MÁRIO CHAGAS

há uma gota de sangue em cada museu

a ótica museológica de
MÁRIO DE ANDRADE

ARGOS
editora universitária

CEOM
CENTRO DE MEMÓRIA DO OESTE DE SANTA CATARINA

Scanned by TapScanner

Sumário

|13| Apresentação: Dois Mários e um sem-número de museus polifônicos

|21| Introdução: vulcão ou pororoca? Tanto faz!

|27| Vulcão

|29| Há uma gota de sangue em cada museu: preparando o terreno

|37| Os museus e os sonhos: panorama museológico brasileiro no século XIX e início do século XX

|51| Problematizando: Mar(ou)rio de Andrade?

|51| Tentativa de expor a ossatura

|52| Marcos (alemães, italianos e brasileiros)

Scanned by TapScanner

|54| Objeto em construção: aceitando a realidade confusa
|54| Tipologia da pesquisa: trabalhando sobre sobejos
|55| Fontes de da(r)dos
|56| Fichinhas de leitura

|57| **Pororoca**
|59| **Mário de Andrade: o modernista das cavernas**
|67| **O museu (pessoal) de sonhos de Mário de Andrade**
|67| Museu pessoal
|69| A coleção e a gota de sangue
|72| Da coleção de pedras à coleção de bocagens
|74| Para além da coleção pessoal
|81| **A ótica museológica de Mário de Andrade através de quatro documentos**
|99| **Do SPAN de Mário de Andrade ao decreto-lei 25**
|100| Redescobrimento ou "Essa baita paixão pelo Brasil"
|103| SPAN ou SPHAN? Buscando o "H" da questão
|110| Preservação e uso do Patrimônio Cultural Brasileiro: questão contemporânea

|115| **Conclusão: mar, rio e gota de sangue**

|123| **Referências**

Scanned by TapScanner

Apresentação

Dois Mários e um sem-número de museus polifônicos

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,
Ôh espelhos, ôh! Pirineus! ôh caiçaras!
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,
E os suspiros que dou são violinos alheios;
Eu piso a terra como quem descobre a furto
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

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

Mário de Andrade

Scanned by TapScanner

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e "cincoenta"? Quantos são os Mários? Ou os seres que habitam os Mários? Seres vulcânicos e antropofágicos, devoradores de idéias, esbanjadores de imagens, emoções, pensamentos, palavras, gestos, gargalhadas sonoras. Seres contraditórios capazes de confundir os incautos e amedrontar os "espiões da vida", seres plenos e insaciáveis incendiando consciências e fertilizando os solos com suas lavas.

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e cincoenta? Estranho encontro passados tantos anos. Encontro de Mários, encontro pororoca, de rio mais jovem admirando o velho mar e nele se lançando em estrondoso ruído. Encontro marcado por desígnios homônimos e uma admiração sem limites – exagero tropical e líquido. O jovem Mário é carioca, poeta, museólogo. Em meados dos anos 90 estuda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e procura um interlocutor para suas inquietações. Como trabalhar com museus sem cair na armadilha celebrativa das instituições que reforçam o poder constituído, museus das elites a repetir as desgastadas cantilenas de uma história do Brasil sob a ótica dos governantes e dos mais bem aquinhoados economicamente? Como romper a lógica excludente no campo das representações sociais, em que os museus converteram-se mais em teatros do esquecimento do que em lugares de memória? Tantas vozes fragmentadas a ecoar nas ruas, nas praças, nas favelas, nas igrejas, nos centros de candomblé, nas festas populares, nas procissões, nas romarias, nas vaquejadas, nas feiras, nos ônibus, nos aviões, na vida que pulsa em permanentes movimentos de contração e expansão, de permanência e mudança... Por que os museus insistem numa única versão dos fatos, dos acontecimentos, das experiências dos homens, das mulheres, das crianças? Existem tantas... São tão plurais e instigantes... Por que apenas o leque da marquesa, a coroa do imperador, a louça brasonada, os bustos dos poderosos, as pinturas da Corte, as fotografias das eternas inaugurações de obras e monumentos que louvam inexpressivos governantes? Por quê? Se cada vida é habitada por trezentas vozes contraditórias e pulsantes?

Scanned by TapScanner

(Ou serão trezentas e "cincoenta"?) Por quê? Se as cidades são habitadas por mil ou por milhões destas vidas tão ricas em possibilidades, resultados de trajetórias tão complexas e diferenciadas? Quais as razões do reducionismo dos museus se as memórias são feitas de matérias expansivas? Talvez fossem essas as questões que assaltavam nosso jovem Mário iniciando sua vida acadêmica, questões de difícil resposta numa época em que não se encontravam muitos estudos sobre o tema dos museus. Para muitos dos teóricos e intelectuais do campo das Ciências Humanas, museu era uma categoria naturalizada, uma estrutura fixa que compreendia objetos, coleções e um prédio voltado para atividades de conservação e exposição. A categoria museu era cristalizada como todo o resto. Era como se tivesse sido sempre assim. Como buscar então um intercessor, alguém com quem o jovem Mário pudesse pensar o então impensado ou até mesmo impensável?

Uma poesia. "Há uma gota de sangue em cada poema": título sugestivo que dispara o pensamento. Não haveria também uma gota de sangue em cada museu? Poema e museu. Sangue e risco. Risco de corte, de tétano, da própria vida. Nos versos do velho Mário, o outro Mário encontra um intercessor para suas inquietações. "Há uma veia poética pulsando nos museus". E prossegue "na convicção de que tanto no poema quanto no museu há 'um sinal de sangue' a lhes conferir uma dimensão especificamente humana".

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e cincoenta? Estranho encontro passados tantos anos. O poema iniciou o velho Mário na vida literária. Foi o seu primeiro poema. Tinha então 24 anos, o pai havia acabado de falecer, ele havia terminado um curso de música, e o mundo vivia os horrores da Primeira Guerra Mundial. O sangue no poema era uma alusão à guerra, à estupidez dos homens. O sangue trazia a dimensão da humanidade para a poesia. Humanidade já sem floreios, sem o romantismo parnasiano que prenunciava o futuro modernista. Para o jovem Mário, o sangue passaria a ser a metáfora da vida que deveria habitar os templos das musas. Ou ainda "inequívoco sinal de

Scanned by TapScanner

historicidade, de condicionamento espaço-temporal". Os museus são redescobertos como arenas, espaços de conflito, campos de tradições e contradições. Com a inspiração do poema é possível pensar e se contrapor à representação corrente do campo museal como neutro e apolítico, espaço celebrativo da memória de vultos vitoriosos e de culto da saudade de heróis consagrados por tradições inventadas que se apresentavam como autênticos baluartes de verdades irretocáveis. Com a interseção do velho Mário é possível pensar os museus como categorias polifônicas com múltiplos significados, ouvir ainda em murmúrio o farfalhar inquietante de múltiplas vozes e diferentes pontos de vista. A vida social longe de parecer harmônica vai emergindo em tonalidades pontuadas por interesses divergentes, opostos, contraditórios, e os museus iniciam o diálogo com o que nela há de mais pulsante.

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e cincoenta? Estranho encontro passados tantos anos. Se o poema do velho Mário o inicia na vida literária, é a dissertação do jovem Mário que vai iniciá-lo na vida acadêmica. E ali, num trabalho dedicado a refletir sobre a ótica museológica do velho Mário, sua dissertação torna-se poema, manifesto, prenúncio de questões que o acompanharão pela vida afora. Com o velho Mário, ele descobre o poder da palavra, o poder do poema e o poder do museu. Se a palavra pode ser instrumento de fazer pensar, de questionar, de refletir, de mudar, se o poema pode inspirar, evocar, afetar, o museu também pode ser um instrumento ou uma ferramenta para servir aos homens. O poder do museu lhe parece enorme e pode estar a serviço de boas causas. Longe da atitude de reverência à memória do poder, nosso jovem Mário entende que é preciso pensar o museu como um lápis, uma caneta, um microcomputador. Com ele, são infinitas as possibilidades de escrita das histórias dos homens. Não se trata apenas de "democratizar a produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é tanto com o *ter* e preservar acervos, e sim com o *ser* espaço de relação e estímulo às novas produções, sem procurar esconder o seu sinal de sangue".

Scanned by TapScanner

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e cincoenta? O velho Mário, notório poeta, foi também pensador de museus. Descobrimos esta faceta do aclamado modernista e ficamos devendo isso à curiosidade irrefreável do nosso jovem Mário. Que delícia é percorrer as páginas do texto e ir descobrindo junto com o autor as pérolas do nosso poeta travestido de museólogo sobre o pensar museológico. Aprendemos que o interesse do velho Mário sobre museus estava sintonizado com seu ideário modernista, especialmente com o olhar etnográfico que perscruta a cultura popular ou os "pedaços corriqueiros do Brasil" onde ele surpreendia o "segredo das coisas comesinhas da minha terra" como mencionou em carta ao amigo Luís da Câmara Cascudo em 26 de setembro de 1924.[1]

Exemplo notável é a idealização do "museu da palavra" quando vivenciou a experiência da formulação e implantação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo. Museu que acolheria diferentes registros de ritmos, entonações e expressões dos falares brasileiros. Nessa proposta do "museu da palavra", que nunca chegou a se efetivar, nosso jovem Mário reconhece a coleção de bocagens de Macunaíma, uma coleção de palavras feias com as quais o grande herói andradiano pretendia amedrontar o gigante Piaimã. Interessante é descobrir que a coleção de bocagens (ou o museu da palavra) aparece como antídoto à coleção de pedras do gigante Piaimã, pedras lindas, reluzentes, "turquesas esmeraldas, berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita, pingo d'água, tinideira, esmeril, lapinha, ovo-de-pomba, osso-de-cavalo, machados, facões, flechas de pedra lascada, grigris, rochedos, elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses, obeliscos, mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do igarapê Alegre, rubis e granadas do

[1] Carta a Luís da Câmara Cascudo, 26 de setembro de 1924 (Andrade, 1991, p. 34).

Scanned by TapScanner

rio Curupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a zarabatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamate."

Descobrimos com nosso jovem Mário que o velho Mário idealizou um museu da palavra como instrumento ou ferramenta para uma nova visão do campo museal, onde os tesouros a serem conservados e exibidos não seriam apenas materiais ou tangíveis como as pedras "difíceis de carregar", mas também imateriais ou intangíveis como as palavras, "falas vivas", "palavras pra todas as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos". Um museu dos diversos falares, cantares, rezares, chorares, tudo isso, revelando um Brasil plural que se contrapunha a museus plenos de riquezas tangíveis, porém pobres em expressões da diversidade social.

Na leitura do texto dissertação poema manifesto e, pode-se dizer, prenúncio de uma agenda de pontos decisivos para a ação política futura do jovem Mário, somos surpreendidos com a riqueza e a coragem inovadora do pensamento museal do velho Mário. São muitas as contribuições e o então jovem pesquisador as vai rastreando como um inquisidor antropólogo, percorrendo fontes diversas como as coleções do próprio autor de Macunaíma, os textos literários onde os temas do museu, das coleções e da memória são mencionados, os projetos político-culturais do modernista sonhador que junto do amigo Paulo Duarte formulou a proposta do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo implantado em 1936, ou na parceria com Rodrigo Mello Franco de Andrade na elaboração também em 1936 do anteprojeto que serviu de base para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pensamentos esparsos, cartas a amigos, enfim, um sem-número de documentos capazes de trazer à tona a contribuição original de Mário de Andrade no campo museal.

Scanned by TapScanner

São muitas e férteis as idéias e as utopias que se descortinam diante de nossos olhos-leitores ávidos e devoradores. Uma destas contribuições refere-se às funções educativas dos museus. Educação museal aqui é concebida não em termos de repetição e inculcação de padrões vigentes como estratégia de reprodução do poder constituído, mas ao contrário, como espaço móvel de estudo, pesquisa e reflexão, como "instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural".

Há outras contribuições, há muitas mais, deixemos aos leitores os prazeres das próprias descobertas feitas no alegre percurso de um texto que nos devolve o otimismo e reafirma nossas convicções no potencial social e culturalmente transformador dos museus. Apenas mais um exemplo para aguçar ainda mais a curiosidade daqueles que iniciam conosco a leitura do potente encontro entre nossos dois Mários. A ênfase na relação entre os museus e a pesquisa, especialmente a pesquisa antropológica, colocada de forma contundente e lúcida. O velho Mário preconiza que o Estado deve apoiar e financiar permanentemente o que ele chama de "expedições de coleta folclórica", conectando assim a instituição museal com a pulsante vida social. O tema das viagens e da circulação das idéias aponta para o papel do museólogo enquanto um mediador que torna possível romper com a lógica excludente de reprodução de espaços sociais e culturais fechados sobre si mesmos, propiciando para públicos diversos o contato com produções culturais diversificadas e plurais, seja produzindo "exposições pedagógicas", "exposições coletivas de artes plásticas" ou "concertos gratuitos", seja formulando o projeto de um "museu de reproduções" onde o velho Mário visualizava dar amplo acesso à "produção artística consagrada pela civilização ocidental". Este projeto conectava-se com a missão que atribuía a si mesmo como intelectual, missão política inspirada em seu ideário nacional-modernista de contribuir para a gestação de cidadãos brasileiros renovados. Os museus de reprodução estariam

Scanned by TapScanner

articulados com bibliotecas, arquivos e discotecas cuja função seria disponibilizar para o público grandes coleções de livros, de documentos e de discos com registros diversos, especialmente num campo que lhe era particularmente caro, o da música erudita e do folclore musical brasileiro. No breve percurso que protagonizou a implantação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, Mário de Andrade pode experimentar esta concepção inovadora de trabalho com a memória e com os museus, reunindo uma discoteca com quase 400 documentos musicais gravados e organizando uma coleção de fitas documentais etnográficas, entre elas quatro sonoras de danças dramáticas populares, cinco documentários sobre os Bororos e os Cadiweus e mais dez outras películas sobre danças populares. O número total de discos, segundo depoimento de Paulo Duarte, subia a perto de quatro mil, todos entregues à consulta pública, completados por uma biblioteca musical de cerca de 2 mil volumes (Duarte apud Chagas, 2006).

Dois Mários são seiscentos? Ou seiscentos e cincoenta? Estranho encontro passados tantos anos? Não, não me parece tão estranho este encontro. Mudemos o tom: feliz encontro! Feliz encontro de dois Mários tão instigantes, criativos e generosos. Encontro que potencializou o pensamento do jovem Mário e nos fertiliza a todos. Encontro capaz de gerar novos encontros, muitos sonhos e um sem número de museus polifônicos.

Regina Abreu*

---

* Professora de Antropologia da Escola de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, pesquisadora do campo da memória, dos museus e do patrimônio, autora de *A fabricação do imortal* e co-organizadora com Mário Chagas de *Memória e patrimônio*.

Scanned by TapScanner

INTRODUÇÃO: VULCÃO OU POROROCA? TANTO FAZ!

É hora de inverter o mergulho. É hora de saltar para fora da boca do vulcão. É hora de fazer da lava a lavra, a lavoura de palavras.

Mário de Andrade e sua obra são mesmo um vulcão. Um vulcão de idéias, de imagens, de emoções, pensamentos, palavras, gestos, gargalhadas sonoras e contradições. Um vulcão capaz de consumir o incauto, de confundir e amedrontar os "espiões da vida" (Andrade, 1974, p. 255), mas capaz também de incendiar consciências e fertilizar os solos com a sua lava.

Repensando esse intróito. Não é nada disso. Mário de Andrade e sua obra são uma pororoca: encontro de *rio* e *mar*, maré alta rio acima com estrondoso ruído. Encontro marcado e dramático. Em certa altura, o rio parece mar. Nesse exagero tropical e líquido tudo vai sendo consumido. A obra de Mário de Andrade é mesmo uma pororoca de

Scanned by TapScanner

tradição e modernismo, de tragédia e comédia, de prosa e poesia, de pensamento e ação, capaz de afogar o pescador sem cautela e tornar a navegação bastante perigosa.

Vulcão ou pororoca, tanto faz. Depois de mergulhar na obra marioandradiana, durante anos, querendo perceber nela pontos de contato e áreas de relação com o saber e o fazer museológicos, compreendo que é hora de reverter o mergulho e emergir com a intenção de alinhavar e sistematizar idéias, descobertas, reflexões, questões e provisórias respostas.

É importante esclarecer, de saída, que o interesse pela obra de Mário de Andrade não é pontual; ao contrário, está articulado a um interesse mais amplo que é o de compreender como determinados intelectuais oriundos de áreas de conhecimento distintas da museologia pensam e operacionalizam o que pensam (quando a operacionalização acontece) no campo dos museus e da museologia.

Entre os intelectuais brasileiros que de algum modo incluem em suas obras referências a temas museológicos, além de Mário de Andrade, podemos citar: Paulo Duarte, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Lúcio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Aloísio Magalhães, Roquete-Pinto, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro, Nise da Silveira, Waldisa Russio, Myrian Sepúlveda dos Santos, José Reginaldo Gonçalves Santos, Regina Abreu, E. Sussekind de Mendonça, Carlos Drummond de Andrade, Margarida Souza Neves, José Américo Mota Pessanha, Ulpiano Bezerra de Menezes, Rui Mourão e outros.

Que motivos me levaram a focalizar as lentes em Mário de Andrade?

A resposta é relativamente simples, ainda que dividida em cinco aspectos:

1- A obra marioandradiana do ponto de vista museológico é pouco conhecida e estudada.

Scanned by TapScanner

2- É sabido que o intelectual em tela manifestou grande interesse pelas questões de preservação e uso da herança cultural. Freqüentemente a ele é atribuída importante influência no estabelecimento daquele que veio a ser um dos principais documentos legais sobre a organização e a proteção do patrimônio histórico e artístico do país: o decreto-lei 25, de 30 de novembro de 1937.

3- O movimento modernista no Brasil, do qual o autor de *Paulicéia desvairada* foi um dos expoentes, é, sem dúvida, matriz de pensamento de relevada significação para a compreensão de determinadas questões culturais da atualidade.

4- No entanto, o pensamento do poeta modernista, como mais adiante se pretende demonstrar, por mais inovador que fosse (ou exatamente por isso), estava politicamente isolado e não pode ser enquadrado na categoria de pensamento dominante.

5- E por último, na ordem, mas não na de importância, aspectos subjetivos que passam pela dimensão poética despertaram o meu interesse pela obra e pela capacidade de ação deste homem que viveu num período de grandes guerras (objetivas e subjetivas).

É instigante perceber que o "intransigente pacifista" e, por blague, "soldado da República, defensor interino do Brasil" (Andrade, 1987, p. 135) viveu efetivamente numa era de guerras e revoluções.

O ano de 1893, que marca o nascimento do criador de *Macunaíma*, foi um ano turbulento para o Estado Republicano brasileiro que ensaiava os seus primeiros passos. No sul estourou a Revolução Federalista (dos maragatos) que reivindicava maior presença do poder federal e se levantava contra Júlio de Castilhos, presidente do estado do Rio Grande do Sul, considerado pelos insurretos como um tirano. No Rio de Janeiro eclodiu a Revolta da Armada, movimento militar de oposição ao governo de Floriano Peixoto.

Três anos mais tarde (em 1896) iniciou-se a Guerra de Canudos (BA), que culminou (em 1897) com a destruição da cidade santa de

Scanned by TapScanner

Belo Monte, a morte e a exumação do corpo do líder religioso Antônio Conselheiro, a prisão de centenas de sertanejos e a decapitação de mais de oitocentos deles pelas tropas governistas.

O século XX trouxe as luzes da *Belle Époque*, as largas avenidas, o vôo do primeiro dirigível e a exposição nacional de 1908, mas trouxe também a Revolta da Vacina (1904), a Revolta do Contestado (1912-1916), a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Revolução Russa (1917), a Sublevação dos Tenentes (1922), a Revolução de 30, o Movimento Constitucionalista de São Paulo (1932), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e uma série de outros conflitos militares e armados.

Foi exatamente durante a Primeira Guerra Mundial, em 1917, que o jovem Mário publicou o seu primeiro livro: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Um livro tímido e assinado sob pseudônimo, mas ao mesmo tempo um livro corajoso. Obra imatura balançando entre os ventos do modernismo e da tradição, oscilando entre a liberdade poética e as cadeias do academicismo. Um livro que, exaltando a paz, não deixa de reconhecer e de se defrontar com a gota de sangue presente no poema e em tudo aquilo que é humano. A gota de sangue é também gota de humanidade.

O presente estudo situa-se temporalmente entre os anos de 1917 e 1945. Numa extremidade temos a estréia de Mário de Andrade em livro, durante a Primeira Guerra Mundial, e na outra a data de sua morte física, antes do fim da Segunda Grande Guerra. A sua produção intelectual e a sua atuação de homem público estão contidas neste período.

Por mais atenção que se tenha dado às suas poesias, romances, contos, crônicas, críticas, cartas de trabalho e de amizade, sobra a convicção de que alguma coisa ficou por estudar, até mesmo porque volta e meia aparecem novas publicações com textos até então não conhecidos. Assim, não se alimenta aqui a ilusão de estudar ao esgotamento toda a obra daquele que, sendo "trezentos", é "trezentos-

Scanned by TapScanner

e-cincoenta". Com modos singelos, o presente estudo tem por objetivo identificar e analisar na obra de Mário de Andrade as interfaces com o campo da museologia e, a partir daí, verificar como o seu discurso museal está articulado com o modernismo e como se inserem neste discurso alguns temas, como: nacional e popular, tradição e modernismo, preservação e destruição, memória e esquecimento.

Para melhor organização das idéias e melhor compreensão do texto, o presente estudo foi dividido em duas partes. A primeira, composta de três capítulos, trata da preparação do terreno para a discussão que se impõe, explicitando o sentido da gota de sangue no museu, a orientação metodológica adotada e delineando o panorama museológico brasileiro no século XIX e início do século XX. A segunda, composta de quatro capítulos, dimensiona a presença do criador de *A Escrava que não é Isaura* nos quadros do modernismo brasileiro, estuda o seu museu (pessoal) de sonhos, focaliza o seu pensamento e as suas propostas museológicas e, finalmente, compara o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) com o decreto-lei 25/37.

Vulcão ou pororoca... tanto faz! O trabalho aqui apresentado traduz o esforço (açu e mirim) de não se deixar afogar pela pororoca, de não se deixar consumir pelo vulcão. Oxalá eu tenha tido algum êxito.

Scanned by TapScanner

I

VULCÃO

Scanned by TapScanner

HÁ UMA GOTA DE SANGUE EM CADA MUSEU: PREPARANDO O TERRENO

> [...] a coleção e seu sinal de sangue; a coleção e seu risco de tétano; a coleção que nenhum outro imita. Escondo-a de José, por que não ria nem jogue fora esse museu de sonho.
>
> *Carlos Drummond de Andrade*

Assim como Mário de Andrade reconhece e afirma que *Há uma gota de sangue em cada poema*, assim também, parafraseando o poeta, quero reconhecer e sustentar que *há uma gota de sangue em cada museu*.

A possibilidade da paráfrase ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética[2] pulsando nos museus e na convicção de que

---

[2] "La auténtica comunicación através de los museos ha engendrado siempre una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación." (Sola, 1989, p. 49).

Scanned by TapScanner

tanto no poema quanto no museu há "um sinal de sangue" a lhes conferir uma dimensão especificamente humana. Este "sinal de sangue" é também um inequívoco sinal de historicidade, de condicionamento espaço-temporal. Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento.

A aceitação do museu como arena e campo de luta está bastante distante da idéia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória daqueles que prematura e temporariamente alardeiam os louros da vitória. No entanto, desde o nascedouro, os museus – mesmo estruturados sobre bases positivistas de celebração da memória de vultos vitoriosos e de culto à saudade de heróis consagrados por "tradição inventada"[3] – estão indelevelmente marcados com os germes da contradição e do jogo dialético.

Uma das vertentes de entendimento do vocábulo museu remete o pesquisador ao Templo das Musas (Museión), edifício principal do instituto pitagórico, localizado em Crotona (século VI a.C.)[4]. As musas, por seu turno, foram geradas a partir da união mítica celebrada entre Zeus (o poder e a vontade) e Mnemósine (a memória).

A identificação da origem grega e mítica do termo museu não tem nada de novo. Múltiplos são os textos de museologia que trazem

---

[3] Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (Hobsbawn; Ranger, 1984, p. 9).

[4] O instituto compreendia numerosas dependências consagradas à moradia, exercícios, jogos e artes. Seus vastos jardins plantados de ciprestes e olivas estendiam-se até o mar (Macé; Alfonso, 1974, p. 20).

Scanned by TapScanner

essa referência[5]. Avançando um pouco se pode reconhecer, ao lado de Pierre Nora (1984), que os museus vinculados às musas por via materna são "lugares de memória" (Mnemósine é a mãe das musas); mas por via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder.

Assim, os museus são a um só tempo: lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em toda e qualquer instituição museológica.

É fácil compreender, por esta picada mitológica, que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar democraticamente com o poder da memória.

O reconhecimento de que a memória tanto pode servir para a dominação e domesticação dos homens quanto para a sua libertação foi feito por Jacques Le Goff (1984, p. 47) em um dos textos mais citados no meio museológico. Este reconhecimento coloca em evidência a deficiência imunológica da memória em relação à ideologização. Acrescentando a isso o fato de que a memória (provocada ou espontânea) é construção e não está aprisionada nas coisas e sim situada na dimensão inter-relacional entre os seres, e entre os seres e as coisas, teremos, então, os elementos necessários para o entendimento de que a constituição dos museus celebrativos da memória do poder decorre da vontade política de indivíduos e grupos, e representa os interesses de determinados segmentos sociais. Por isso mesmo eles trazem, de modo explícito ou não, um indelével "sinal de sangue".

Os museus celebrativos da memória do poder – ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos XVIII e XIX – continuaram sobrevivendo e proliferando durante todo o século XX e alcançaram o século XXI. É óbvio que não se está falando aqui de museus esquecidos e perdidos na poeira do tempo; ao contrário, a

---

[5] Se por um lado o termo museu está associado à idéia de lugar, por outro também está ligado a um ente, ou seja, ao poeta que, na tradição grega, é filho de Selene e Orfeu.

Scanned by TapScanner

referência tem por base modelos museológicos que, superando as previsões de alguns especialistas, sobrevivem por um processo de hemodiálise sociocultural (permita-se a analogia) e continuam a ditar regras.

Para estes museus, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos, para aqueles que alimentam estes modelos museais, são coágulos de poder e indicadores de prestígio social. Distanciados da idéia de documento, querem ser apenas monumentos. O poder, por seu turno, nestas instituições, é concebido como alguma coisa que tem *locus* próprio e vida independente. Não se considera, por esta perspectiva, que o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia) de relações que interligam os seres com os outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo.

A tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas, etnocêntricas e monológicas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência.

As relações estreitas entre o Estado, os museus e as classes privilegiadas no Brasil têm favorecido o desenvolvimento de museus que se distanciam da sociedade, que se incomodam pouco com o não-cumprimento de funções sociais. Não é mera coincidência o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada às estruturas de poder

Scanned by TapScanner

com alta visibilidade, tais como: Museu da República e Museu do Itamaraty (antigas sedes republicanas do poder executivo); Museu Imperial e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (antigas residências da família imperial); Paço Imperial (antiga sede do poder executivo); Museu Benjamim Constant (antiga residência do fundador da República); Museu Casa de Rui Barbosa (antiga residência de um dos ministros da República); Museu Histórico Nacional (complexo arquitetônico que reúne prédios militares do período colonial – Forte de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem).

A indicação desses exemplos não implica a afirmação de que os museus surgidos com caráter celebrativo estejam maculados por pecado original e fadados a jamais desenvolver trabalhos de estímulo à recepção crítica e maior participação social. Ao contrário, alguns deles, dando provas de que a mudança é possível, buscam transformar-se, gradualmente, em equipamentos voltados democraticamente para o trabalho com o poder da memória.

O diferencial, neste caso, não está no mero reconhecimento do poder da memória, e sim na colocação dos "lugares de memória" a serviço do desenvolvimento social, na compreensão teórica e no exercício prático da memória como direito de cidadania e não como privilégio de grupos economicamente abastados.

Trabalhar os museus e a museologia nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas. O museu que abraça esta vereda não está interessado apenas em democratizar o acesso aos bens culturais acumulados, mas, sobretudo, em democratizar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é tanto com o *ter* e preservar acervos, e sim com o *ser* espaço de relação e estímulo às novas produções, sem procurar esconder o "seu sinal de sangue".

Scanned by TapScanner

A memória, assim como a gota de sangue na atualidade, coloca-nos dramaticamente diante da vida e da morte. A vida envolve riscos, é o reino do incerto. A morte é o terreno das certezas. Afirma Pessanha (1989, p. 1):

> A existência do museu inscreve-se no conjunto de gestos humanos que tentam preservar da corrosão do tempo os traços ou vestígios do já feito, já criado, já acontecido. Inscreve-se, assim, no conjunto de esforços e estratagemas para resgatar o tempo perdido, por meio de algum tipo de reconstrução narrativa, fabulatória ou pretensamente científica. [...] O museu – no sentido de coleção pessoal, como o 'museu de sonho' do poeta – todo constituído por cacos de louça antiga, ou enquanto instituição é, portanto, uma tentativa de se remontar ao passado, ao que não é mais e deixou somente marcas, pegadas.

Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo às novas produções e criações culturais. Esta assertiva é válida tanto para os museus de arte contemporânea, quanto para os museus vivos e ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário. É preciso acrescentar à citação de Pessanha – o que por ele não é ignorado – que tanto se tenta justificar a preservação do passado pelo passado, quanto pelo presente e pelo futuro; e que, além disso, remontar *ao* passado é, de algum modo, reinventar e remontar *um* passado, uma vez que dele guardamos apenas cacos, vestígios, reminiscências.

A tentativa de justificar (museologicamente) e remontar (museograficamente) o passado pelo passado assemelha-se a um esforço inócuo de paralisação do tempo. A tentativa de remontar e justificar o passado pelo futuro assemelha-se a um esforço de fugir do tempo. Resta, portanto, a perspectiva de compreender o passado pelo presente, como algo interferente na vida e interferido por ela. Com freqüência os museus oscilam entre as duas posições anteriores.

Scanned by TapScanner

Importa perceber que, em qualquer hipótese, estamos diante de *um* modo de olhar, de *uma* perspectiva interpretante que traz em si a possibilidade de deformação. Em todo e qualquer museu este jogo, de cartas marcadas com sinal de sangue e de historicidade, acontece. Em todo e qualquer museu está em cena a apresentação (mais ou menos espetacular) de *uma* visão possível sobre determinado fato, acontecimento, personagem, conjuntura ou processo histórico e não *a* história mesma.

O reconhecimento de que aquilo que se articula nos museus não é *a* verdade pronta e acabada, e sim *uma* leitura possível e historicamente condicionada, resgata para o campo museal a dimensão do litígio: é sempre possível uma nova leitura; é sempre possível abrir gavetas no corpo das vênus museais e reabrir processos engavetados por interesses nem sempre nobres.

É claro que ao evitar a absolutização corre-se o risco de um mergulho na relativização absoluta. "Os extremos se tocam", ensinavam os antigos taoístas. O desafio, portanto, passa pela aceitação do diverso, dos múltiplos versos e dos múltiplos universos; pela compreensão da diversidade na unidade e da unidade na diversidade; e passa também por uma dimensão ética: sem querer reduzir o outro ao eu (e vice-versa) é importante perceber que o eu e o outro crescem no encontro e nas relações. E estas relações especificamente humanas são reflexivas, afetivas, transcendentes, conseqüentes e temporais.

Afirma Pessanha (1989, p. 5): "Os museus se querem servir à historicidade viva e portanto múltipla, não à letal – se querem evitar o risco de tétano – devem encenar a pluralidade dos discursos retóricos em confronto [...]". Esta afirmação não implica sugestão de abandono de uma perspectiva nacional, e sim a indicação de que o nacional não se estabelece por uma ótica de excludência, e da mesma forma não implica a defesa do imperialismo globalizante que, em nome do neoliberalismo, busca destruir as políticas sociais.

Scanned by TapScanner

Há uma gota de sangue em cada poema e, de igual modo, *há uma gota de sangue em cada museu*, e em tudo que é criação humana. A lição que quero apreender em Mário de Andrade é aquela que insinua que não é ocultando o conflito e fechando os olhos para as guerras que se alcança à paz; não é pelo engodo e pela farsa da globalização que o colóquio amoroso entre os povos se estabelece; e também não é pelo ocultamento das provas, pelo aviltamento e destruição dos outros, que o conflito desaparece.

> Ó suave paz, grandiosa e linda
> Chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos,
> dos infelizes que se digladiam,
> vossa varinha de condão!
> Tudo se apague! Este ódio, esta cólera infinda!
> Fujam os ventos maus, que ora esfuziam;
> que se vos ouça a voz, não o canhão.
> Ó suave paz, ó meiga paz!...
> (Andrade, 1980b, p. 15).

Scanned by TapScanner

Os museus e os sonhos:
panorama museológico brasileiro no século XIX e início do século XX

Os museus fazem parte, de modo claro,
da casa de sonhos da coletividade.
Walter Benjamin

Cada geração se viu forçada a interpretar esse termo –
Museu – de acordo com as exigências sociais de época.
Francis Taylor

Museus, arquivos e bibliotecas espalhados por todo o mundo. Monumentos erguidos nas mais distantes cidades. Festas e exposições nacionais e internacionais celebrando datas, fatos e acontecimentos prodigiosos desvinculados de causas e conseqüências, mas capazes de criar uma dramaturgia própria, uma teatralização de memória. Como

Scanned by TapScanner

sugere Le Goff (1984, p. 37), o século XIX assistiu a uma verdadeira "explosão do espírito comemorativo". É dentro desse espírito que os museus proliferam e alcançam o século XX (Suano, 1986, p. 49). Naquele momento, o que acontecia no cosmos europeu refletia-se, de algum modo, no Brasil. Não é de hoje que olhamos o mar; não como quem medita no eterno movimento ou nas águas genésicas do parto, mas como quem aguarda o retorno do amor estrangeiro que partiu e que, oxalá!, há de voltar com uma caravela de notícias religando-nos à rede e à nova ordem mundial. Olhamos o *mar* (de costas *pro rio*) como quem sonha no exílio com a terra que "tem palmeira" e "canto de sabiá".

Os museus brasileiros no século XIX apresentavam-se como uma espécie de materialização de fragmentos de sonho no exílio. A trajetória[6] dessas instituições é definitivamente marcada pelo impacto produzido com a chegada da família real portuguesa.

A transferência estratégica para o Brasil da família real, que se encontrava numa linha de fogo cruzado entre os interesses franceses e ingleses, gerou no panorama cultural, político e econômico da colônia um impacto sem precedentes.

Ainda em 1808, além do Banco do Brasil, do Hospital e Arquivo Militar, da primeira tipografia oficial e de diversas outras repartições, foi criado o Horto Real de Aclimatação (atual Jardim Botânico). A instalação da Corte no Brasil implicou investimentos públicos e particulares. Palácios e outras residências foram construídos ou ampliados, o arsenal de marinha foi reformado, órgãos públicos, que antes só existiam em Lisboa, passaram a funcionar no Rio de Janeiro e a empregar nobres portugueses recém-chegados.

---

[6] A primeira experiência museológica de que se tem notícia no Brasil colonial data do século XVII e foi levada a efeito em Pernambuco, durante o governo holandês do Conde Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644). Ali, no grande parque do palácio de Vrijburg, foi instalado um museu, aberto ao público, contendo um observatório astronômico, jardins botânico e zoológico especializados na coleta, conservação, estudo e exposição de espécimes da flora e fauna tropicais. Experiência isolada, sem continuidade e desdobramentos (Mello, 1978, p. 102-104; Chagas; Oliveira, 1983, p. 181-185).

Scanned by TapScanner

A presença de um contingente aproximado de 15 mil pessoas[7] vindas da Europa para uma cidade colonial de clima tropical implicou ainda a constituição de um sonho, qual seja: o de transplantar para a nova sede da metrópole o modelo de civilização européia, considerado como paradigma sem par.

A realização desse sonho envolvia a criação de equipamentos e o desenvolvimento de ações que pudessem trazer para a cidade colonial a memória e os ares da Europa. Entre esses equipamentos e ações incluíam-se: a Biblioteca Real (1810); o Teatro Real de São João (1812), que tinha por modelo o Teatro São Carlos, em Lisboa; a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (1815); a Missão Artística Francesa (1816)[8] e o Museu Real (1818).

No decreto de criação do museu D. João VI afirmava:

> Querendo propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais do Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, máquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares, ficando tudo a cargo de pessoas que Eu para o futuro nomear. E sendo-Me presente que a morada de casas que no campo de S. Anna ocupa o seu proprietário João Rodrigues Pereira d'Almeida, reúne as proporções e cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendê-la pela quantia de trinta e dois contos por Me fazer serviço: Sou servido a aceitar a referida oferta e que, procedendo-se à competente escritura de compra para ser depois enviada ao conselho da Fazenda e incorporada a mesma casa aos próprios da coroa, se entregue pelo Real Erário com toda a brevidade ao sobredito João

---

[7] Esse número de almas é contestado por alguns pesquisadores. Nesse estudo ele tem apenas valor padronímico.

[8] Com a Missão Artística Francesa, chefiada por J. Lebreton, vieram para o Brasil os pintores Nicolas Antoine Taunay e J. B. Debret, o escultor Auguste Marie Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e Simon Pradier. Ao grupo inicial juntaram-se posteriormente Zeferin Ferrez (gravador), Marc Ferrez (escultor) e Segismundo Neukomn (músico e compositor).

Scanned by TapScanner

Rodrigues, a mencionada importância de trinta e dois contos de reis.
Thomaz Antonio Villa Nova Portugal, do Meu conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, encarregado da presidência do Meu Real Erário, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários sem embargo de quaisquer leis ou ordens em contrário.
Palácio do Rio de Janeiro em 6 de junho de 1818. (D. João VI apud Netto, 1870, p. 17).

Ladislau Netto em seu livro *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional*, publicado em 1870, reconhecia que este decreto de "redação grave e solene" teve uma execução "mesquinha e falseada" denunciando assim o fosso existente entre a lei no papel e a lei em ação, entre o *aparentemente* desejado e o *efetivamente* realizado.

> Folheando as sombrias páginas de seus anais – diz ainda Ladislau Netto (diretor do Museu Imperial e Nacional no período de 1874 a 1893) – julgamos estar diante dessa ferrenha apreciação com que eram e têm continuado a ser encaradas administrativamente as ciências, as letras e as artes no Brasil: *dir-se-ia que só por ilusória e aparente satisfação aos estranhos* tentara-se criar o primeiro e até agora o maior museu que possui o Brasil, museu cuja importante missão, entretanto, já prendiam-se, como hoje, as *mais ardentes esperanças do mundo científico e o amor próprio nacional*. (Netto, 1870, p. 18, grifo nosso).

Mesmo reconhecendo e denunciando que a criação do Museu Real deu-se em bases ilusórias e de "aparente satisfação aos estranhos", Ladislau Netto não deixou de sonhar com um grande museu que encarnasse as "esperanças do mundo científico" brasileiro e fosse capaz de exaltar o "amor próprio nacional", tudo isso afinado com o diapasão dos museus das cidades de Munique, Nápoles, Copenhague, Estocolmo e Bruxelas. Para ele, o Museu Nacional, depois de ter passado por uma longa fase de descuido e apatia, foi recuperado a partir dos anos 70 do século XIX, e com isso o Brasil pôde, finalmente, erguer-se "ao nível das nações" (Netto, 1870, p. 29). O próprio Ladislau Netto não parece se dar conta de que os arquétipos museais continuavam sendo buscados no exterior.

Scanned by TapScanner

Reprodução do modelo vigente no mundo europeu, o Museu Real, aberto ao público em 1821, reuniu um acervo proveniente em parte das coleções da extinta Casa (museu) de História Natural de Xavier dos Pássaros[9]. Posteriormente, este acervo foi acrescido das contribuições dos naturalistas que viajaram pelo Brasil: Langsdoff, Natterer, Von Martius, Von Spix e outros.

Gradualmente, durante o século XIX, o Museu Real (Nacional) apresentou-se como um museu comemorativo da nação emergente e adotou uma prática "isolada, no sentido de dialogar exclusivamente com os centros europeus e americanos" (Schwarcz, 1989, p. 25).

Após e durante o processo de Independência, que se arrastou por alguns anos, a intelectualidade brasileira estava, de uma maneira geral, empenhada na construção ritual e simbólica da nação, problema que cem anos depois seria renovado e atingiria o clímax nos anos 20 e 30 do século em curso, e se imporia como um enigma para a atualidade.

Para a construção ritual e simbólica da nação não bastava a criação de selos, moedas, bandeiras, hinos, armas e cores nacionais. Era preciso também, a exemplo de outros países, constituir calendários e datas cívicas, fixar iconograficamente a imagem dos mandatários da nação, erigir monumentos, redigir documentos, elaborar um projeto historiográfico de nação independente, convocar artistas e outros intelectuais para este projeto. Era preciso sobretudo constituir uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de fixação de memória.

---

[9] Em 1784, durante o governo de Luiz de Vasconcellos (vice-rei no período de 1779 a 1790), foi criado um Museu de História Natural, dirigido por Francisco Xavier Cardoso Silveira (Xavier dos Pássaros, por alcunha popular). Vinte e nove anos depois esse Museu foi extinto e o seu acervo foi transferido para a Academia Militar do Rio de Janeiro que funcionava na Casa do Trem, hoje incorporada ao complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional. Segundo Ladislau Netto: "Esse começo de Museu, construído sob as vistas do próprio Luiz de Vasconcellos pelos sentenciados das prisões do Rio de Janeiro, chegou a ter vivos nuns cubículos que lhe fizeram: um urubu-rei, dois jacarés e algumas capivaras que foram remetidas depois para o Museu de Lisboa." (Netto, 1870, p. 11).

Scanned by TapScanner

A criação do Colégio Pedro II (1837), do Arquivo Nacional (1838), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e a cooptação de artistas plásticos da Academia Imperial de Belas Artes enquadram-se nos esforços de edificação de uma inteligência e de um imaginário sintonizado com os interesses do Estado Imperial, que, a despeito das lutas internas, continuava sonhando com o modelo de civilização europeu.

Muitos foram os intelectuais brasileiros que no século XIX estudaram no Colégio Pedro II. A Academia Imperial de Belas Artes formou artistas que produziram obras que hoje se encontram espalhadas pelos mais tradicionais museus do país[10]. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, atuando num momento em que a formação na área das ciências humanas (excetuando a jurídica) era praticamente inexistente, exerceu um papel de relevância nos campos da história, da geografia, da arqueologia e mesmo da museologia.

Segundo Guimarães (1988, p. 8) os estatutos do IHGB apresentavam duas diretrizes básicas: "a coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudo de natureza histórica". Estes mesmos estatutos estabeleciam as intenções do IHGB em manter relações com instituições, quer nacionais, quer internacionais, e em constituir-se numa central, na capital do Império, que, incentivando a criação de institutos históricos provinciais, canalizasse de volta para o Rio de Janeiro as informações sobre as diferentes regiões do Brasil. Por este caminho, o IHGB estabeleceu um modelo institucional que se reproduziu em várias províncias (São Paulo, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais) e desenvolveu ações comemorativas e preservacionistas.

---

[10] As ações da Academia de Belas Artes intensificaram-se gradualmente. Além das exposições escolares organizadas por Debret em 1828 e 1830, foram levadas a efeito exposições gerais de belas artes nos anos de 1840, 1841, 1842 e 1843. Neste último ano foi organizada a Pinacoteca do Brasil, com algumas obras trazidas da Europa por Lebreton e outras pertencentes ao Conde da Barca (Los Rios Filho, 1946, p. 410-411).

Scanned by TapScanner

Na segunda metade do século XIX intensificou-se a proliferação de atos que intencionavam comemorar e celebrar a memória do poder no Brasil. A Biblioteca Nacional implementou ações para a coleta de coleções epigráficas e de manuscritos. O poeta Antônio Gonçalves Dias em 1851 participou desse movimento coletando e remetendo do Maranhão para o Rio de Janeiro diversos documentos.

A década de 60, marcada pela guerra com o Paraguai, assistiu ao surgimento do Museu do Exército (1864), da Sociedade Filomática (1866), que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi, e do Museu da Marinha (1868). A criação de dois museus militares pelo Estado Imperial brasileiro, num momento em que se travava um conflito armado internacional, inscreve-se com nitidez no espírito comemorativo do século XIX. Era preciso constituir uma tradição; construir o pedestal dos heróis e celebrá-los em bronze ou mármore, povoar a memória com atos de bravura, heroísmo, personagens ilustres e vultos invulgares[11]. O acontecimento da guerra representava uma dramaturgia capaz de iluminar determinados personagens, banhá-los com a pátina da imortalidade, e colaborar com a construção da nação de acordo com os moldes europeus. Em última análise, os dois museus militares são museus históricos de exaltação de um determinado modelo de nação. Isto se confirma com as ações de Gustavo Barroso, que, lançando mão de seu prestígio político, irá promover a transferência de boa parte do acervo desses museus para o Museu Histórico Nacional, criado em 1922. A rigor, são estes acervos que, ao lado da coleção numismática, irão constituir a base do projeto barrosiano, que irá transformar o *sinal de sangue* das armas, dos uniformes, dos bustos, das medalhas e das moedas em *sinal de glória*.

[11] De acordo com essa mesma perspectiva, já havia sido inaugurado, em 1862, comemorando os quarenta anos da Independência, no Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), o monumento a Pedro I. Trabalho do escultor francês Louis Rochet, baseado em desenho do artista João Maximiano Mafra.

Scanned by TapScanner

No último quartel do século XIX foram criados ainda o Museu Paranaense (1876) voltado para a celebração da história do Paraná e o Museu Paulista (1895) instalado no monumento do Ipiranga, cuja construção foi iniciada em 1885, visando à celebração da memória da Independência, e concluída em 1890.

O projeto enciclopédico delineado por H. Von Ihering para o Museu Paulista, como esclarece Schwarcz (1989, p. 41-47), ancorava-se no "saber evolutivo, classificatório" das Ciências Naturais e constituía-se em "modelo mimético de museus europeus e americanos".

Segundo K. Pomian (1990), duas orientações básicas podem ser percebidas no conjunto dos denominados museus nacionais:

1. Os museus que valorizam a civilização e buscam sublinhar a participação da nação no concerto universal e para isso privilegiam as obras de arte de valor consagrado e ao seu lado colocam os elementos da natureza e os artefatos de povos primitivos.

2. Os museus que indicam a especificidade e a excepcionalidade da nação e a sua trajetória no tempo, sublinhando os traços da história nacional.

Os museus brasileiros do século XIX enquadram-se, de uma forma ou de outra, na tipologia apresentada por K. Pomian. Eles colaboram com o projeto de construção ritual e simbólica da nação; organizam discursos com base em modelos museais estrangeiros; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem-sucedida; guardam e às vezes apresentam sobejos de memória dessa matéria de sonho. Mas quem sonha? As elites aristocráticas tradicionais é que sonham o sonho de um nacional sem nenhum *sinal de sangue*, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunços revoltosos, dos fanáticos sertanejos, dos rebeldes que não têm terra, mas têm nome, família e um cachorro preto (mefistofélica presença)[12].

---

[12] Estes e outros temas foram incluídos na exposição *Expansão, Ordem e Defesa*, inaugurada em 1994 no Museu Histórico Nacional, coordenada por Solange S. Godoy, de acordo com proposta conceitual orientada pelo professor Ilmar R. Mattos.

Scanned by TapScanner

Os museus, como sugere Benjamin (2005), são casas provocadoras de sonhos. Ao lado desse reconhecimento, por mais óbvio que possa ser, importa compreender que nem todos os sonhos da coletividade passam pelos museus.

José Neves Bittencourt (1986, p. 69), analisando a denominada "pintura histórica" produzida no século XIX a partir da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto (ou sonho) de construir uma civilização de estilo europeu, sustenta que:

> O vivido atuou como fator corrosivo sobre o sonhado, fazendo com que este último mudasse de sentido. Se não era possível mudar a realidade forjada pela colonização, era possível sonhá-la, sonhá-la européia, moderna, bela, limpa. Irrealizável concretamente, a dimensão do sonho atinge uma tal potência que acaba criando sua própria realidade, uma realidade de aparências que se cristaliza, de forma quase esquizofrênica, nas fachadas de pano pintado que servem de cenário para os grandes eventos públicos da época. Como no teatro, uma fachada de fantasia, um pano de fundo facilmente desmontável no momento em que se encerra sua utilidade.

O espetáculo de teatro de memória dramatizado pelos museus opera de modo semelhante. É este labirinto de sonho que se projeta como herança museológica nos séculos XX e XXI, assumindo muitas vezes a dimensão de um pesadelo.

Em outras palavras: os modelos museológicos dominantes no século XIX, ancorados no espírito comemorativo, distanciados da "gota de sangue" e alimentados pelas elites aristocráticas e oligárquicas brasileiras, projetam-se no século XX e reproduzem-se, sobretudo, nas regiões periféricas afastadas da capital política e administrativa do país. As referências intelectuais continuam sendo ditadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pela Academia de Belas Artes e pelo Museu Nacional, e, em menor escala, pelo Museu Paulista e pelo Museu Paraense Emílio Goeldi.

Scanned by TapScanner

Nesse contexto são criados: o Museu Júlio de Castilhos (1903) e o Museu Anchieta (1908), no Rio Grande do Sul; a Pinacoteca Pública do Estado (1906) em São Paulo e o Museu de Arte da Bahia (1918). A análise dos acervos e das finalidades desses museus confirma a assertiva. Apenas um exemplo: o Museu Anchieta reúne "coleções de entomologia, ornitologia, animais empalhados, minerais e rochas do Rio Grande do Sul, fósseis de animais de pequeno porte, conchas (coleção brasileira) e vegetais fósseis (coleção européia)" e tem por finalidade pesquisar e divulgar "diferentes setores da História Natural, dedicando-se principalmente à fauna. Realiza também estudos do indígena brasileiro" (Almeida, 1972, p. 51).

O panorama museológico brasileiro, à semelhança do que aconteceu em outros campos culturais, bem como na política e na economia, começou a sofrer sensíveis alterações após a Primeira Grande Guerra. Uma das explicações para este fenômeno, sugere Werneck Sodré (1979, p. 55-56), deriva-se do fato de o conflito militar internacional ter afrouxado temporariamente os laços de dependência política e econômica e ter funcionado como "barreira protecionista" estimulando a indústria nacional "a produzir aquilo que antes era importado", visando a atender, sobretudo, as demandas do mercado interno.

No plano cultural a situação não é diferente. O período entre guerras favoreceu e estimulou a produção de bens culturais com vistas ao mercado de idéias com ênfase no nacional. Desse mercado de idéias participam grupos e indivíduos com tendências diferentes e até antagônicas.

Nos anos 20, no Brasil, ainda que o debate em torno do nacional fosse a tônica dominante, ele (o debate) não estava submetido ao controle de um único grupo. O nacional não se apresentava como alguma coisa pronta e definida à partida ou mesmo submetida a um único olhar. Diferentes nacionalismos estavam em jogo naquele momento.

Scanned by TapScanner

Em carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade (datada de 18 de fevereiro de 1925), Mário de Andrade (1988, p. 40) denuncia os diferentes nacionalismos:

> E a horas tantas você levianamente diz que vamos acabar com as mesmas idéias dum João do Norte[13], por exemplo. Oh! Homero cochilou. *A diferença é tão grande! Pra castigo lhe dou como tema fazer a distinção entre o nacionalismo dos Joões do Norte e do Sul e dos modernistas*. (grifo nosso).

A tese dos diferentes nacionalismos é sustentada também por Luiz de Castro Faria (1995, p. 27-40), que, em texto publicado na *Série Debates – 2* (MINC/IPHAN), sob o título *Nacionalismo, nacionalismos, dualidade e polimorfia*, refere-se à presença no panorama cultural brasileiro, no período entre guerras, de um "nacionalismo retórico ou literário, de um nacionalismo católico, também literário", "de um nacionalismo antilusitano e de um nacionalismo como política de Estado".

Luiz de Castro Faria (apoiado em K. R. Minogue) sugere ainda que o debate em torno do nacional no Brasil, nesse período, seja analisado de acordo com três etapas: 1ª) agitação (marcada pela Semana de Arte Moderna, 1922), 2ª) produção de identidade e 3ª) consolidação (iniciada em 1937).

Mesmo reconhecendo a importância de se distinguir os diferentes nacionalismos, em jogo no entre guerras, o que quero realçar é que a discussão do nacional e do popular não foi uma invenção dos modernistas; ao contrário, para participar do seu tempo eles precisavam aceitá-la e enfrentá-la apresentando respostas mais ou menos apropriadas.

---

[13] Pseudônimo de Gustavo Barroso, fundador do Museu Histórico Nacional.

Scanned by TapScanner

Como esclarece E. Hobsbawn (1990, p. 159): "Se houve um momento em que o princípio da nacionalidade do século XX triunfou, esse foi o final da Primeira Guerra Mundial, mesmo que isso não fosse previsível nem intencional por parte dos futuros vencedores."

Mário de Andrade, como trabalhador intelectual, é sem dúvida uma figura desse período. Ele convive *com* e vive *o* debate em torno do nacional. A sua ótica museológica, as suas cartas de amizade e de trabalho (escritas para serem publicadas – ou não?), a sua obra literária e as suas ações comprovam essa afirmação.

O poeta apaixonado, das amizades exaltadas, vive com tal intensidade o seu tempo e, em conseqüência, o debate em torno do Brasil e do nacional que passa a encarnar esse debate e a viver, com dramaticidade, no plano subjetivo problemas de ordem aparentemente objetiva. Em carta (datada de 10 de novembro de 1924) ele escreve para Carlos Drummond de Andrade:

> [...] li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem o que falta a você – espírito de mocidade brasileira. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com espírito de justiça. Pois *eu preferia* que você dissesse asneiras, injustiças, maldades moças que nunca fizeram mal a quem sofre delas. Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do *meu coração* eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. *Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo*. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo, *mas acredite que um sacrifício é lindo*. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêem. Que horror. Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêem, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. *Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo o sacrifício é grandioso, é sublime*. (Andrade, 1988, p. 22-23, grifo nosso).

Scanned by TapScanner

A idéia de um sacrifício necessário em termos estéticos e de vida pessoal, visando à construção do Brasil e à adesão a valores de utilidade social mais forte, é recorrente na correspondência de Mário de Andrade (1988a, p. 26). É como se ele próprio, mobilizando atávica religiosidade pagã, precisasse encarnar a tragédia, o bode (*tragus*) expiatório e celebrar, com o sacrifício de sua alma, a alma coletiva de Dionisos.

A alma aqui é um princípio (ou hálito) de vida. Não ter alma é não viver por si mesmo e sim com o ânimo de outro. A alma (psique) é ainda elemento plástico mediador entre nous (o espírito) e soma (o corpo) e, neste sentido, ela pode ser modelada, não está dada à partida, nem permanece a mesma para sempre.

Scanned by TapScanner

Problematizando: Mar(ou)rio de Andrade?

Nos mesmos rios entramos e
não entramos, somos e não somos.
Heráclito de Éfeso

Tentativa de expor a ossatura

No capítulo anterior busquei delinear a trajetória dos museus brasileiros no século XIX e início do século XX, evidenciando que na teatralização da memória por eles encenada é possível perceber fragmentos de um sonho (ou projeto) que anela esquecer as determinações do passado colonial e dizer: "a Europa é aqui".

Scanned by TapScanner

Reservei para este momento a apresentação das bases teóricas e metodológicas que dão ossatura a essa investigação.

As questões que, à guisa de bússola, nortearam o meu trabalho são as seguintes:

1. Até que ponto as propostas museológicas de Mário de Andrade representam consolidação ou rompimento com o pensamento modernista?

2. Como se colocam na obra de Mário de Andrade – de modo especial naquela que está diretamente relacionada com a preservação do patrimônio cultural, com a memória e a museologia – as questões referentes à identidade nacional e cultura popular?

3. Sendo o museu um lugar privilegiado de construção de memória, não seria também um baluarte da tradição? Em que sentido um museu pode ser ruptura? Como são tratadas as idéias de coleção e museu pelo poeta modernista?

O questionamento aqui desenvolvido parte do pressuposto de que há um pensamento museológico em Mário de Andrade. Ao tempo em que busco verificar os caminhos da materialização desse pensamento, busco também perceber as suas articulações com a militância artística, pedagógica e política do autor de *O carro da miséria*.

Marcos (alemães, italianos e brasileiros)

Dois marcos temporais, como foi antecipado, delimitam o estudo: o primeiro (1917) indica o lançamento do livro que inaugura a carreira de escritor de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*; o segundo (1945) indica a sua morte física.

Esse balizamento temporal serviu de mote para a identificação de intelectuais contemporâneos do autor de *Macunaíma* capazes de fornecer ferramentas para uma análise crítica do seu pensamento. Por

Scanned by TapScanner

esse caminho fui ao encontro de Antonio Gramsci, que viveu na Itália no período do fascismo, e de Walter Benjamin, que viveu na Alemanha durante a ocupação nazista. Do primeiro destaquei a obra *Os intelectuais e a organização da cultura*, e do segundo *O autor como produtor*; *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *Sobre o conceito de História*.

Com a colaboração desses e outros autores busquei desenvolver uma abordagem crítica da obra de Mário de Andrade. Como esclarece Marilena Chaui (1999, p. 25):

> Normalmente se imagina que a crítica permite opor um pensamento verdadeiro a um pensamento falso. Na verdade, a crítica não é isso [...] A crítica é um trabalho intelectual com a finalidade de explicitar o conteúdo de um pensamento qualquer, de um discurso qualquer, para encontrar o que está silenciado por esse pensamento ou por esse discurso. O que interessa para a crítica não é o que está explicitamente pensado, explicitamente dito, mas exatamente aquilo que não está sendo pensado de maneira consciente. Ou seja, a tarefa da crítica é fazer falar o silêncio, colocar em movimento um pensamento [...]

Assim, o meu interesse não é o tecido visível, mas o fio invisível que o constitui, o vazio cuja presença lhe dá sentido. Para captar o silêncio no discurso e o vazio no tecido, para colocar o inerte em movimento, não abri mão de uma perspectiva processual e dialógica. Neste caso, a própria obra de Mário de Andrade é vista em processo, em troca com o seu tempo e com os outros tempos. Ela influencia e sofre influências. Considerar a obra de Mário de Andrade em processo é admiti-la em presença, em devir, é, em última análise, admiti-la como obra que se constrói e reconstrói em diálogo com as diferentes formas de leitura e interpretação da denominada cultura brasileira. Como esclarece Renato Ortiz (1985, p. 139):

> O processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação. [...] se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global.

Scanned by TapScanner

Mário de Andrade aqui é considerado um mediador simbólico e o museu uma das instâncias concretas de mediação.

O suporte teórico é base necessária, mas não é limite. Reconheço como válido o livre direito de pensar, ainda que a liberdade não seja absoluta, o direito seja construção e o pensamento sofra os condicionamentos históricos.

Objeto em construção: aceitando a realidade confusa

A silhueta do meu objeto de estudo não está inteiramente demarcada, a sua imagem não é totalmente nítida. Todavia, isso não é um mal em si mesmo. Como esclarece Chaui, em entrevista publicada no Jornal do Brasil (14 nov. 1992): "[...] as idéias só agarram a realidade se elas forem tão opacas, complexas, confusas e contraditórias quanto à realidade é."

O pensamento e a narrativa museal de Mário de Andrade não foram, até o presente momento, examinados e debatidos em perspectiva museológica. Examiná-los é, de algum modo, aceitá-los como campo possível de interação entre o sujeito e o objeto.

Tipologia da pesquisa: trabalhando sobre sobejos

O que nos resta de Mário de Andrade após sua morte física? Resta-nos a sua obra. Segundo Chaui (1979, p. XXI):

> Claude Lefort fala na obra de pensamento exatamente como *obra*, isto é, trabalho da reflexão sobre a matéria da experiência, trabalho da escrita sobre a reflexão e

Scanned by TapScanner

> trabalho da leitura sobre a escrita. O texto, por sua própria força interior, engendra os textos de seus leitores que, não sendo herdeiros silenciosos da sua palavra, participam da obra na qualidade de pósteros.

Resta, portanto, de Mário de Andrade, obra de pensamento para a obra (trabalho) dos pósteros. E esta obra de pensamento revela-se em *documentos*.

O termo *documento* tem o sentido de suporte de informação passível de crítica.[14] Assim, o que busco analisar não são os documentos em si, mas as informações de que são suportes. Compreendendo documento por este caminho, fica claro que o conceito se aplica a uma carta, um livro anotado, uma escultura, uma fotografia, um objeto de uso pessoal, um poema, um desenho e muito mais.

Fontes de da(r)dos

O meu universo de estudo é a obra (teórica e prática) de Mário de Andrade. Considero como elementos desse universo não apenas os seus escritos poéticos, contos, romances, ensaios, crônicas e críticas, mas também os seus outros escritos, incluindo a sua farta correspondência, os seus projetos e anteprojetos, os seus artigos e discursos. De forma pouco convencional considerei como fazendo parte da obra de Mário de Andrade a sua biblioteca, as suas coleções de instrumentos musicais e de obras de arte, e ainda o trabalho que desenvolveu a frente do Departamento de Cultura em São Paulo, no período de 1934 a 1938. Na categoria de fontes secundárias encontram-se os textos trabalhados a partir da obra de Mário de Andrade.

---

[14] Evito uma discussão mais prolongada sobre o conceito de documento, considerando que isso foi realizado no livro *Museália* (Chagas, 1996).

Scanned by TapScanner

No mais, tomei cuidado para não prender nas teias do academicismo a obra de um escritor que se considerava um "antiacadêmico pesquisador" (Andrade, 1991, p. 132). Ao seu lado quero afirmar o direito de exercer esse "profundamente humano dom que é a faculdade de errar"[15].

> Que diabo! – diz Mário de Andrade, em carta para Carlos Drummond de Andrade – estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal [...]. Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá tenho também (comedidamente, muito comedidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! Mas ninguém nunca está só a não ser em especiais estados de alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente e há essa desagregação dos sentidos e das partes da inteligência e da sensibilidade.
>
> Então a gente fica só por milhões de amigos que tenha ao lado. Se não, não. Um sentido conversa com outro, a razão discute com a imaginativa etc. e é uma camaradagem sublime de pessoas tão íntimas como nenhum Castor e Pólux ideais. E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. (1988a, p. 21-22).

---

[15] Ver carta de Mário de Andrade para Câmara Cascudo, de 18 de junho de 1934 (1991, p. 132-133).

Scanned by TapScanner

II

POROROCA

Scanned by TapScanner

Mário de Andrade:
o modernista das cavernas

Que o passado da gente não é mais
Que um sono comprido aonde um poder de sombras lentas
Mostram que a gente sonhou. Porém não sabe o que sonhou.

Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu
passado não é mais meu companheiro. Eu
desconfio do meu passado

Mário de Andrade

Em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, comemorando os vinte anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade, em conferência antológica promovida pela Casa do Estudante do Brasil,

Scanned by TapScanner

realizou um balanço crítico do movimento modernista[16]. Ao invés de celebrar e cantar uma ode de triunfo, ele expôs em praça pública as vísceras do modernismo, fez uma autocrítica dramática e virulenta, denunciou a presença da *gota de sangue* e continuou, por isso mesmo (querendo ou não), sendo a "consciência central" do modernismo (Brasil, 1976, p. 27).

Abrindo a conferência, realizada na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, afirma: "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." (Andrade, 1974, p. 231).

O movimento modernista foi isto e foi mais. Foi uma colcha de retalhos à brasileira. Conjunto de cores (tendências) diversas. Misto de festa e rigor de pesquisa, de destruição e construção de valores, de individualismo e consciência social, de pragmatismo e romantismo, de abrigo e desabrigo incômodo, de nacionalismo e universalismo, de ruptura e tradicionalismo. Tendo estourado inicialmente em São Paulo, cedo ele seria "desgeografizado" e pipocaria em diferentes lugares. O movimento modernista nasceu Macunaíma e até hoje, por sua complexidade, temos dificuldades ao tentar enquadrá-lo em uma única categoria. Figuras de proa (evito o termo carrancas) como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha e Plínio Salgado, por exemplo, orientaram seus barcos políticos para mares antagônicos, e em termos estéticos as diferenças de rumo também foram grandes. Essas diferenças manifestavam-se nas relações pessoais que os modernistas (de primeira hora ou não) mantinham entre si e também no espaço interior (subjetivo) de cada um deles.

---

[16] Antonio Candido (1964) reconhece que o modernismo no Brasil envolve três aspectos fundamentais: "um movimento, uma estética e um período".

Scanned by TapScanner

O próprio Mário de Andrade, em 1917, delirando diante do quadro *Homem Amarelo*, de Anita Malfatti, pintado com "formas tão inéditas", dedicava-lhe "um soneto de forma parnasianíssima". Era assim.

Querendo romper com o século XIX, que produzira o sonho de uma civilização à européia, o movimento modernista propunha, em substituição, um outro sonho importado diretamente da Europa (Andrade, 1974, p. 235-236). Ainda assim, o espírito modernista estava longe de ser antinacionalista e antitradicionalista. Se por um lado ele representava ruptura e "abandono de princípios e técnicas conseqüentes", por outro debruçava-se sobre a "arte tradicional brasileira" sustentado em "três princípios fundamentais: o direito permanente à *pesquisa estética*; a *atualização* da inteligência artística brasileira e a *estabilização* de uma consciência criadora nacional" (Andrade, 1974, p. 242).

Os termos atualização e estabilização denunciam o aspecto conservador do movimento modernista, o que, provavelmente, estaria em choque com a defesa do "direito permanente à *pesquisa estética*". A atualização pressupõe um modelo referencial, inquestionável à partida. A estabilização pressupõe a adoção de uma mediatriz entre os altos e baixos da "consciência criadora nacional".

O fato é que o espírito modernista alimentava o esforço de inserção do Brasil no "concerto universal das nações" (Moraes, 1978), ou de harmonização do nacional com o mundial. Para isso era preciso, pela ótica modernista, que o Brasil contribuísse com sons, ritmos, cores, formas, números e tradições próprias. Era preciso investir na singularidade brasileira.

O rumo ou a direção do concerto universal das nações não estava submetido a questões. Havia uma ordem mundial estabelecida e aceita. O desafio era inserir o Brasil nessa ordem, e não alterá-la. Esse desafio seria encarado de modo trágico por Mário de Andrade, pregador de um nacionalismo universalista.

Scanned by TapScanner

Em carta (sem data) enviada a Carlos Drummond de Andrade o futuro autor de Macunaíma pergunta: "De que maneira *nós* podemos concorrer para a grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães?" E ele mesmo responde:

> Não, porque isso já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de uma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lembranças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. [...] Avanço mesmo que enquanto o brasileiro não se abrasileirar, é um selvagem. Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo. [...] Como você vê, eu formulo votos, tenho esperanças sem vergonha nenhuma. Tenho um grande orgulho disso. Rio de todas as civilizações, porque já tenho a minha pessoal. (Andrade, 1988, p. 30-31).

Navegando num mar (ou rio) encapelado; habitado por fantasmas, monstros, cobras gigantes, botos, iaras, sereias, dragões e mais, Mário de Andrade (e outros intelectuais de seu tempo) acreditava que singrando esse mar tormentoso seria possível descobrir o Brasil. Logo adiante ficaria claro que tanto o Brasil dos portugueses de 1500, quanto o Brasil descoberto pelos modernistas, não era coisa dada e pronta, e sim construção, processo e devir.

Navegando em mar complexo, assumindo verdades provisórias e posições subjetivas, o poeta de *O café* procura, a seu modo, sistematizar idéias e conceitos. É ele mesmo quem diz:

> Toda a minha obra é transitória e caduca, eu sei. E eu quero que ela seja transitória. [...] Mas que me importam a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Conchinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu

Scanned by TapScanner

> penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. [...] Escrevo língua imbecil, penso ingênuo, só pra chamar a atenção dos mais fortes do que eu para esse monstro mole e indeciso ainda que é o Brasil. (Andrade, 1988, p. 23).

Tema recorrente este: o da paixão pelo Brasil. A obra de Mário de Andrade de ponta a ponta é perpassada de abrasileiramentos. Mas afinal qual é a orientação vetorial desses abrasileiramentos? Em que Brasil o movimento modernista vai buscar suas referências, uma vez que o seu projétil destruidor é apontado (aparentemente) contra a herança academicista e parnasiana do século XIX?

Essas referências serão procuradas, sem uma distinção conceitual muito nítida, no folclórico, no colonial, no "primitivo", no etnográfico, no popular, nos arcaísmos que sobrevivem, na diversidade de tradições. Sem deixar de ser inovador, o modernismo brasileiro é também cultor de tradições.

> A estética modernista não se alimentava apenas de elucubrações em torno de *A estética da vida*[17] ou de *A escrava que não é Isaura*[18], mas também de comida afro e luso-brasileira e de "doces tradicionais brasileiros" servidos em "almoços e jantares perfeitíssimos de composição", promovidos nos salões aristocráticos de São Paulo. (Andrade, 1971, p. 239).

Há, como o próprio Mário de Andrade indica, uma "similaridade muito forte" entre o modernismo e o romantismo (1971, p. 250). Ambos debruçam-se sobre o nacional, o estético, o folclórico, o etnográfico (entenda-se: índio e negro); ambos têm base de apoio na "aristocracia tradicional" (1971, p. 236) e recebem influências diretamente da Europa. No entanto, o modernismo para os modernistas teria ido mais

---

[17] Obra de Graça Aranha, publicada em 1921.

[18] Obra de Mário de Andrade, publicada em 1925.

Scanned by TapScanner

longe ao garantir a liberdade de criação e o "direito permanente à pesquisa estética". Por outro lado, o nacional no modernismo e no romantismo assume conotação diversa.

Segundo Mário Vieira de Mello (1980, p. 230):

> Os temas do modernismo são considerados brasileiros, não porque traduzam a totalidade da realidade nacional, mas, ao contrário, porque exprimem um fragmento, uma parcela, um aspecto isolado dessa realidade. Com o romantismo e sua capacidade de idealização, a realidade brasileira havia sido procurada no que ela podia apresentar de geral, de total, de nacional, no sentido mais estrito da palavra. José de Alencar e Gonçalves Dias representam bem essa tendência.

Arautos de uma *boa nova*, os modernistas pretendem descobrir, anunciar e salvar o Brasil. Para isso, empenham as generosidades das "juvenilidades auriverdes" e não medem sacrifícios. Todavia, não buscam sínteses nacionais. Realizam inventários. Fazem barulho. Levantam polêmicas. Sacodem a poeira, acreditando que mais adiante seria possível dar a volta por cima.

O quadro aqui esboçado desrespeita a sugestão de alguns estudiosos que dividem o modernismo brasileiro (à semelhança de um jogo de futebol) em dois tempos: 1º) o que se inicia em 1917 e se estende até 1924 e 2º) o que se inicia em 1924 e se estende até 1929. A razão da não-adoção desses parâmetros é muito simples: mesmo reconhecendo a existência dos dois tempos, para o nosso estudo o resultado final do jogo modernista interessa mais do que a análise particular do 1º e do 2º tempos do jogo.

O quadro aqui esboçado – repita-se – pretende contribuir para o esclarecimento de que ao debruçar-se sobre questões referentes à preservação e proteção do patrimônio museológico Mário de Andrade não está fora do âmbito de interesses do modernismo.

É verdade que em 1925 o jovem Mário afirmava, em *A escrava que não é Isaura*: "Também não me convenço de que deva apagar o

Scanned by TapScanner

antigo. Não há necessidade disso para continuar para frente. Demais: o antigo é de grande utilidade. Os tolos caem em pasmaceira diante dele e a gente pode continuar seu caminho, livre de tão nojenta companhia." (1980, p. 223). Mas é igualmente verdade que, já no crepúsculo da vida, o mesmo Mário afirmava: "O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado." (Idem, 1971, p. 254).

Identifico nessas duas afirmações a reflexão de sempre sobre o passado. No passado, o passado era amigo; mais adiante o passado não merece confiança. Por este caminho, o passado é submetido a operações de familiarização e estranhamento. O avanço do tempo habilita a pessoa para o enfrentamento do passado. Ele continua sendo de grande utilidade, de algum modo é familiar, mas é preciso aceitar o seu sinal de sangue, é preciso estranhá-lo e encará-lo com olhar cabreiro e perquiridor.

Este ponto é importante para os museus: o antigo é útil e necessário, mas é preciso desconfiar do passado. Para o bem do humano é preciso não apagar a *gota de sangue*, mas sim preservá-la e dinamizá-la numa espécie de alquímico gral. Só assim é possível esbofetear "a máscara do tempo", como ela merece (Andrade, 1971, p. 253); sem alimentar vingança ou ódio, mas por amor e solidariedade ao humano em devir.

Scanned by TapScanner

O museu (pessoal) de sonhos de Mário de Andrade

Nunca colecionei para mim [...]
Mário de Andrade

Grafa. Fotografa. Registra. Ficha. Recolhe.
Gilda de Mello e Souza

Museu pessoal

Repetindo: grafa, fotografa, registra, ficha e recolhe. Acrescentando: preserva, conserva, observa, estuda, analisa, interpreta, divulga e expõe em seu museu pessoal de sonhos os cacos (fragmentos de memória) em que tropeça ao longo da vida, e com os quais se comove.

Scanned by TapScanner

A coleção de testemunhos culturais reunida pelo autor de *Ode ao burguês* é também testemunho inequívoco do seu *olhar museológico*, do seu interesse pelas questões museais.

Rua Lopes Chaves ("Nesta rua Lopes Chaves/Envelheço, e envergonhado/nem sei quem foi Lopes Chaves")[19]. Esse é o endereço do museu pessoal de sonhos do poeta[20]. Na rua Lopes Chaves ele faz e pensa, a seu modo, a museologia e os museus. Naquele "lugar de memória" ele dorme, acorda, janta, almoça, toca piano, conversa, cria, faz arte, critica, polemiza, escreve, escreve e escreve, recebe amigos e inúmeros visitantes e apresenta-lhes o seu museu, onde estão presentes a gota de sangue, o "risco de tétano", o sinal de historicidade, o modo particular de olhar do *Empalhador de passarinhos*. "Sua coleção – como confirmam as pesquisadoras Marta Rosseti Batista e Yone Soares de Lima (1984, p. 31) – funcionou como um museu particular, suprindo a falta, naquele Brasil de então, dos museus de arte moderna que só apareceriam depois de sua morte."

Rua Lopes Chaves. Museu Pessoal. Coleções reunidas pelo autor de *Losango Cáqui*. Ele não acumulou como o mecenas de Mentira[21], como o *marchand* que visa o lucro e o mercado ou o novo rico que visa o *status*, ele reuniu histórias e relações corporificadas em obras, pretendendo, com isso, "chegar mais perto do Homem e do mundo", da vida e do tempo.

---

[19] Em *Lira paulistana*, de Mário de Andrade (1987, p. 378).

[20] O acervo reunido por Mário de Andrade, com uma ou outra exceção, encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), em São Paulo. Esse acervo "vem sendo organizado por pesquisadores, bibliotecários, funcionários e bolsistas, tanto na biblioteca, no arquivo, quanto na coleção de artes visuais [...]". Esta última "reúne obras de arte e objetos vários, eruditos e populares [...]" e vem "recebendo desde 1969 tratamento museológico dos pesquisadores do Setor de Artes (catalogação e documentação, conservação e exposição)" (Batista; Lima, 1984, p. 21).

[21] Mentira é o nome da cidade que serve de pano de fundo para *O banquete*, obra de ficção publicada por Mário de Andrade em capítulos semanais na *Folha da Manhã*, a partir de maio de 1944 até a sua morte em fevereiro de 1945. Félix de Cima (um dos cinco personagens de *O banquete*) é o prefeito de Mentira. Ele despreza as manifestações nacionais, protege os estrangeiros e considera toda ousadia artística como arte bolchevique (Andrade, 1977).

Scanned by TapScanner

O colecionador Mário de Andrade – arremata Gilda de Mello e Souza – "descansa na coleção". Continua ela:

> Mas a coleção é dinâmica, persuasiva, autoritária e lentamente começa a dominar o colecionador. Uma seiva estranha, misteriosa, um vírus, alimenta o seu acromegalismo incurável. Os livros se multiplicam sem parar e empilham-se pelas mesas, pelo chão, exigindo cada vez mais estantes. É preciso abrigar as imagens no oratório, providenciar pastas para gravuras. Onde acomodar a multidão de cartas que não param de chegar, as fichas de variados assuntos, as preciosas edições de luxo?
>
> Os quadros transbordam das paredes do estúdio para o *hall*, a escada, as salas, o porão. Cioso do seu tesouro, o colecionador teme os roubos e já não viaja tranqüilo. Quando se ausenta, as cartas chegam inquietas perguntando: – Lourdes tem limpado os livros? Já chegaram as minhas estantes novas? Luís Saia foi restaurar o índio de Portinari? A coleção, que salvara o colecionador de suas lembranças, fixa-o no espaço, como já o fixara no tempo. (Souza, 1984, p. XVIII).

Agora, ela quer ser salva.

A coleção e a gota de sangue

O interesse de Mário pelos museus e pelo patrimônio cultural, como já foi apontado, está sintonizado com o seu ideário modernista e representa um complemento necessário.

O autor de *Ode ao burguês* atribui à instituição museal um sentido inteiramente diverso daquele que estava em voga. Para ele, as ações de preservação do patrimônio cultural estão identificadas com o processo de alfabetização (Andrade, 1971) e os museus, enquanto agências privilegiadas de preservação, deveriam desenvolver funções educativas.

Enquanto Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional (1922), pensava o museu como um local destinado a realizar e a ensinar o "culto à saudade", a "exaltação da pátria" e a celebração

Scanned by TapScanner

dos "vultos gloriosos", Mário de Andrade o considerava como espaço de estudo e reflexão, como instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural. Todavia, ambos debruçaram-se sobre o problema do nacional e focalizam a dimensão educativa dos museus.

Em 1917, além de publicar o seu primeiro livro e formar-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade adquiriu o seu primeiro quadro, pintado por Torquato Bassi[22] (artista acadêmico) e entrou em contato com a exposição individual de Anita Malfatti. Dessa exposição fazia parte a famosa tela *O homem amarelo*, adquirida pelo poeta cinco anos depois. Antes, porém, em 1920, ele havia comprado com dinheiro emprestado por Carlos (seu irmão) a escultura em bronze, denominada *Cabeça de Cristo*, de Victor Brecheret. Esta escultura seria, como ele mesmo relata, a "pedra de toque" do processo criativo de *Paulicéia desvairada*. Em 1921, outra obra de Brecheret, a *Vitória*, seria incorporada à coleção que gradualmente ganhava corpo.

Livros, quadros, esculturas, desenhos e gravuras são comprados. Outras obras, provavelmente, são adquiridas por doação e permuta – ação entre amigos artistas.

Participando ativamente do jogo modernista Mário de Andrade foi reunindo desenhos, cartas, cardápios, experimentos, esboços, estudos e mais[23]. "Como um colecionador que quer ter a coleção completa da arte moderna nascente, colocou numa espécie de contraponto, ao lado

---

[22] Este quadro foi posteriormente eliminado da coleção. Em carta a Oneida Alvarenga, o escritor descreve o quadro: "Por sinal que, não caçoe, eram umas ninfáceas roxas num lago, com fundo de grandes árvores florestais, obra de Torquato Bassi!! Não caçoe, menina. Mas eu amei aquela água que parecia profunda mesmo." (1984, p. 23).

[23] Aos interessados em estudar a ação do colecionador indicamos as obras *Coleção Mário de Andrade: Artes Plásticas* (Batista; Lima, 1984) e *Instrumentos Musicais da Coleção Mário de Andrade* (Silva; Toni, 1990).

Scanned by TapScanner

das melhores peças que ia adquirindo as mais humildes, as 'lembranças' e testemunhos intimistas da época." (Batista; Lima, 1984, p. 26).

Ao deixar a face tenra da terra, Mário de Andrade deixou aos pósteros, além de sua obra literária, um acervo bibliográfico, arquivístico e museológico da maior importância para a compreensão de sua época. São mais de 25 mil itens, entre os quais destacam-se: livros, revistas, gravuras, desenhos, discos, recortes de jornais, cartas, pinturas, esculturas, partituras musicais, objetos etnográficos, instrumentos musicais, fotografias, imagens antigas, objetos do cotidiano, objetos relacionados com o movimento constitucionalista de 1932, fichas e notas. Trata-se de uma coleção que circula entre o popular e o erudito, entre o nacional e o internacional, entre o moderno e o tradicional, entre o urbano e o rural, sugerindo a diversidade de interesses do colecionador[24], mas também os fragmentos diversos que entram no jogo do caleidoscópio cultural que conforma a difusa noção de brasilidade.

A coleção é uma espécie de tese museológica reveladora do pensamento sustentado pelo criador de *O empalhador de passarinhos*. Nela estão contidos os germes de futuras propostas. A presença de objetos representativos do movimento constitucionalista de 1932, ao lado de imagens religiosas, ex-votos, desenhos infantis, objetos etnográficos e obras de arte, sobretudo do período entre guerras, funciona como um sinal de alerta, como "um grito parado no ar". O colecionador não está dormindo, está ligado em seu tempo e aceita contaminar a paz da coleção com o vírus da gota de sangue. Não se trata de uma exaltação à guerra ou à violência, mas de uma denúncia,

[24] O segmento de artes visuais da coleção de Mário de Andrade foi classificado pelas pesquisadoras Batista e Lima (1984, p. 31) em quatro categorias: "1. artes plásticas: pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas nacionais e estrangeiros, principalmente do século XX; 2. imagens religiosas, eruditas e populares, feitas entre os séculos XVII e XX; 3. objetos folclóricos e populares vários; 4. objetos relacionados com a revolução de 1932".

Scanned by TapScanner

de uma insatisfação burguesa que é capaz de estabelecer uma aliança provisória com as oligarquias decadentes. A *gota de sangue* está ali, pulsando nos objetos do movimento de 1932. "São cinzeiros, pesos de papel, cofres, abajures, perfumes, cigarros, anéis, sapatos, bolsas, gravatas, entre outros, alguns com formas de granadas e capacetes, a maioria ostentando cores e símbolos paulistas." (Batista; Lima, 1984, p. 28).

Da coleção de pedras à coleção de bocagens

A coleção é um tema que em Mário de Andrade transita entre a vida real e a ficção. Já nos referimos à sua coleção de coisas concretas, vejamos agora como esse tema aparece em sua obra ficcional.

Primeiro exemplo: em M*acunaíma* desenvolve-se uma oposição entre o herói e Venceslau Pietro Pietra (o gigante Piaimã). O primeiro queria o Muiraquitã (bem cultural) perdido e acreditava que o talismã de pedra verde encontrava-se sob a posse do gigante Piaimã.

O gigante era um célebre colecionador de pedras. Em seu grajaú tamanho tinha:

> turquesas esmeraldas berilos seixos polidos, ferragem com forma de agulha, crisólita, pingo d'água tinideira esmeril lapinha ovo-de-pomba osso-de-cavalo machados, facões, flechas de pedra lascada, grigris rochedos elefantes petrificados, colunas gregas, deuses egípcios, budas javaneses obeliscos, mesas mexicanas, ouro guianense, pedras ornitomorfas de Iguape, opalas do igarapê Alegre, rubis e granadas do rio Gurupi, itamotingas do rio das Garças, itacolumitos, turmalinas de Vupabuçu, blocos de titânio do rio Piriá, bauxitas do ribeirão do macaco, fósseis calcáreos de Pirabas, pérolas de Cametá, o rochedo tamanho que Oaque o Pai do Tucano atirou com a sarabatana lá do alto daquela montanha, um litóglifo de Calamate, tinha todas essas pedras no grajaú. (Andrade, s.d., p. 65).

Scanned by TapScanner

Macunaíma ficou contrariado. Suou de inveja e resolveu imitar o gigante. No entanto, não queria colecionar pedra, coisa tão difícil de carregar. Além disso, a terra do herói tinha pedras por todos os lados. Não carecia colecioná-las. Então, o herói matutou e resolveu fazer uma coleção de palavras-feias.

> Num átimo reuniu milietas delas em todas as falas vivas e até nas línguas grega e latina que estava estudando um bocado. A coleção italiana era completa, com palavras pra todos as horas do dia, todos os dias do ano, todas as circunstâncias da vida e sentimentos humanos. Cada bocagem! Mas a jóia da coleção era uma frase indiana que nem se fala. (Andrade, s.d., p. 70).

É esta coleção de "dez mil vezes dez mil bocagens" que Macunaíma, em certa altura, joga na cara de Piaimã, sem conseguir, como pretendia, amedrontá-lo.

Segundo exemplo: em *O banquete* (Andrade, 1977) dois personagens também são apresentados como colecionadores. Um é Sarah Light, que, com o muito dinheiro que possuía, monta uma "coleção de orquídeas e avencas" (Andrade, 1977, p. 75), compra "todos os discos de Bach" e constitui "uma discoteca colossal" (Andrade, 1977, p. 47), capaz de sossegar os seus remorsos e os seus desejos. O outro é Félix de Cima, mecenas da cidade de Mentira, que "não queria saber de quadros nem de estátuas no apartamento, só gravuras pornográficas, e como os artistas, depois de comprado o quadro do governo, presenteavam com um tela bem grátis o protetor das artes, Félix de Cima, descobriu a generosidade. Mandava tudo para a Pinacoteca de Mentira. Só guardou um quadrinho, porque esse era muito precioso, diziam, uma vênus angelina, em estilo persa, vinda dum salon de Paris e que era atribuída a Raffaello Sanzio".

No primeiro exemplo temos a evidência de uma oposição contundente entre a coleção de pedras (coisas concretas e tangíveis, objeto de estudo das ciências naturais e classificatórias) e a coleção de

Scanned by TapScanner

bocagens, ou palavras-feias (elementos não-materiais, pertencentes à esfera do não-tangível). O Muiraquitã, exemplo singular de artefato, é "pedra verde" e é talismã, e, por isso mesmo, participa das duas esferas: a do tangível e a do não-tangível.

No segundo exemplo temos a "coleção de orquídeas e avencas" (bens naturais à partida), impregnada de uma dimensão cultural e humana, e a coleção de discos como uma indicação dos limites da preservação do não-tangível (a música) através de um suporte tangível (o disco). Esta situação-limite fica mais clara quando se compreende que quem preserva a música (folclórica, popular ou erudita) não é o disco, a fita ou a partitura, e sim o artista em diálogo, ação, vivenciação e execução musical. Félix de Cima, prefeito e mecenas de Mentira, é o exemplo bem acabado do colecionador perverso e alienado.

Para além da coleção pessoal

A idéia geradora do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo surgiu em uma das tantas reuniões[25] realizadas entre 1926 e 1931, no apartamento da avenida São João, onde residia Paulo Duarte. Ali em torno da fria mesa de granito, aquecidos por "vinhos bons" que deixavam a "boca tradicional" (Duarte, 1971, p. 53), reunia-se parte da trupe modernista construindo sonhos generosos. Alguns desses sonhos, como o do Departamento de Cultura, mais tarde viriam a se tornar realidade.

[25] Participavam destas reuniões (com mais assiduidade): Mário de Andrade, Antônio Alcântara Machado, Tácito de Almeida, Sergio Milliet, Rubens Borba de Moraes, Nino Gallo, Randolfo Homem de Melo e Paulo Duarte; e com menos assiduidade: José Mariano de Camargo Aranha, Vitório Gobis, Paulo Magalhães, Paulo Rossi, Adriano Couto de Barros, Elsie Houston, Benjamin Peret, André Dreyfus, Wasth Rodrigues, Eugène Wessinger, Barão de Krusenstiern, Clément de Bojano (Duarte, 1971, p. 49).

Scanned by TapScanner

A criação e o funcionamento do Departamento de Cultura, no período de 1936 a 1938, constituiu-se num episódio singular da vida cultural brasileira. Saindo do plano do sonho para o da realidade em 1936, com respaldo político e administrativo do prefeito Fábio Prado e do governador Armando de Salles Oliveira, o Departamento de Cultura não resistiria ao golpe do Estado Novo e passaria, logo em seguida, para o plano do pesadelo.

O primeiro esboço do Departamento de Cultura foi elaborado por Paulo Duarte a partir de dados coligidos por ele e por Mário de Andrade. Posteriormente, este esboço foi apresentado ao prefeito Fábio Prado e encaminhado para análise e crítica de diversos intelectuais. Paulo Duarte esclarece o processo:

> Mostrei o primeiro projeto a Fábio Prado. [...] Aprovou tudo [...]
> Mas eu não tinha confiança no meu rascunho. Mandei mimeografar aquele projeto, onde se esboçava um sistema de parques infantis, e restauração e publicação de documentos históricos, teatros, bibliotecas. Mandei cópia a uma porção de gente: Plínio Barreto, Anhaia Melo, Júlio Mesquita Filho, F. E. Fonseca Teles, Fernando de Azevedo, Antônio de Almeida Prado, Cantídio de Moura Campos, sem contar, está claro, o nosso grupinho. As cópias me foram devolvidas uma semana depois, cheias de anotações. Todas tinham coisas utilíssimas, mas a mais completa, a melhor estruturada era a de Fernando Azevedo. Passamos para esta tudo quanto havia de bom, a nosso ver, nas outras. Éramos agora três armando aquele *puzzle* gostoso: o Mário, Paulo Barbosa Campos e eu.
> Mostrei ao Fábio. Viu que era bom. Mostrei ao Armando. Achou meio louco, mas que era bom. Mandamos para a imprensa o primeiro projeto definitivo. Vieram mais sugestões e críticas. Umas construtivas, muitas xingativas. Mas o que chegou mesmo em quantidade foram pedidos de emprego. (Duarte, 1971, p. 51-52).

O Departamento de Cultura foi aprovado e estruturado em cinco divisões:

Scanned by TapScanner

1) Expansão cultural – dirigida por Mário de Andrade, acumulando o cargo de diretor do Departamento de Cultura.

2) Bibliotecas – dirigidas por Rubens Borba de Moraes.

3) Educação e recreio – dirigida por Nicanor Miranda.

4) Documentação histórica e social – dirigida por Sérgio Milliet e Bruno Rodolfer.

5) Turismo e divertimentos públicos – não chegou a ser inteiramente implantada.

Vinculada à Divisão de Expansão cultural foi instalada a Discoteca pública, que, além de colocar à disposição do público uma grande coleção de discos, mantinha o registro da música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro e o museu da palavra[26]. Este último com registros das diferentes modalidades, ritmos, entonações e expressões dos falares brasileiros, eruditos e populares. Nessa proposta do museu da palavra, abortado depois de 1938, talvez possamos reconhecer a coleção de bocagens de Macunaíma. Diz Duarte (1971, p. 64):

> Ao lado da discoteca com seus quase 400 documentos musicais gravados, existia já o início da coleção de fitas documentais etnográficas, entre elas quatro sonoras de danças dramáticas populares, cinco documentários sobre os Bororos e os Cadweus e mais dez outras películas sobre danças populares. O número total de discos então existentes subia a perto de quatro mil, todos entregues à consulta pública, completados por uma biblioteca musical de cerca de 2000 volumes.

O Departamento de Cultura promovia ainda expedições de coleta folclórica, exposições pedagógicas, exposições coletivas de artes plásticas, concertos grátis no Teatro Municipal e em bairros operários e "entrava em contato com museus europeus e dos Estados Unidos,

---

[26] O Museu da Língua Portuguesa, criado em 2006 (Ano Nacional dos Museus), na cidade de São Paulo, parece não ter levado em conta as propostas do Museu da Palavra.

Scanned by TapScanner

sonhando a formação de seus museus", dentre eles um Museu Histórico da cidade de São Paulo (Duarte, 1971, p. 96) e um Museu de Reproduções (Duarte, 1971, p. 65).

O plano de um museu de reproduções (não-viabilizado) era alguma coisa absolutamente nova para a época. Com ele pretendia-se colocar ao nível das populações a produção artística consagrada pela civilização ocidental. Esse plano trazia para o mundo museológico uma discussão inovadora, na medida em que desmistificava o original e elevava a réplica (ou reprodução) à condição de objeto museal. Essa proposta valorizava o conteúdo informativo dos objetos reproduzidos, em detrimento de um valor de aura que estaria cercando o original.

O museu de reproduções radicalizava o debate em torno do falso e do verdadeiro, da réplica e do original, da imitação e do autêntico, do valor informativo e do valor aurático enquanto categorias definidoras do acervo museal. Problema semelhante estava sendo discutido e trazido a público entre 1935 e 1936 por Walter Benjamin com o texto: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985).

A proposta do museu de reproduções trazia para o mundo museológico um germe revolucionário, uma vez que a reprodutibilidade técnica da obra de arte, como indica Benjamin, resulta "num violento abalo de tradição" ou na "liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura", na medida em que coloca "a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original" (Benjamin, 1985, p. 168-169). A despeito das intenções e dos condicionamentos (temporais e espaciais) que geraram o original, a reprodutibilidade técnica amplia o seu poder de comunicação de uma forma incontrolável e não prevista anteriormente.

O estímulo à reprodutibilidade técnica retira a obra de arte da esfera do pouco, colocando-a na esfera do muito. Essa era a lógica dos denominados museus populares. Ainda que hoje o assunto possa ser discutido com outros enfoques e variáveis, na década de 30 ele era

Scanned by TapScanner

revolucionário. É interessante identificar em um grupo de intelectuais modernistas brasileiros esta experiência que valorizava a reprodutibilidade técnica da obra de arte, e, por esse caminho, queria pensar e implantar práticas museológicas, biblioteconômicas e arquivísticas inovadoras.

O museu (ou arquivo) da palavra, o museu de reproduções, a discoteca, a cinemateca, as exibições pedagógicas e as bibliotecas (fixa e ambulante) são propostas de trabalho com acervos gerados por reprodução técnica.

Com o Estado Novo, a candidatura de Armando de Salles Oliveira à presidência da República naufragou. Ele e Paulo Duarte foram presos e exilados. Fábio Prado foi afastado da prefeitura, e a situação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura ficou insustentável. Os planos e projetos culturais do Departamento (teatro, concursos, sala de música, cinema em parques infantis e bairros populosos, pesquisas etnográficas, escola de gravura e museus) foram abandonados.

O grupo de intelectuais que apoiava o Departamento de Cultura estava politicamente isolado e foi facilmente derrotado. A vanguarda tinha a retaguarda desguarnecida.

Em carta enviada a Paulo Duarte, Mário de Andrade, em seu estilo dramático e autocrítico, reconhece o problema:

> Vou fazer 45 anos. Sacrifiquei por completo três anos de minha vida começada tarde, dirigindo o Departamento de Cultura. Digo por completo porque não consegui fazer a única coisa que, em minha consciência, justificava o sacrifício: não consegui impor e normalizar o Departamento de Cultura na vida paulistana. [...]
>
> Não me sinto propriamente triste com essas coisas, me sinto especialmente deserto. [...] Estou formalmente decidido a não mais dirigir o Departamento de Cultura, ficar definitivamente no Rio (o que seria ideal) não posso. As razões contra são maiores que meu violento desejo de me carioquizar. (Andrade apud Duarte, 1971, p. 125-126).

Scanned by TapScanner

Em junho de 1938, Mário de Andrade transferiu-se para o Rio de Janeiro, mas, a rigor, não rompeu com o Estado Novo. Continuou discretamente apoiando e recebendo o apoio do ministro de Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, e do diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que ajudara a criar.

No Rio de Janeiro, Mário de Andrade dedicou-se aos estudos de arte e literatura, fez pesquisas, escreveu artigos, deu aulas, cultivou um "empreguinho sem projeção" e tomou porres colossais. É possível supor que ele bebesse querendo afogar saudades e apagar a memória do Departamento de Cultura.

Em 1939, ele aceita a realidade:

> Não há mais esperança, morreu, está acabado. Foi um bom sonho que tivemos, mas agora já estamos acordados, m'ermão. Tira ele do sentido porque eu já tirei o sentido dele. Nunca mais minhas cartas levarão praí as penas do Departamento que são os nossos pecados. (Duarte, 1971, p. 131).

Scanned by TapScanner

A ótica museológica de Mário de Andrade através de quatro documentos

Imaginar mesmo em ponto de dúvida que
eu penso que um museu é apenas colecionar objetos,
só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido.

Mário de Andrade

A obra de Mário de Andrade tem merecido a atenção de poetas, críticos de arte, historiadores, filósofos, cineastas, cientistas políticos, antropólogos e de um sem-número de intelectuais que sobre ela se debruçam na tentativa de estabelecer aproximações com as suas respectivas áreas de atuação, compreender melhor o modernismo e, na mesma esteira, a trajetória da imaginação social no Brasil.

Não tenho notícias, no entanto, de profissionais que, tratando da matéria museológica, tenham se debruçado sobre a referida obra

Scanned by TapScanner

buscando extrair dela elementos de interesse para a museologia como campo de investigações específicas[27].

Três suposições, excludentes entre si, podem, a princípio, ser arroladas para explicar a não-ocorrência de estudos museológicos baseados na obra marioandradiana:

1) a obra do autor de *Paulicéia desvairada* não tem nenhum interesse para a área museológica e nenhuma relação direta com a mesma;

2) os profissionais que atuam no campo museológico não se deram conta, ainda, das relações estreitas entre a obra de Mário de Andrade e a museologia;

3) os profissionais que atuam no campo museológico, mesmo percebendo as relações entre a obra de Mário de Andrade e a museologia, não investigam e não aprofundam estas relações.

Ao considerar como obra de Mário de Andrade não apenas os seus escritos poéticos, seus contos, romances, ensaios, crônicas e críticas, mas também os seus outros escritos, incluindo aí a sua farta correspondência, os seus projetos e anteprojetos, os seus artigos e discursos, além da sua coleção pessoal e dos trabalhos que desenvolveu a frente do Departamento de Cultura, fica evidente que a primeira suposição é insustentável.

Para confirmar essa insustentabilidade, não é preciso recorrer ao capítulo anterior, basta analisar o anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) e a correspondência de Mário de Andrade com Rodrigo Melo Franco de Andrade e Paulo Duarte.

---

[27] Gostaria de registrar que a primeira versão da pesquisa aqui apresentada foi defendida publicamente e depositada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro em 1996. Posteriormente, em 2002, foi publicado um número da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional dedicado a Mário de Andrade. Nesse número encontra-se um artigo dedicado ao tema dos museus.

Scanned by TapScanner

A segunda suposição além de pretensiosa é igualmente insustentável, posto que profissionais que atuam no campo museológico – Lélia Coelho Frota e Lígia Martins Costa, por exemplo – conhecem não apenas a obra literária de Mário de Andrade, mas também as suas aproximações com a área de museus, seja através do seu trabalho no Departamento de Cultura, seja através do anteprojeto para a criação do SPAN.

Sendo assim, permanece a questão: como explicar o fato de que sejam tão rarefeitos, para não dizer inexistentes, os estudos referentes à ótica museológica de Mário de Andrade?

Para dar conta deste questionamento resta, na ausência de melhor formulação, a terceira suposição. No entanto, ao admitir a sua validade é preciso também encarar a seguinte interrogação: por que os profissionais que atuam no campo museológico mesmo percebendo as relações existentes entre a obra de Mário de Andrade e a museologia não investigam estas relações?

O presente texto intenciona abrir estas discussões e reinserir a obra marioandradiana no âmbito das questões museológicas; para isso toma como ponto de partida quatro documentos básicos:

1) o anteprojeto elaborado por Mário de Andrade, em 1936, a pedido do ministro Gustavo Capanema, para a criação do SPAN (Andrade, 1980, p. 90-106);

2) a carta de Mário enviada a Rodrigo Melo Franco de Andrade (29 de setembro de 1936), abordando, entre outros, assuntos referentes ao Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (Andrade, 1981, p. 60-61);

3) a carta de Mário enviada a Paulo Duarte (setembro de 1937), apoiando a campanha: *Contra o Vandalismo e o Extermínio*, promovida pelo segundo, através do periódico *O Estado de São Paulo* (Duarte, 1938, p. 217-222);

4) o artigo "Museus Populares", publicado por Mário de Andrade no periódico *Problemas*, Revista Mensal de Cultura (1938).

Scanned by TapScanner

É oportuno esclarecer que esses quatro documentos foram produzidos num curto intervalo de tempo e num momento extremamente fértil da vida cultural brasileira.

A década de 20 foi fundamental para a tomada de consciência por parte da intelectualidade brasileira no que tange à preservação do patrimônio cultural. Esta assertiva pode ser confirmada através da análise dos diversos projetos e anteprojetos que buscavam criar um dispositivo legal para inibir as constantes ações de depredação e transferência para outros países dos bens culturais brasileiros.

Entre estes projetos e anteprojetos destacam-se os de Alberto Childe (1920), Luiz Cedro (1923), Augusto Lima (1924), Jair Lins (1925) e Wanderley Pinho (1930). (Proteção...,1980).

É interessante notar que, do ponto de vista prático e político, todas estas tentativas de criação de um instrumento legal para a proteção do patrimônio cultural brasileiro fracassaram, pelos mais diferentes motivos. No entanto, não se pode negar a colaboração que prestaram para a consolidação da consciência preservacionista no Brasil. A década de 20 foi marcada ainda por acontecimentos políticos e culturais da maior importância, tais como: a semana de arte moderna, o episódio dos 18 do forte, a campanha da reação republicana de Nilo Peçanha e J. J. Seabra, a exposição internacional de 1922, o manifesto regionalista de 1926, em Pernambuco, e na área museológica a criação do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (1921), do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (1922), da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (1923), do Museu Republicano de Itu, em São Paulo (1923), e do Museu do Estado, em Pernambuco (1929).

Neste panorama político-cultural frutificava a intelectualidade de Mário de Andrade, que em 1922 lançava o seu segundo livro: *Paulicéia desvairada*, cantando as paisagens, as ruas e a memória da cidade natal. O interesse de Mário de Andrade pelo patrimônio cultural brasileiro é visível já em 1920, quando, retornando de viagem realizada

Scanned by TapScanner

pelo estado de Minas Gerais, escreve a respeito da obra de Aleijadinho: "[...] Congonhas do Campo é o maior museu de escultura que existe no Brasil." (Frota, 1981, p. 28). Esta afirmação, além de indicar o significado cultural que o jovem Mário reconhecia no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, informa que, ao conceber aquele espaço como espaço museal, ele pensava museologicamente, de acordo com um pensamento novo para a época. Neste caso, o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos era um museu sem paredes, ao ar livre, não institucionalizado, era um museu de sítio histórico, um museu conceitual.

O interesse do autor do *Turista aprendiz* em relação ao patrimônio cultural brasileiro foi fortalecido com as viagens etnográficas realizadas nos anos de 1924, 1927, 1928 e 1929. Estas viagens são também viagens de redescoberta do Brasil, de construção simbólica da nação pela ótica modernista.

A década de 30 inseriu ingredientes novos no panorama cultural brasileiro. A partir da revolução de 30, o Estado, fortalecido e ampliado, passou a interferir nas relações de trabalho, nos sistemas de educação e saúde, no movimento estudantil e na organização da cultura. As evidências da interferência do Estado na área cultural podem ser observadas através do decreto de criação do Curso de Museus (1932), do decreto que eleva Ouro Preto à categoria de monumento nacional (1933), do decreto que organiza o serviço de inspeção dos monumentos nacionais, com sede no Museu Histórico Nacional (1934), da lei que cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes (1937) e do decreto-lei n. 25 que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (1937), institui o tombamento e se transforma no mais importante documento legal, ainda em vigor, referente à preservação dos bens culturais.

As referências anteriores servem para corroborar a idéia de que as décadas de 20 e 30 foram fundamentais para o amadurecimento das

Scanned by TapScanner

ações preservacionistas do patrimônio cultural brasileiro. A preservação das representações de memória, no entanto, estava articulada a questões mais amplas referentes à identidade nacional, à constituição de uma memória coletiva, à conceituação de bem cultural a ser preservado, à origem social desse bem cultural e às possibilidades de uso educativo do patrimônio cultural.

De algum modo, os modernistas traduziam para a sociedade brasileira as perguntas colocadas pela esfinge: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos? Ou nos decifamos ou seremos devorados.

Estas questões, com maior ou menor intensidade, foram enfrentadas por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gilberto Freyre, Menotti del Picchia e outros. As respostas apresentadas, mesmo que incluídas no espírito da modernidade, são bastante diversas. Além de diversas, elas são também complexas e passam pela criação artística, pela produção científica, pela atuação política, pela concepção de mundo. Por esta razão, os museus, espaços privilegiados de construção de memória, recebem atenção de diversos intelectuais. Por exemplo: Gustavo Barroso cria o Museu Histórico Nacional, coordena o Curso de Museus e participa da criação do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro; Gilberto Freyre propõe a criação de museus regionais e colabora com a implantação do Museu de Artes Retrospectivas, hoje Museu do Estado de Pernambuco, e com o Museu do Homem do Nordeste.

Os quatro documentos anteriormente citados traduzem, pelo menos em parte, as respostas que no campo museal Mário de Andrade busca para as questões colocadas pela esfinge Brasil. O seu discurso é o discurso da utopia, ou do sonho, que procura, através das frestas existentes no seio dos organismos estatais, materializar-se sem, no entanto, alcançar êxito. O anteprojeto para a criação do SPAN (primeiro documento a ser analisado) é um bom exemplo dessa falta de êxito.

Scanned by TapScanner

Por mais que se queira reconhecer no decreto-lei n. 25/37 a inspiração do anteprojeto de Mário de Andrade, é preciso não camuflar o fato de que o referido anteprojeto não foi vitorioso. Lígia Martins Costa (1992, p. 118-119), museóloga e consultora técnica do IPHAN, seguindo veredas e adotando posições inteiramente diversas daquelas aqui indicadas, chega a conclusão semelhante. Segundo ela, não há dúvida, o decreto-lei n. 25/37 "a despeito da colaboração havida é de conceituação, articulação e expressão genuinamente rodriguianos" e a pretensão de atrelá-lo ao anteprojeto de Mário de Andrade "não se justifica".

Em verdade, a conceituação de bem cultural de Mário de Andrade foi rejeitada, a explicitação de Mário de Andrade em relação à origem do bem cultural a ser preservado foi mascarada, o seu projeto museológico foi postergado. Com estas afirmações, convém esclarecer, não pretendo desvalorizar o decreto-lei n. 25, mas apenas destacar o distanciamento existente entre ele e o anteprojeto de Mário de Andrade, em que está incluída a proposta de adoção de quatro livros de tombo: arqueológico e etnográfico, histórico, das belas-artes, e das artes aplicadas e tecnologia industrial, e de quatro museus correspondentes aos referidos livros de tombo.

> Os museus – segundo Mário de Andrade – servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada museu terá exposta no seu saguão de entrada, para estudo e incitamento do público, uma cópia do Livro de Tombamento das artes a que lhe corresponde. (Andrade, 1980, p. 95).

Os quatro museus, da mesma forma que os quatro livros de tombo, deveriam dar conta das oito categorias em que Mário de Andrade subdivide o patrimônio artístico nacional: 1) Arte arqueológica; 2) Arte ameríndia; 3) Arte popular; 4) Arte histórica; 5) Arte erudita nacional; 6) Arte erudita estrangeira; 7) Artes plásticas

Scanned by TapScanner

nacionais e 8) Artes aplicadas estrangeiras. O conceito marioandradiano de arte envolve toda a "habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos" e está muito próximo do conceito de cultura como a totalidade da herança social.

Dos quatro museus propostos para integrar a estrutura do SPAN dois já estavam funcionando: o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e o Museu Histórico Nacional. Mário reconhece e aceita o funcionamento destes dois museus, mesmo propondo reformas para o primeiro. O Museu Nacional de Belas Artes ou Galeria Nacional de Belas Artes seria a coroação de um trabalho já iniciado pela Escola Nacional de Belas Artes[28], e o Museu de Artes Aplicadas e Tecnologia Industrial seria um museu inteiramente novo[29].

A proposta de criação de quatro museus não autoriza a conclusão de que Mário de Andrade planejava apenas quatro grandes museus para todo o território nacional. As suas idéias referentes aos museus estaduais e municipais (Duarte, 1938, p. 217-222), aos museus populares e de reproduções (Castro, 1989, p. 48) são a prova definitiva de que tal conclusão é apressada e equivocada.

Prevendo uma dificuldade de discernimento entre o acervo que deveria ser incorporado ao Museu Histórico Nacional e aquele que deveria compor o Museu Nacional de Belas Artes, Mário de Andrade colocou-se diante da seguinte questão:

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

---

[28] Em menos de um ano seria criado o Museu Nacional de Belas Artes, juntamente com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através da lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937.

[29] A implantação desse museu não aconteceu, o que, segundo Lígia M. Costa, "foi lastimável" (1992, p. 118).

Scanned by TapScanner

> Está claro – respondia o próprio Mário – que o objeto histórico que está na Escola Nacional de Belas Artes deverá ir para o Museu Histórico, e acho que o quadro de Taunay deverá ficar onde está. Simplesmente porque D. João VI tem maior valor histórico que Taunay artístico, pra nós. (Andrade, 1980, p. 96).

Por mais que se busque o estabelecimento de critérios claros, a separação dos bens culturais de acordo com princípios temáticos, tais como a história e a arte, passa necessariamente pelo campo do arbítrio. Apesar de toda a argumentação desenvolvida no anteprojeto, a distinção temática dos acervos revelou-se muito menos simples, muito menos resolvida do que julgava Mário de Andrade, e isso em virtude de questões técnicas, culturais, econômicas e políticas. De qualquer modo, é interessante observar como o autor do anteprojeto defendia a valorização do critério histórico, e não do meramente artístico, para definir o tombamento[30].

Discutindo os Museus de Artes Aplicadas e Técnica Industrial Mário comunicava a sua compreensão sobre o papel pedagógico dos museus afirmando que a não-utilização do potencial educativo da imagem era uma feia lacuna no sistema educacional do Brasil. Diz Mário de Andrade:

> Os livros didáticos são horrorosamente ilustrados, os gráficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos [...] Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum desses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chamam-se hoje mais ou menos universalmente assim os museus que expõem os progressos de construção e execução das grandes indústrias, e as partes de que são feitas, as máquinas inventadas pelo homem. São museus de caráter essencialmente pedagógico. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munich e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago. (Andrade, 1980, p. 97).

---

[30] A defesa do critério histórico para o tombamento de bens culturais será desenvolvida por Mário de Andrade no texto: *A capela de Santo Antônio* (1937), publicado no livro *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1975).

Scanned by TapScanner

Estamos aqui diante do inquestionável reconhecimento de Mário de Andrade do papel educativo dos museus, mas estamos também diante de um tema recorrente no pensamento modernista: a valorização do elemento nacional como forma de inserção do Brasil no concerto das nações. Ao citar os museus de Munique e de Chicago, convém esclarecer, Mário de Andrade está fazendo referências a museus que ele não conhece pessoalmente. Mas em verdade isso não importa, importa mesmo é inserir o Brasil, neste caso através da via museológica, no concerto das nações "verdadeiramente em progresso cultural".

A valorização do elemento nacional, através de um projeto museológico moderno, revela-se, de modo especial, com as seguintes palavras:

> Imagine-se a 'Sala do Café', contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta; a lavagem, a secagem, os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco, as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim da xícara de café. Grandes álbuns fotográficos, com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos etc. etc. Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de técnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre o *algodão*, *açúcar*, laranja, *extração do ouro*, do ferro, da carnaúba, da *borracha*; o boi e suas indústrias, a lã, o *avião*, a *locomotiva*, a *imprensa* etc., etc. (Andrade, 1980, 97-98, grifo nosso).

O Museu do Ouro, criado pelo decreto-lei n. 7.483, de 23 de abril de 1945, será, em certo sentido, uma tentativa de materialização museográfica do projeto museológico marioandradiano; bem como o Museu do Açúcar, criado em Pernambuco, em agosto de 1960, com projeto museográfico de Aloísio Magalhães. O algodão, o açúcar, o ouro, a borracha, o avião, a locomotiva e a imprensa são hoje temas de exposições e museus.

Scanned by TapScanner

O segundo documento a ser analisado é a carta de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade, datada de 29 de julho de 1936. Esta carta é uma conseqüência do anteprojeto de criação do SPAN. A sua leitura nos informa que Mário de Andrade tinha perfeita consciência de que o seu anteprojeto estava sendo podado, acomodado e modificado; e nos informa também que a proposta de um Museu de Arqueologia e Etnografia não recebeu adesão total e foi polemizada por Heloísa Alberto Torres, então diretora do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista.

Por esta carta fica claro que Mário de Andrade defendia a "reorganização do Museu Nacional". A tese por ele sustentada e combatida por Heloísa Alberto Torres é a de que "um Museu Etnográfico deve estar separado de um Museu de História Natural" (Andrade, 1981 p. 61). Para ele o Museu Etnográfico deve fornecer "modelos de decoração, processos de fazer rendas, chapéus de palha, etc. músicas e danças, etc." O museu concebido por Mário não é apenas um espaço de exposição, é *locus* de ação. Para comprovar o seu modo de pensar os museus e mostrar como é possível fazê-los dinâmicos ele cita experiências desenvolvidas no âmbito do Departamento de Cultura onde são realizadas atividades de coral cantando a Nau Catarineta, gravações de Carlos Gomes, filmagens e danças populares e de índios de Mato Grosso, cursos de coleta etnográfica etc.

Mais uma vez Mário revela o seu interesse de fazer do museu ("de etnografia popular") o lugar apropriado para registrar e comunicar o nacional. As soluções do autor de *O empalhador de passarinhos*, no entanto, tendem a ser dramáticas e trágicas, como Macunaíma. O nacional é múltiplo, é diverso, é contraditório, é "desgeografizado".

Marilena Chaui em seu texto *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira* evidencia a dimensão trágica na obra de Mário de Andrade, identifica os museus como "a morada necessária do nacional-popular", e problematiza a segmentação arbitrária dos bens culturais

Scanned by TapScanner

nos museus dizendo que uma diferenciação muito peculiar e própria da ideologia da classe dominante coloca as produções dos "povos primitivos" nos Museus de História Natural, as do "populares civilizados" nos Museus de Folclore e as dos "nacionais com nível internacional" nos Museus de Belas Artes (Chaui, 1983, p. 98).

O terceiro documento é a carta de Mário de Andrade para Paulo Duarte, datada de setembro de 1937. Nesta carta, depois de declarar seu apoio à campanha *Contra o Vandalismo e o Extermínio*, iniciada por Paulo Duarte através do jornal *O Estado de São Paulo*, Mário revela com riqueza de detalhes o seu pensamento museológico:

> Outra coisa que me parece de 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. (Duarte, 1938, p. 217-222, grifo nosso).

Aqui o papel do museu não é só o de documentar, mas também o de denunciar, criticar e refletir. É a idéia de Fórum de Debates que ganharia corpo na década de 70.

> Os museus municipais – continua o correspondente de Paulo Duarte – me parecem imprescindíveis. Não museus especializados que só competem às grandes cidades e são, devem ser protegidos por grandes verbas dos governos estaduais. Aliás estes museus especializados devem ser móveis, viageiros como começam agora a ser os de França. (Duarte, 1938, p. 217-222).

A referência aos museus de França funciona aqui como um argumento de autoridade. É mais uma vez a questão da inserção do Brasil no concerto mundial das nações. Aqueles que combatem a proliferação de museus no Brasil com certeza encontrariam em Mário de Andrade um oponente seguro e abalizado. Algumas idéias referentes à importância da multiplicação dos museus nos municípios foram

Scanned by TapScanner

recuperadas e defendidas pela professora Waldisa Russio no X Congresso Nacional de Museus, realizado em Ouro Preto (1986).

> Os museus municipais – é ainda Mário de Andrade quem fala – devem ter outra constituição, que será regulamentada pelos governos centrais. Devem conter de tudo. Devem ser museus arqueológicos, folclóricos, 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 entalhada, 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. E também não esquecer as indústrias do município. (Duarte, 1938, p. 217-222).

Como se pode perceber, o projeto de Mário de Andrade para os museus municipais passa pela valorização do existente: do mais singelo ao mais sofisticado, do popular ao erudito, da cópia ao original, do testemunho natural ao cultural, sem a preocupação de coleções fechadas. A narrativa museológica, nesse caso, deveria surgir do diálogo com a população interessada na constituição do museu.

Para operacionalizar esses museus municipais Mário aponta alguns caminhos:

> É mesmo espantoso como estas coisas ficam relativamente barato, desde que as municipalidades façam a força financeira inicial de fornecer um bom edifício e jardim. Um caipira mesmo virá construir sua 'taipa'. A indústria? As próprias fábricas forneceriam os gráficos, os produtos, os desenhos e explicações de seu funcionamento, em grandes quadros de adorno das paredes. Sei disso, por experiência própria, pois quando se tratou, no Departamento de Cultura, de organizar um mostruário da fabricação de discos, tudo, desde a bonita e cara vitrina, foi oferecido grátis por uma das fábricas daqui. Quanto aos objetos do museu, não haverá munícipe que não ofereça o que possui de arqueológico, de folclórico e mesmo de histórico ou de artístico, em benefício e glória de seu

Scanned by TapScanner

> município. Talvez seja necessário mudar de vez em quando de partido na prefeitura, pois desconfio que muitos prefeitos só receberão ofertas de seus correligionários, Ah, política. (Id. ibid.).

Mescla de encanto e desencanto. De pessimismo e otimismo. De iniciativa governamental e iniciativa privada. De utopia e realidade. De trabalho de especialistas e de participação popular. Os ingredientes desse cozido museológico são diversos e heterogêneos, e a receita, não podemos deixar de reconhecer, é bastante complexa. De qualquer forma estamos aqui diante de alguns pontos que desafiam o fazer museológico contemporâneo.

Admitir que "um caipira" pudesse participar da vida do museu construindo ele próprio uma casa de taipa, que seria inserida no circuito da exposição, é, pelo menos por quatro aspectos, uma proposta nada tradicional e bastante revolucionária para a época: 1) os museus então existentes orientavam-se para o culto do passado glorioso, para a valorização dos objetos consagrados e relacionados com as elites aristocráticas; 2) a tendência museológica em voga operava com os "objetos herdados" e nenhuma atenção dedicava à possibilidade de se trabalhar com os "objetos construídos". Nos últimos vinte anos é que algumas instituições estão abrindo-se para esta perspectiva. Exemplos especiais são as experiências desenvolvidas pelo Centro de Estudos de Sócio-Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal; pelo Museu Histórico Nacional através das exposições de curta duração sobre o carnaval carioca, montadas inteiramente pelos participantes do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, com a orientação da carnavalesca Rosa Magalhães, e pelo Museu da República com a exposição de longa duração denominada: A ventura republicana, concebida pela arquiteta Gisela Magalhães e pelo historiador Joel Rufino, que mistura "objetos herdados" e "objetos construídos"; 3) a sugestão de Mário de Andrade implica a aceitação da existência de um saber popular capaz de

Scanned by TapScanner

contribuir para uma melhor compreensão do nacional; 4) a participação popular nos museus até hoje permanece como um desafio e encontra grandes resistências.

As propostas museológicas de Mário de Andrade vão mais adiante. Na mesma carta enviada ao amigo, ele afirma:

> Mas não se esqueça, Paulo Duarte, de legislar que nestes museus municipais, como em quaisquer outros, haverá visitas obrigatórias, em dia de trabalho, de operários, estudantes, crianças etc. Visitas vivas sem conferência de hora, mas acompanhadas de explicador inteligente. Sem isso não haverá museus, mas cemitério. Sem isso, sem o auxílio do povo, esclarecido, jamais conseguiremos nada de permanentemente eficaz contra vandalismo e extermínio. (Duarte, 1938).

A dimensão pedagógica – tema também recorrente – que perpassa mesmo a obra literária de Mário de Andrade aqui se revela inteira: sem educação e participação popular não há possibilidade de um trabalho preservacionista eficaz, não há sequer sentido para a preservação. A imagem do museu-cemitério-de-objetos é forte e não está longe da realidade de muitos museus brasileiros.

O quarto documento é o artigo "Museus populares", publicado, em 1938, no periódico *Problemas* – Revista Mensal de Cultura. Nesse texto Mário de Andrade reafirma a sua compreensão sobre o papel educativo dos museus e mostra-se atualizado com as discussões sobre a reprodução técnica das obras de arte.

> A museografia contemporânea – diz ele – vai transformando completamente o conceito que tradicionalmente se tinha do museu de artes. Não estou longe, aliás, de crer que em grande parte a concepção verdadeiramente pedagógica, verdadeiramente ativa de disseminação da cultura, do conceito atual de museu, é devida ao extraordinário poder da técnica moderna e de seus meios de reprodução. A técnica veio, si não transformar, pelo menos incitar e auxiliar enormemente o conceito contemporâneo do museu. (Andrade, 2005, p. 127-131).

Scanned by TapScanner

Depois de discutir as transformações técnicas que atingiram os museus e suas exposições Mário de Andrade indica que o seu interesse está voltado para a "transformação, por assim dizer, moral" dessas instituições. Nesse sentido, destaca a importância das "velhas coleções de príncipes e reis", "resultados dos saques nas guerras", passarem a ser tratadas como *res publica*.

A dimensão republicana dos museus, nessa perspectiva, estava vinculada à democratização do acesso às suas coleções. Para isso, as reproduções técnicas das obras de arte poderiam contribuir de modo excepcional. Esse, a rigor, é o núcleo conceitual do denominado museu popular: "um instituto que tem o destino de pôr suas coleções ao alcance de qualquer compreensão" (Andrade, 1938, p. 54).

A defesa dos museus populares ganha em alguns momentos a atmosfera de um projeto civilizador modernista e de uma campanha de popularização da produção artística e cultural.

> Em vez de tortuosos museus de belas-artes, – diz o poeta – cheios de quadros *verdadeiros* de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos. (Andrade, 1938, p. 55).

Os quatro documentos que ancoram esta análise, indicam claramente a existência de um pensamento museológico na obra de Mário de Andrade. Neste caso, voltamos à questão: como explicar o fato de que sejam tão rarefeitos os estudos referentes à sua ótica museológica?

Não se trata de uma resposta fácil; e muito menos de uma resposta definitiva. É importante lembrar, inicialmente, que o anteprojeto para a criação do SPAN, se não foi de todo derrotado, com certeza não foi vitorioso; e, em seguida, que o pensamento museológico de Mário de

Scanned by TapScanner

Andrade não se materializou em uma instituição museal que fosse capaz de resistir ao tempo. A imagem de Mário de Andrade ficou atrelada ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e os chamados "profissionais do patrimônio" desenvolveram uma tendência de tratar separadamente o "patrimônio" e os "museus". As conseqüências dessa tendência estão presentes ainda hoje no afastamento dos profissionais de museologia em relação a intelectuais como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Rodrigo Melo Franco de Andrade, sendo que o último foi presidente do Comitê Internacional de Museus (ICOM) no Brasil.

É preciso considerar ainda que a militância cultural e polêmica do poeta modernista, aliada ao fato do seu projeto museológico não ter sido vitorioso, gerou nos profissionais de museologia (formados pelo Curso de Museus, orientado por Gustavo Barroso) um afastamento político-ideológico do ideário marioandradiano e uma maior aproximação das idéias e fórmulas barrosianas.

Mas é preciso compreender também que o pensamento museológico de Mário de Andrade é complexo e sustenta-se em algumas linhas de força. Uma delas é a valorização do popular e do nacional como forma de inserção do Brasil no concerto museal das nações, outra é a conceituação de bem cultural. Em Mário de Andrade esta conceituação envolve o tangível e o não-tangível[31]. Para ele o monumento de pedra e cal é um bem cultural, mas são igualmente bens culturais a técnica, o saber fazer, a dança, a música, a mitologia, a religião, a língua, o nome, a vida. E o trabalho de preservação e dinamização do bem cultural não-tangível até os anos setenta do século XX tinha resistências nos espaços museológicos tradicionais. O fato dos museus terem durante tanto tempo atuado apenas com os

[31] Nas décadas de 70 e 80 do século XX algumas idéias de Mário de Andrade referentes ao patrimônio cultural foram recuperadas, com outra perspectiva, por Aloísio Magalhães.

Scanned by TapScanner

testemunhos materiais da cultura gerou dificuldades de ordem operacional (já em fase de superação) no trato com os testemunhos imateriais.

O projeto museológico de Mário de Andrade é bastante explícito no que se refere à origem social do bem cultural a ser musealizado. O processo de musealização deveria beneficiar igualmente o popular e o erudito, o estético e o histórico. Os objetos de origem aristocrática não deveriam ser os únicos a merecer o compassivo olhar museológico.

O sentido dos museus para Mário de Andrade está na compreensão desses espaços como agência educativa, como veículos de participação da coletividade e como área de convergência dos esforços da sociedade civil e dos governos. Ao que parece, para o autor de *Clã do Jabuti*, a questão fundamental não é fazer ou não fazer museus, e sim o que fazer com os museus já feitos e com aqueles que ainda irão se fazer.

Esse conjunto de elementos, muitos deles só incorporados ao fazer e pensar museológico a partir dos anos setenta, dificultou uma maior aproximação pelo viés museológico da obra marioandradiana.

A intenção deste texto é também preservacionista. Pretendo retirar do esquecimento museológico a obra de Mário de Andrade. Como diz o narrador de *Macunaíma*:

> E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.
> [...] Macunaíma, herói de nossa gente.
> Tem mais não. (Andrade, 1978, p. 222).

Scanned by TapScanner

Do SPAN de Mário de Andrade ao decreto-lei 25

Não sou nem turrão nem vaidoso de me ver
criador de coisas perfeitas.
Assim não tema jamais me magoar por mudanças
ou acomodações feitas no meu anteprojeto.
Mário de Andrade

Construído em diálogo com o texto: *Política cultural e democracia, a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional*, de autoria do pesquisador J. A. Falcão (1984, p. 21-39), o presente capítulo tem o objetivo de colocar frente a frente, para um estudo comparativo, o anteprojeto de Mário de Andrade e o decreto-lei n. 25. É interessante observar que o decreto-lei, mesmo tendo se inspirado, em alguns pontos, no documento marioandradiano, em muitos outros, dele se afastou.

Scanned by TapScanner

Por questões de ordem prática e para melhor apresentação da pesquisa o presente capítulo foi dividido em três partes. A primeira procura situar o contexto histórico em que foram produzidos, tanto o anteprojeto quanto o decreto-lei n. 25; a segunda analisa e compara criticamente os dois documentos; e a terceira atualiza a discussão a partir da introdução no debate dos dispositivos constitucionais referentes à preservação e ao uso social do patrimônio cultural.

Redescobrimento ou "Essa baita paixão pelo Brasil"[32]

Carlos Guilherme Mota, em seu livro *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, de 1990, estabelece marcos historiográficos para a produção cultural e identifica o período que se estende de 1933 a 1937 como sendo o do "Redescobrimento do Brasil".

Aceitando, sem maiores compromissos, a periodização proposta por Mota como chave interpretativa, será fácil associar tanto o anteprojeto de Mário de Andrade (24 de março de 1936) quanto o decreto-lei 25 (30 de novembro de 1937) a este momento de redescoberta. A década de 30 foi de especial importância, em termos políticos, sociais e culturais, para o Brasil. Sendo um período entre guerras, foi também um momento em que os laços de dependência estavam mais frouxos, possibilitando com isso desdobramentos que culminaram com a Revolução de 30. Segundo Mota (1990, p. 27-28), "A revolução se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade brasileira já arranhadas pela intelectualidade que emergia em 1922, com a Semana de Arte Moderna, de um lado, e com a fundação do Partido Comunista, de outro."

---

[32] Fragmento do poema *VI Queda pedrenta ladeira*, incluído em *Losango cáqui*.

Scanned by TapScanner

O movimento de redescoberta da geração modernista orientou gradualmente suas pesquisas e produções culturais para a reinterpretação do Brasil, para a construção simbólica da nação. Este foi o caso de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos e outros.

O interesse pela redescoberta do Brasil seria fortalecido na década de 30 com a produção de diversos intelectuais, independentemente dos matizes ideológicos, que buscavam reinterpretar o país a partir de novos parâmetros. Esta produção pode ser percebida através das obras: *Evolução política do Brasil* (1933), de Caio Prado Jr.; *Casa grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda e *História econômica do Brasil* (1937), de Roberto Simonsen.

Mário de Andrade, ao fazer um balanço do movimento modernista brasileiro, no período de 1922 a 1942, estabelece vínculos claros entre o referido movimento e a produção cultural e política que lhe sucede:

> O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente 'modernista', não foi fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebentação. E si numerosos dos intelectuais do movimento se dissolveram na política, si vários de nós participamos das reuniões iniciais do Partido Democrático, carece não esquecer que tanto este como 1930 eram ainda de destruição. O movimento social de destruição é que principiou com o P. D. e 1930. E, no entanto, é justo por esta data de 1930, que principia para a inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. (Andrade, 1974, p. 241).

A revolução de 30 criou as condições adequadas para a modernização, o fortalecimento e o reaparelhamento do Estado. Fortalecido e reaparelhado o Estado passaria a interferir nas relações

Scanned by TapScanner

de trabalho, no sistema de educação, até então dominado pela Igreja, bem como na organização da cultura. As interferências do Estado na arena cultural podem ser constatadas pela atuação de diversos intelectuais junto aos órgãos públicos e pelas ações que objetivavam organizar o panorama cultural brasileiro. Foi nesse contexto que Mário de Andrade produziu o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN).

Gustavo Capanema, então ministro da Educação, às voltas com as questões de preservação cultural nos princípios de 1936, esclarece:

> Telefonei a Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Expus-lhe o problema e lhe pedi que me organizasse o projeto. Mário de Andrade, com aquela alegria adorável, aquele seu fervor pelas grandes coisas, aquela sua disposição de servir, queria apenas duas semanas para o trabalho. Decorrido o prazo, eis Mário de Andrade no Rio de Janeiro, trazendo o projeto. (Andrade, 1980, p. 22).

Capanema aprovou as idéias gerais apresentadas por Mário de Andrade e em seguida empenhou-se na implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o que ocorreu em 19 de abril de 1936. Ainda por sugestão de Mário de Andrade, acatada sem restrição por Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade foi indicado para assumir a direção do novo órgão. A tarefa primeira enfrentada por Rodrigo foi a de elaborar o projeto de lei federal para a organização e proteção do patrimônio cultural brasileiro. Projeto este que em julho daquele mesmo ano já estava concluído. Em carta datada de 29 de julho de 1936, Mário de Andrade escreve:

> Meu caro Rodrigo,
> Li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. Aliás, preliminarmente é preciso que eu lhe diga com toda lealdade que dado o anteprojeto ao Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem

Scanned by TapScanner

> com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e desfaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias porque não as conhecia. (Andrade, 1981, p. 60).

O projeto de lei elaborado, ao que tudo indica, por Rodrigo Melo Franco de Andrade e equipe, iniciou em 15 de outubro de 1936 sua peregrinação pelas casas do Parlamento. Foi aprovado pela Câmara dos Deputados, recebeu emendas no Senado Federal e voltou à Câmara para nova aprovação. Esta última votação não ocorreu em virtude do golpe do Estado Novo que dissolveu o Congresso Nacional. Ainda no mês de novembro de 1937, Capanema submeteu a Getúlio Vargas o projeto de lei acompanhado de uma exposição de motivos:

> Retomando agora o projeto inicial, julguei de bom aviso nele incluir com uma ou duas exceções, as emendas do Senado Federal, e ainda uma ou outra nova disposição com o que se lhe melhorou o texto. O projeto de decreto-lei que ora tenho a honra de submeter à elevada consideração de Vossa Excelência é, assim, o resultado de longo trabalho, em que foram aproveitadas as lições e os alvitres dos estudiosos da matéria. (Andrade, 1980, p. 110).

Com a aprovação do presidente da República, o decreto-lei n. 25, organizando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, foi finalmente promulgado.

SPAN ou SPHAN?
Buscando o "H" da questão

Como foi visto anteriormente, o autor de *Os contos de Belazarte* tinha plena consciência de que o seu anteprojeto estava sofrendo acomodações, cortes e redefinições.

Scanned by TapScanner

Falcão – com o adequado distanciamento temporal e sem envolvimentos emocionais – chega a admitir que o decreto-lei n. 25 é quase que uma "versão empobrecida" do referido anteprojeto. É este mesmo autor quem afirma comparando os dois documentos:

> Partilham projeto e decreto-lei de ponto comum importante, um avanço em relação à situação anterior a 1930: o direito de propriedade privada deixa de ser absoluto. É agora, em nome do interesse cultural público, limitável pelo tombamento. Esse avanço legaliza e legitima também a interferência do Estado na preservação cultural. Daí em diante, porém, o decreto-lei não acompanha o projeto em toda sua ousadia e riqueza. (Falcão, 1984, p. 28).

A partir desta afirmação poderíamos perguntar: o anteprojeto (ou projeto, como quer Falcão) de Mário de Andrade ao falar em Serviço do Patrimônio Artístico Nacional não deixaria de fora o histórico e, conseqüentemente, não apresentaria uma visão mais reduzida, menos rica e ousada? Ou, em outros termos: a aplicação de um "H" (no bom sentido) à proposta marioandradiana não teria, em última análise, o sentido de ampliá-la?

Não. É preciso considerar de imediato que o autor do anteprojeto do SPAN trabalhava com um sistema de classificação octogonal, no qual o termo arte era apenas a entrada principal para oito categorias distintas. O sistema de classificação proposto pode ser resumido no seguinte quadro:

Entrada principal	Categorias	Livros de tombo	Museu
Arte	arqueológica ameríndia popular	arqueológico e etnográfico	arqueológico e etnográfico
	histórica	histórico	histórico
	erudita nacional erudita estrangeira	das belas-artes	galeria de belas-artes
	aplicada nacional aplicada estrangeira	das artes aplicadas	de artes aplicadas e técnica industrial

Scanned by TapScanner

Fica claro, portanto, que o histórico não estava fora das cogitações de Mário de Andrade. Em seu sistema octogonal, o histórico era uma das oito categorias de definição do patrimônio. Ele próprio, por diversas vezes, defendeu a predominância do valor histórico sobre o estético[33].

Ora, no momento em que uma dessas oito categorias (a história) foi colocada em pé de igualdade com a entrada principal (a arte), esta última sofreu uma redução. Pela lógica passamos a ter duas entradas: a história e a arte. É evidente que os conceitos de arte e de história no anteprojeto – que até então apresentava coerência interna – foram alterados. Como justificar a passagem da história do plano de categoria para o de entrada principal?

Um respondedor afoito poderia dizer: o termo patrimônio está vinculado à idéia de "herança paterna". Herança, por seu turno, é aquilo que se movimenta no tempo, de geração para geração, de pai para filho. Logo, é clara a relação entre patrimônio, herança e história – disciplina que trata da articulação entre os tempos: passado-presente-futuro. Contra este argumento se poderia dizer, simplesmente: por que então manter o artístico como entrada principal? Na visão acima apresentada a história envolve a arte. Toda arte passível de preservação é já produzida, já feita. Conclusão: a manutenção de duas entradas principais (história e arte) ao invés de ser somatória é subtrativa, uma tira força da outra.

Toda essa discussão seria esvaziada se levássemos em conta o conceito de arte adotado por Mário de Andrade (1980, p. 97): "A arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos." Está claro que a arte aqui é compreendida como todo e qualquer modo de expressão humana e, neste sentido, aproxima-se bastante do conceito

---

[33] Veja-se a esse respeito o artigo: *A capela de Santo Antônio* (1937), incluído no livro *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Andrade, 1975, p. 79-96).

Scanned by TapScanner

de cultura utilizado, por exemplo, pela professora Waldisa Russio, criadora do primeiro curso de museologia em nível de pós-graduação no Brasil: "Cultura é essencialmente fazer e viver, é o resultado do trabalho do homem seja ele um trabalho intelectual, seja ele um trabalho refletido materialmente na construção concreta." (Russio, 1984, p. 61).

Assim, parece evidente que o artístico em Mário de Andrade não era restritivo, ao contrário, era amplo e abrangente. Em conseqüência, o seu conceito de patrimônio (ou de arte) abarcava o bem tangível e o não-tangível. Ao detalhar as categorias arte arqueológica e arte ameríndia o anteprojeto é explícito:

> Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem à Arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias. Essas manifestações se especificam em:
>
> a) Objetos: fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico; veículos, indumentária, etc. etc.;
>
> b) Monumentos: jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquis, litógrifos de qualquer espécie de gravação, etc.;
>
> c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão hidrográfica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brasis, como cidades, lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.;
>
> d) Folclore ameríndio: vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc. (Andrade, 1980, p. 92).

Já o decreto-lei n. 25 deixa de fora os bens não-tangíveis e atém-se às coisas com materialidade evidente:

> Capítulo I
>
> Do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
>
> Art. 1° Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Scanned by TapScanner

Compreende-se que por hipotética necessidade operacional o decreto-lei ateve-se aos bens móveis e imóveis; e o instituto do tombamento, em decorrência disso, não pode ser aplicado ao saber e ao fazer cultural. Isso significa – é a pergunta que se impõe – que o universo da cultura não-material está excluído da possibilidade de tombamento[34]?

Esta não é a visão de Mário de Andrade. Para ele é possível e recomendável o tombamento do não-tangível, e os procedimentos poderiam ser os seguintes:

> 6. No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução científica exata (quadrinhas, provérbios, receitas culinárias, etc. etc.);
> 7. No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível a reprodução da música por meios manuscritos, de descrição das danças e instrumentos que a acompanham, datas em que estas cerimônias se realizam, [...] mandar discar ou filmar a obra designada.
> 8. No caso de ser arte aplicada popular também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes, etc.). (Andrade, 1980, p. 101).

O conceito de tombamento para o poeta modernista é dinâmico e nada tem de ingênuo. Para o poeta o tombamento não congela o bem cultural, ao contrário, garante a sua pulsação. Se no caso dos bens tangíveis o tombamento estabeleceria (como de fato estabelece) uma restrição ao direito de propriedade, no caso dos não-tangíveis o tombamento estabeleceria mecanismos variados para a proteção do bem, sem, contudo, bloquear a sua dinâmica. Nesse caso, o tombamento considera o bem de interesse social, cuida do seu registro e mantém a referência cultural. O assunto é polêmico. O tombamento é uma forma

---

[34] Sônia Rabello de Castro, em seu livro *O Estado na preservação de bens culturais* (1991, p. 67-83), discute amplamente a inaplicabilidade do instituto do tombamento aos bens imateriais.

Scanned by TapScanner

de preservação, mas a preservação não se esgota no tombamento. A preservação, como se sabe, tem um caráter seletivo e opera com atribuição de valores e sentidos.

A impossibilidade prática de preservar tudo nos coloca permanentemente diante da necessidade de realizar opções. Estas opções revelam o caráter político da preservação e precisam, para manutenção da coerência, do amparo de determinados critérios. São esses critérios, explícitos ou não, que permitem estabelecer maior precisão na identificação do bem cultural a ser preservado e maior controle em relação à arbitrariedade preservacionista.

O decreto-lei, ao compreender que o interesse preservacionista deve incidir sobre bens culturais vinculados "a fatos memoráveis" e de "excepcional valor", não considerou que estas expressões estão carregadas de subjetividade. Como sair dessa armadilha e realizar o tombamento e a preservação? Estabelecendo critérios. Através da análise desses critérios é possível flagrar os componentes ideológicos da ação preservacionista. Esses critérios podem ser identificados através da análise dos bens já tombados. Adotando este procedimento Falcão (1984, p. 28) afirma:

> A política federal de preservação do patrimônio histórico e artístico se reduziu praticamente à política da preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal. O levantamento sobre a origem social do monumento tombado indica tratar-se de: a) monumento vinculado à experiência vitoriosa da etnia branca; b) monumento vinculado à experiência vitoriosa da religião católica; c) monumento vinculado à experiência vitoriosa do Estado (palácios, fortes, fóruns, etc.) e na sociedade (sedes de grandes fazendas, sobrados urbanos, etc.) da elite política e econômica do país.

Em nota de rodapé Falcão (1984, p. 28) esclarece: "De um total de 810 processos de tombamento realizados entre 1938 e 1981, 50,9% são bens católicos (igrejas, mosteiros, conventos etc.), 0,2%

Scanned by TapScanner

são bens protestantes, e menos da metade, 48,9%, são bens não religiosos"[35].

Como se coloca no anteprojeto de Mário de Andrade a questão da origem social do bem cultural a ser preservado?

Para o poeta é importante diversificar a origem social do bem cultural. Ele fala com clareza em arte erudita e arte popular, em arte nacional e arte estrangeira, em arte ameríndia e arte arqueológica. Ele se preocupa com a preservação de "ruínas, igrejas, fortes, solares", com o "espadim de caxias", com "um lenço celebrando o 13 de maio", com "obras premiadas" em salões de arte, mas também com a "arte popular", que inclui: fetiches, indumentária, arquitetura, cruzeiros, vilarejos lacustres vivos da Amazônia, morro do Rio de Janeiro, mocambos do Recife, música, provérbios, danças dramáticas etc.

Seria possível argumentar que no Capítulo II, art. 4, o decreto-lei n. 25 prevê a inscrição no livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico de bens culturais de origem ameríndia e popular. No entanto, contra este argumento ergue-se a prática do tombamento.

O anteprojeto de Mário de Andrade propõe também a articulação estreita entre as oito categorias e os quatro museus (vide quadro anterior). O decreto-lei, em seu Cap. V, art. 24, afirma:

> A união manterá, para conservação e exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários devendo outrossim providenciar no sentido de fornecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares. (Andrade, 1980, p. 118).

---

[35] O tombamento dos monumentos religiosos católicos, antes de ter caráter pedagógico para o desenvolvimento de uma consciência preservacionista, como sugere Aloísio Magalhães, está, em minha opinião, sintonizado com os interesses de perpetuação ideológica, amparo do Estado e ocupação definitiva do território.

Scanned by TapScanner

Aqui é preciso reconhecer: o decreto-lei é mais abrangente. O anteprojeto propõe a instalação de quatro museus, sendo que dois deles já existiam: o Museu Histórico Nacional e o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. O Museu Nacional de Belas-Artes foi criado após a proposta de Mário de Andrade, e o de Tecnologia e Artes Aplicadas não saiu do papel. De qualquer modo, a proposta de criação de quatro museus não nos autoriza a conclusão de que o seu pensamento museológico era reducionista, uma vez que, como vimos, em outros textos do mesmo ano (1936), ele sugere e estimula a criação de museus municipais.

A comparação entre os dois documentos não intenciona desvalorizar o decreto-lei n. 25 ou mesmo sugerir a sua revisão. De forma clara, pretendemos apenas identificar áreas de preservação e linhas de ação já apontadas pelo poeta modernista em 1936, e que até hoje permanecem como um desafio. A questão que se coloca não é, portanto, a de um revisionismo interesseiro e comprometido com a especulação da propriedade, e sim a da necessidade de se estabelecer mecanismos legais e políticas públicas de preservação cultural que possam responder aos desafios colocados há sessenta anos pelo autor de *Macunaíma*.

Preservação e uso do Patrimônio Cultural Brasileiro: questão contemporânea

Falcão (1984, p. 29) compreende que a proposta marioandradiana foi "historicamente prematura" e "politicamente solitária". Nenhuma força social politicamente organizada sustentava essa proposta diversificada e abrangente. Foi preciso esperar mais de meio século para que a legislação cultural brasileira incorporasse de forma inequívoca o não-tangível ao conjunto dos bens culturais e assumisse a responsabilidade de proteger "as culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e as de outros grupos participantes do

Scanned by TapScanner

processo civilizatório nacional" (art. 215 da Constituição do Brasil). A constituição de 1988 tratou do tema cultural nos artigos 215 e 216 com expressivo avanço em comparação aos textos constitucionais anteriores. Segundo o 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, nos quais se incluem:
> I- as formas de expressão;
> II- os modos de criar, fazer e viver;
> III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
> IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais
> espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.
> 1° O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registro, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

O conceito de patrimônio está sendo revisto e rediscutido. É como se, de algum modo e por caminhos não controláveis, tivéssemos voltado à idéia do Patrimônio Artístico Nacional (PAN).

Estamos agora diante de um desafio: se o patrimônio cultural brasileiro deve ser preservado, e se ele é constituído de bens tangíveis e não-tangíveis, como estabelecer mecanismos para a proteção legal, preservação e conservação do não-tangível?

Como vimos, o conceito de tombamento em Mário de Andrade não se coaduna inteiramente com o conceito, em voga na atualidade. O autor de *Paulicéia desvairada*, interessado em tradições e modernismos, em elementos da matéria e do espírito, compreendia o tombamento como um instrumento de preservação adequado para o trato com o tangível e o não-tangível.

Scanned by TapScanner

De qualquer modo, o conceito de tombamento hoje está bastante amadurecido e não se confunde com o de registro, nem com o de preservação[36]. O termo preservação – como é sabido – tem origem no termo latino *praeservare*, com o sentido de ver antecipadamente o perigo. O perigo maior que paira sobre um bem cultural é a sua própria *morte* ou deterioração. Compreendendo a preservação cultural como um esforço deliberado para o prolongamento da *vida* do bem, com ênfase nas informações de que ele é suporte, fica bastante claro que o sentido da preservação está na dinamização (ou uso social) do bem cultural preservado.

O uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, de conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade. Conseqüentemente, o uso social do bem cultural passa necessariamente através da democratização do acesso ao patrimônio cultural, da democratização da produção cultural e da incorporação ao patrimônio cultural brasileiro de representações de memória de origens sociais diversas.

A comparação entre o anteprojeto de Mário de Andrade e o decreto-lei n. 25, convém repetir, não tem de forma alguma a intenção de fazer resistência ao decreto-lei. Ao contrário, o que se pretende é trazer para a atualidade os desafios preservacionistas colocados há mais de cinqüenta anos pelo autor de *O banquete*. As instituições de memória (museus, arquivos e bibliotecas) no Brasil desenvolveram técnicas mais ou menos apropriadas para proteção dos bens tangíveis e se firmaram como espaços de preservação de testemunhos da aristocracia brasileira,

---

[36] Este tema encontra-se amplamente discutido no capítulo I do livro: *O Estado na preservação dos bens culturais*, de Sônia Rabello de Castro (1991).

Scanned by TapScanner

sustentadas num discurso nacionalista exuberante. É evidente que Mário de Andrade também teceu um discurso nacionalista e com base nesse discurso desenvolveu propostas preservacionistas. O discurso de Mário e outros vários discursos que cobrem, descobrem e redescobrem o Brasil nos ajudam a compreender que por baixo das *cobertas* não se encontra um Brasil estático ou uma nação pronta, *dada*; encontra-se uma nação *dita* que os discursos velam e revelam. O Brasil e o brasileiro, a nação e o nacional independentemente dos discursos permanecem como repto que se faz e se refaz ou como o fígado de Prometeu que (por maldição ou bênção) se renova sempre a cada bicada do abutre.

Scanned by TapScanner

Conclusão: mar, rio e gota de sangue

A cena é um campo de batalha no qual se digladiam as forças do passado e do futuro, entre elas encontramos o homem que Kafka chama de "ele", que, para se manter em seu território, deve combater ambas. Há, portanto, duas ou mesmo três lutas transcorrendo simultaneamente: a luta de "seus" adversários entre si e a luta do homem em cada um deles. Contudo, o fato de haver alguma luta parece dever-se exclusivamente à presença do homem, sem o qual – suspeita-se – as forças do passado e do futuro ter-se-iam de há muito neutralizado ou destruído mutuamente.

Hannah Arendt

Scanned by TapScanner

Mário de andares paulistas – singular e múltiplo – foi "um tupi tangendo um alaúde" (Andrade, 1987, p. 83). Ele próprio definiu-se: "Eu sou trezentos, sou trezentos e cincoenta" (Andrade, 1987, p. 211), indicando que não controlava a sua capacidade de multiplicação.

Além de poeta, contista, romancista, crítico de música, de literatura e de artes plásticas, professor, folclorista e pesquisador, Mário de Andrade desenvolveu ampla militância a favor da dinamização e da preservação do patrimônio cultural brasileiro. Essa militância pode ser percebida em suas ações para a implantação e o desenvolvimento do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em sua obra literária, em suas viagens exploratórias e etnográficas, em suas pesquisas, em sua coleção pessoal e, de modo especial, no anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) que influenciou e continua influenciando a reflexão e a prática de muitos agentes culturais.

A militância do poeta a favor do patrimônio artístico nacional encaixa-se como um anel feito sob medida no ideário modernista brasileiro. As suas propostas para a preservação de bens culturais e para a criação de museus nacionais e municipais, de originais e reproduções, não é conservadora e não indica o rompimento com o referido ideário, e sim a sua consolidação.

Se, por um lado, o modernismo brasileiro implicou mudanças em relação aos paradigmas estéticos academicistas e neoclássicos em voga no Brasil até o início do século e, num esforço de atualização da inteligência, associou-se a correntes modernas da Europa; por outro, passado o calor da batalha dos primeiros anos, as pesquisas modernistas orientavam-se gradualmente para o "primitivo", para o folclórico, para o passado barroco e colonial, para aquilo que se considerava a nota distintiva do Brasil em relação aos outros países.

Essa orientação romântica não estava em conflito ou em contradição com os interesses internacionais. Em carta datada de 19 de abril de 1923 e enviada à família, Tarsila do Amaral afirmava:

Scanned by TapScanner

> Não pensem que esta tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário, o que se quer é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (Amaral, 1979, p. 84).

No ano seguinte, de volta ao Brasil, Tarsila, Mário, Oswald, Blaise Cendrars (poeta suíço radicado na França) e outros participavam de viagem exploratória às cidades históricas de Minas Gerais. A este respeito manifestou-se Brito Broca, citado por Silviano Santiago (1987, p. 124-125):

> Antes de tudo, o que merece reparo, nessa viagem (a Minas) é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que os visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. [...] Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros inspiração de muitos de seus painéis, Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias *pau brasil*, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável 'Noturno de Belo Horizonte'.

O contato de Mário de Andrade com o barroco mineiro é anterior à Semana de Arte Moderna. Em 1919, vai sozinho a Minas Gerais e conhece a obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Em 1920, anuncia a genialidade do artista mineiro e afirma: "[...] Congonhas do

Scanned by TapScanner

Campo é o maior museu de esculturas que existe no Brasil." (Andrade apud Frota, 1981, p. 28).

Não estava em pauta para os modernistas e muito menos para Mário de Andrade o rompimento com o mundo dos museus; ao contrário, o desafio era sintonizar os museus com o ideário modernista que captava o moderno no futuro e no passado; na cidade grande e nas pequenas cidades históricas mineiras esquecidas pelo frenesi do tempo tecnológico. A orientação de Mário de Andrade, neste e em outros casos, é inteiramente diferente daquela sustentada por Marinetti, que em seu *Manifesto futurista* apregoava a destruição de museus e bibliotecas. É nesse contexto que compreendemos as propostas museológicas do autor de *Poemas da negra* (Andrade, 1987, p. 245-255), nomeadamente: o seu museu pessoal, as suas ações de preservação e dinamização do patrimônio cultural e as suas sugestões para a criação de museus nacionais, de museus municipais, do museu de reproduções, do museu da cidade de São Paulo e do museu da palavra.

O papel reservado por Mário de Andrade para os museus traduzia-se na idéia de instrumentos culturais colocados ao serviço da sociedade. Eles não eram pensados como um fim em si mesmos, mas como equipamentos úteis para a formação de identidades locais (ou municipais) articuladas a uma consciência nacional mais ampla.

O nacional para Mário de Andrade foi problema complexo e esteve vinculado ao denominado concerto universal das nações. Ao longo de sua vida este tema foi abordado de vários ângulos. Predominou, no entanto, aquele que articulava o nacional e o popular. Sem abrir mão da herança cultural européia, o tupi, tangendo o seu alaúde, procurou no popular, no etnográfico, no folclórico e no passado as constantes que pudessem definir e dizer a alma brasileira, a matéria-prima para as suas criações. Procura angustiada, devotada, dramática, estilhaçada e mística. Como um cavaleiro medieval buscando a taça do santo gral, esculpida em preciosa pedra verde, ele buscou o seu Muiraquitã –

Scanned by TapScanner

consciência estelar caída da constelação de Ursa Maior – igualmente esculpido em pedra verde retirada como um lodo do fundo de um lago. A partir de certa altura a busca passou a se confundir com o que buscava e com o buscado.

Os museus, lugares privilegiados de construção de memórias, são também palco apropriado para a invenção e a teatralização de tradições. Esta é uma das razões pelas quais eles freqüentemente são associados ao tradicionalismo conservador, em termos artísticos, culturais e sociais. Deriva-se desta constatação um certo incômodo que favorece a emersão de questões do tipo: um museu pode ser ruptura? Há nos museus espaço para o novo?

Ruptura e tradição, vanguarda e retaguarda, centro e periferia, modelo e imitação não são termos auto-explicativos pejados de valor em si. O conceito de centro é dependente do conceito de periferia, o de vanguarda do de retaguarda, o de ruptura do de tradição, o de modelo do de imitação. Além disso, é admissível a hipótese que considera a ruptura como tradição, a vanguarda como retaguarda, o centro como periferia e o modelo como imitação.

Por este caminho somos levados a pensar que o museu tanto pode ser baluarte da tradição, quanto espaço propício para a ruptura e para a inovação, pelo menos em termos museológicos.

Assim como sem a memória o novo não se estabelece, também sem a tradição a ruptura é despida de sentido. O novo não é um valor colado às coisas, mas um conceito que se movimenta no interior da teia de relações que interliga seres e coisas. Em sentido metafórico: *o espaço do novo* é *o espaço do olhar e da poesia*. É este olhar que o poeta modernista lança sobre as cidades históricas mineiras fazendo da cópia, modelo; da periferia, centro; da tradição, ruptura e da retaguarda, vanguarda.

A ótica museológica de Mário de Andrade percebia o museu como extensão do homem no presente. Para ele, o museu é aqui e agora, é denúncia e ágora, é educação e cultura.

Scanned by TapScanner

A ótica museológica de Mário de Andrade percebia o museu como espaço capaz de estimular a descoberta e de não abolir a história pela hipervalorização da memória, nem aprisionar a memória na cela do cientificismo racionalista.

Movimentando-se com velocidade entre situações aparentemente opostas o poeta modernista e, a seu modo, tradicionalista preocupava-se com a preservação do suporte material das coisas e com os significados que não estão aprisionados às coisas; com os bens culturais e com os homens que em vida lhes dão sentido.

É o seu apreço pela vida que o impele a não se cristalizar na materialidade dos bens culturais. Complexo, o seu pensamento museológico estava contaminado de vida e de história, de esperança e de desassossego, de solidariedade e de solidão, de desejo de paz e de aceitação do enfrentamento inevitável. Identificamos nesta complexidade a gota de sangue, o sinal de historicidade, a coragem de ser indivíduo e ser social. Gota de sangue que não pode secar, que mesmo quando não é visível ali está desafiando os "espiões da vida". Gota que pulsa como veia viva, como rua viva ou como rio que flui.

Há um pensamento museológico socialmente ousado e abrangente em Mário de Andrade. No entanto, parafraseando Joaquim Falcão em análise do anteprojeto de criação do SPAN, podemos dizer que as suas propostas museológicas estavam politicamente solitárias, sem o respaldo de uma força ou de um segmento social politicamente organizado em nível nacional, sem condições concretas e apropriadas para a materialização. O desmonte do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e as restrições impostas ao anteprojeto de criação do SPAN são casos exemplares. Em termos museológicos, como já apontamos anteriormente, o pensamento do pai de Macunaíma se não foi de todo derrotado, também não foi vitorioso, pelo menos durante o período que se estende de 1917 a 1945.

Dialogando e polemizando com os de seu tempo, Mário de Andrade também dialogou e polemizou com os antecessores e dialoga

Scanned by TapScanner

com os pósteros. À semelhança do *ele* da parábola de Kafka, foi empurrado para frente pelo passado e empurrado para trás pelo futuro. No confronto e no diálogo com os pósteros a sua obra ganha muitas vezes o aspecto de um enigma ou de um jogo de adivinha popular: o que é o que é? É mar e rio. É vulcão e pororoca. É chama, cera e pavio. É índio, negro e branco, um tupi tangendo um alaúde, em terra de muita saúva e pouca saúde. O que é o que é?

Mário fez obra provisória, transitória e com isso projetou-a no futuro. Para o bem ou para o mal, algumas de suas idéias brotaram, outras continuam germinando e outras ainda dormem um sono preguiçoso do tamanho da preguiça de Macunaíma.

Mário de Andrade dedicou grande parte de sua vida, começada tarde e acabada cedo, para pensar e fazer política cultural. Mobilizado pelo amor de tudo, a política cultural que fez foi a da utopia social, a da educação na cultura, da democratização cultural, a "desaristocratização da obra-prima, do exemplar único, devido aos admiráveis processos de reproduções atuais".

Aqui está, como foi visto, a base do museu de réplicas, de cópias ou de reproduções que, desafiando a museologia, continua colocando em pauta a discussão sobre a originalidade ou não da cultura brasileira e insinuando que a razão da preservação não é o suporte material, mas a informação.

O museu de reproduções, à medida que promove uma apropriação da obra de arte, democratiza o acesso aos bens culturais e sugere que a criação artística não vem do nada, parece ironizar de uma só vez o desejo de originalidade a qualquer preço e o desejo de imitação mascarada, pudica e alienada.

O presente estudo foi realizado com a convicção de que temos em Mário de Andrade uma matriz de pensamento modernista válida para o diálogo com a atualidade. Algumas das questões por ele identificadas continuam nos aguilhoando. Aí estamos com o problema

Scanned by TapScanner

dos originais e das cópias elevado a um nível ainda maior de complexidade com as novas tecnologias, com as multimídias e a Internet. Aí estamos com o novo (velho) problema da cultura erudita e da cultura popular, com o desafio de resistir à ditadura das mídias e lutar pela democratização do acesso à informação. Aí estamos, mais uma vez, diante da necessidade de realizar sínteses, ainda que provisórias, de repensar o nacional num momento em que tudo parece ser consumido pela boca voraz da globalização.

Talvez devêssemos, inspirados em Mário de Andrade, repensar o nacional, complexificando-o com a participação de diferentes fragmentos de cultura popular e de cultura erudita e aceitando a inteireza desses fragmentos. Talvez devêssemos encarar o desafio de pensar uma política cultural preservacionista que esteja atenta para o jogo de identidades complexas compostas de diversidades.

No mundo da globalização, novo nome para o velho império, os museus têm um papel importante. Eles são espaços de relações, são lugares de poder e de memória, mas são também arena, campo de luta onde germinam identidades culturais regadas por uma gota de sangue. Há uma gota de sangue em cada museu.

Scanned by TapScanner

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fernanda de (Org.). **Guia dos museus do Brasil**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVES, Júlia Falivere. **A invasão cultural norte-americana**. São Paulo: Moderna, 1988.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Reunião**: 10 livros de poesia. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

Scanned by TapScanner

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

ANDRADE, Mário. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. **A lição do Guru**: cartas a Guilherme Figueiredo, 1937-1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. In: **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil**: uma trajetória. Brasília: MEC; SPHAN; FNPM, 1980.

_____. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1975.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1974.

_____. **Música, doce música**. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1976.

_____. Cartas a Paulo Duarte. In: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EdART, 1971.

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

_____. **Cartas de trabalho**: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: MEC; SPHAN; FNPM, 1981.

_____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Martins, 1978.

Scanned by TapScanner

_____. Museus Populares. In: CHAGAS, Mário (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 31, 2005, p. 127-131.

_____. **Os melhores contos**. Seleção de Telê Ancona Lopes. São Paulo: Global, 1988b.

_____. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

_____. **Poesias completas**. São Paulo: EdUSP, 1987.

_____. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1980b.

_____. **O banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e o SPHAN**. Rio de Janeiro: MINC; SPHAN; FNPM, 1987.

_____. **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: MEC; FNPM, 1986.

ARANTES, A. A. (Org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ARJONA, Marta. **Patrimonio cultural y identidad**. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

BATISTA, Marta Rosseti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. São Paulo: EdUSP, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**. Lisboa: Terramar, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Scanned by TapScanner

_____. Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais. In: CHAGAS, Mário (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 31, p. 133-147, 2005.

BITTENCOURT, José Neves. Espelho da "nossa" história: imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, v. 87, p. 58-78, out./dez. 1986.

BRASIL, Assis. **História crítica da literatura brasileira**: o modernismo. Rio de Janeiro: INL; PALLAS, 1976.

BRASIL, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação. Museu Histórico Nacional: legislação. Rio de Janeiro, 1946.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura Brasileira**. v. 3. São Paulo: Difel, 1964.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade, exílio no Rio**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CASTRO, S. R. **O Estado na preservação de bens culturais**: o tombamento. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.

CAVALCANTI, L. Encontro moderno: volta futura ao passado. In: CHUVA, Márcia (Org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

CHAGAS, M. A ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: MinC; IBPC, 1992.

_____. **Entre mortos e feridos**: a construção do discurso preservacionista entre dois intelectuais do patrimônio. Porto Alegre: EdUFRGS, 1995.

_____. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

Scanned by TapScanner

_____; OLIVEIRA, A. Une expérience sous les tropiques: le musée de l'homme du Nord-Est, à Recife. **Museum**, Paris: UNESCO, n. 139, 1983.

_____; GODOY, Solange. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. v. 27. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN; MHN, 1995.

_____; GODOY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória nos museus. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. v. 28. Rio de Janeiro: MinC; IPHAN; MHN, 1996.

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

_____. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática.

_____. **O que é ideologia?** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Seminários**: o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Apresentação: os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. p. XVII-XXXII.

COELHO, Olínio G. P. **Do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, 1992.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CONSTITUIÇÃO da República Federativa do Brasil. Rio de Janeiro: Edições Trabalhistas, 1988.

COSTA, L. M. O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do IPHAN. In: **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, 1992.

Scanned by TapScanner

DECCA, Edgar de. **1930**: o silêncio dos vencidos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1981.

DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **A lição de Rodrigo**. Recife, 1969.

DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico/Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, 1992.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Exames nos arquivos dos mosteiros e da repartições públicas para coleção de documentos históricos relativos ao Maranhão**. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1977.

DUARTE, Paulo. **Contra o vandalismo e o extermínio**. v. 19. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

_____. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EdART, 1971.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FALCÃO, J. A. Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. In: MICELI, S. (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

_____. A favor de nova legislação de proteção ao bem cultural. In: **Ciência e Trópico**, 30(15), p. 21-34, set/dez. 1982.

_____. A favor do bem cultural. In: **Ciência e Trópico**, 1(10), p. 14-17, jan/jun. 1982.

_____. Política de preservação e democracia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 20, p. 45-49, Rio de Janeiro, 1984.

Scanned by TapScanner

FARIA, Luiz de Castro. Nacionalismo, nacionalismos – dualidade e polimorfia. In: CHUVA, Márcia (Org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

FEIJÓ, Martins César. **O que é política cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

FILHO, Michel. **A crise da razão histórica**. Campinas: Papirus, 1989.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

_____. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Ciência do homem e museologia**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.

FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In: ANDRADE, Mário de. **Cartas de trabalho**. Brasília: SPHAN; FNPM, 1981.

GADOTTI, Moacir. **Educação e poder**: introdução à pedagogia do conflito. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1985.

GARCIA, Canclini, Nestor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Rio de Janeiro: FNPM; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: Universidade Estadual de Minas Gerais, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

Scanned by TapScanner

GONÇALVES, José Reginaldo. **Rediscoveries of Brazil**: nationalism and historic preservation as narratives. Tese de Doutoramento. Universidade de Virgínia, Departamento de Antropologia, 1990.

GUIMARÃES, M. S. L. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 1988.

HALBWACHHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: PUF, 1968.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Era dos extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

INSTITUTO Brasileiro do Patrimônio Cultural. **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro. Cadernos de debates, n. 1, 1992.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. **Enciclopédia Einaudi**. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.

_____. História. **Enciclopédia Einaudi**. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 158-259.

Scanned by TapScanner

_____. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 11-50.

_____. **Reflexões sobre a história**. São Paulo: Edições 70, 1982.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico?** São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEON, Aurora. **El Museo**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. **Estética (revista trimensal) e modernismo**. São Paulo: HUCITEC; PRÓ-MEMÓRIA; INL, 1984.

LOPES, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. **O Rio de Janeiro Imperial**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ; Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1986.

MACÉ, Federico; ALFONSO, Eduardo. **La sabiduria pitagórica**. México: Editorial Orion, 1974.

MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FNPM, 1985.

MATTA, Roberto da. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.

MENDONÇA, E. S. **A extensão cultural nos museus**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MELLO, J. A. G. de. **Tempo dos flamengos**: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

Scanned by TapScanner

MELLO, Mário Vieira de. **Desenvolvimento e cultura**: o problema do esteticismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

_____. **O conceito de uma educação da cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A construção original do território americano. **Revista USP**, São Paulo, n. 12, 1991/1992.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

_____ (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: HUCITEC; Rio de Janeiro: ABRASCO, 1992.

MINISTÉRIO da Educação e Cultura. **Legislação brasileira de proteção aos bens culturais**. Rio de Janeiro: DPHAN; MEC, 1967.

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

MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. São Paulo: Difel, 1974.

_____. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1990.

MOUTINHO, Mário. **Museus e sociedade**. Portugal: Museu Etnológico, Col. Cadernos do Patrimônio, n. 5, 1989.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **Legislação**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Serviço de Documentação), n. 46. 1946.

NASCIMENTO, Rosana. A historicidade do objeto museológico. In: **Cadernos de Museologia**. v. 3. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1994.

Scanned by TapScanner

NETTO, Ladislau. **Investigação histórica e científica sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

NICOLAS, Alain (Org.). **Nouvelles Muséologies**. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.

NORA, P. Mémoire et Histoire – la problematique des lieux. **Les lieux de mémoire**. v. 1. La Republique. Paris: Gallimard, 1984.

OLIVEIRA, Franklin de. **Morte da memória nacional**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESSANHA, José Américo Motta. **A retórica dos museus**. Rio de Janeiro: 1989, Mimeografado.

PEREIRA, Otaviano. **O que é teoria**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Cultura como ruptura. In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987.

POMIAN, K. Musée, Nation, Musée National: le débat. In: **Musée archeologique**: art, nature, histoire. Paris, n. 49, 1990.

PROTEÇÃO e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: MEC; SPHAN; FNPM, 1980.

REVISTA TEMPO BRASILEIRO, v. 1 (Interdisciplinaridade), Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 108, 1962.

RIVIÈRE, Georges Henri. **Muséologie**. Paris: Dunod, 1989.

ROJAS, Roberto (Org.). **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

Scanned by TapScanner

RUSSIO, W. Cultura, patrimônio e preservação (texto III). In: ARANTES, A. A. (Org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória, história, nação: propondo questões. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 87, p. 5-12, 1986.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Maria Célia T. M. **Processo museológico e educação** – construindo o Museu Didático - Comunitário Prof. Lomanto Júnior em Itapuã. Tese (Doutoramento em Educação) – UFBa, Salvador, 1995.

SCHWARCZ, Liliam K. M. O nascimento dos museus brasileiros, 1870-1910. In: MICELI, Sérgio (Org.). **História das Ciências Sociais no Brasil**. v. 1. São Paulo: Finep; Vértice, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Tradição-contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA/DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO. **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: 1992.

SERRA, Ordep José Trindade. **O simbolismo da cultura**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1991.

SILVA, E. M. Paschoal da; TONI, F. Camargo. Instrumentos musicais da coleção Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 31, p. 197-206. 1990.

SILVA, José Luiz Werneck da. Repensando os museus históricos como casas de memória: a proposta do Museu da República, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (1983-1986). **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 87, p. 122-125, 1986.

Scanned by TapScanner

SIQUEIRA, Sônia A. Literatura como fonte pouco explorada do conhecimento histórico. **Revista de História,** São Paulo, n. 103, 1975.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil**: de Getúlio a Castelo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SOLA, Tomislav. Conceito y naturaleza de la museologia. In: **Museum**. Paris: UNESCO, 1989.

SOUZA, Gilda Mello e. Homenagem a Mário de Andrade: o colecionador e a coleção. In: BATISTA, Marta Rosseti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade (Artes Plásticas)**. São Paulo: IEB/USP, 1984.

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

TELLES, Antonio A. Queiroz. **Tombamento e seu regime jurídico**. São Paulo: RT, 1992.

TORAYLLE, R. **A animação pedagógica**. Lisboa: Socicultur, 1973.

VANNUCCHI, Aldo. **Cultura brasileira**. São Paulo: Edições Loyola, 1987.

VERGO, Peter (Org.). **The new museology**. London: Reaktion Books, 1992.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE; MEC, 1982.

Scanned by TapScanner