revista de Cultura e Política, São Paulo, 97: 251-284, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Editora Vozes, São Paulo, 2019.
- _____. *Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia*. Novos estudos. CEBRAP, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 335-357, 2018.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016.
- CARVALHO, Flávio Almeida. *Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira*. Gragoatá, Niterói, n. 41, p. 665-685, 2. sem. 2016.
- CAVALCANTI, Maria Laura. "Mário folclorista". In: ANDRADE, Mário. *Aspectos do folclore brasileiro*. Telê Ancona Lopez (org). São Paulo. Global, 2019.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 19, n. 54, 2004.
- CAVALCANTI, Maria Laura; VILHENA, Rodolfo. *Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.
- CHAGAS, Mário. "O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual". In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 49-59.
- CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995.
- CHAVES, Wagner. *Identidade, narrativa e emoção no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore*. Revista Antropológicas, ano 16, volume 23(2), 2015.
- CHUVA, Márcia. *Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil*. In: Revista do Patrimônio, nº 34. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012,
- CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: Antropologia, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2001.
- _____. *A experiência etnográfica, antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

- COSTA, Eduardo Augusto. *Uma trajetória do Arquivo Fotográfico do Iphan: mudanças discursivas entre os anos 1970 e 1980*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.24. n.1. p. 151-180. jan.- abr. 2016.
- DETTINO, Bianca. *Mário de Andrade colecionador: olhar para além de seu tempo*. Dissertação (Dissertação em FAUUSP). São Paulo, 2012.
- DINOLA, Sabrina. *Na trilha dos fonogramas com Charles Gavin: o álbum como artefato de memória da música no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2020.
- FABIAN, Johannes. *Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar*. Mana, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 59-73, Apr. 2010.
- FRAGELLI, Pedro. *Engajamento e sacrifício: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 57, p. 83-110, 2013.
- FRAGELLI, Pedro. *Tradição e revolução: Mário de Andrade e o patrimônio histórico e artístico nacional*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 75, p. 144-161, abr. 2020.
- FRANK, Erwin. *Objetos, imagens e sons: a etnografia de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924)*. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 5, n. 1, p. 153-171, jan.- abr. 2010.
- FRANK, Erwin. *Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX*. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, V. 48 N° 2. p. 579-584. 2005.
- GAMA, Fabiene. *Antropologia e fotografia no Brasil: O início de uma história (1840-1970)*. Revista GIS - Gesto, imagem e som. São Paulo, v. 5, n.1, p. 82-11, Ago. 2020.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *Antropologia dos objetos: Coleções, Museus e Patrimônios*, Coleção Museu, memória e cidadania, IPHAN, Rio de Janeiro, 2007.
- L'ESTOILE, Benoît De. *"O arquivo total da humanidade": utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 265-302, 2003.
- LIMA FILHO, Ferreira Manuel. *Da matéria ao sujeito: inquietação patrimonial brasileira*. Revista da USP, p. 605-632, 2009.
- LOPEZ, Telê Ancona. *O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção do texto e na imagem*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 135-164. jul.- dez. 2005.
- LOURENÇO, Maria Cecília França Lourenço. *Museus à grande*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23., p. 182-209, 1994.

- MARSHAL, Francisco. *Epistemologias históricas do colecionismo*. Episteme, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, jan./jun. 2005.
- MARTINS, Luciano. *A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil de 1920 a 1940*. RBCS nº 4, jun 1987.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MORAES, Eduardo Jardim. *Modernismo revisitado*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 220-238, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- PEIXOTO, Fernanda. *Mário e os primeiros tempos da USP*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23., p. 156-169, 1994.
- POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, p. 51-86, 1984.
- SAMAIN, Etienne. *"Ver" e "dizer" na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.
- SANDRONI, Carlos. *Mário, Oneyda, Dina e Claude*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, p. 232-245, 1994.
- _____. *Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938*. Revista do IPHAN n. 28, p. 60-74, 1999.
- _____. *O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012*. Revista Debates, n. 12, p. 55-62, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil*. Revista Alceu, v.5 n.10, p. 2-15, jan./jun. 2005.
- SEGALA, Lygia. *A coleção fotográfica de Marcel Gautherot*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 73-134. jul.- dez. 2005.
- SEGATO, Rita. *A Antropologia e a crise taxonômica da cultura popular*. Anuário Antropológico 88, Editora Universidade de Brasília, p. 81-94, 1991.
- TÉRCIO, Jason. *Em busca da alma brasileira: biografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro. Estação Brasil, 2019. 544p.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Mário e o folclore*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, p. 90-109, 1994.
- _____. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997. 236 pp.

TONI, Flávia Camargo. *O "coleccionamento de canções do povo" para o Ensaio sobre Música Brasileira de Mário de Andrade*. Opus, v. 27 n. 1, p. 1-21, jan/abr. 2021.

VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de Antropologia: O encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: Alameda, 2013.

Constituição:

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

Brasília, DF. Disponível em:

<https://www.senado.leg.br/atividade/const/constituicao-federal.asp>.

Documentos:

IEB-USP - Fundo Mário de Andrade - código: MA-C-CA111.

Filmes:

A CASA DO MÁRIO. Direção: Luiz Bargmann. Produção de Vídeo FAU. São Paulo, Brasil. 2013. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ua_tgoOMrL4>. Acesso em: 09. de set. de 2020.