

TRADIÇÕES MÓVEIS: MÁRIO DE ANDRADE E A CULTURA POPULAR

MOBILE TRADITIONS: MÁRIO DE ANDRADE AND POPULAR CULTURE

Caion Meneguello Natal¹

RESUMO: O presente artigo analisa o modo como o escritor Mário de Andrade compreendeu a noção de cultura popular. Leva-se em conta não apenas sua perspectiva teórica, mas também sua militância em prol da valorização e preservação das tradições coletivas. Assim, a partir da apresentação de um panorama geral acerca da ideia de cultura popular, busca-se mostrar como o autor, primeiramente, concebeu e pesquisou as expressões do povo, para, em seguida, empreender uma série de ações em favor das mesmas.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; tradição; cultura popular.

ABSTRACT: This article analyzes the way in which the writer Mário de Andrade understood the notion of popular culture. It is considered not only his theoretical perspective, but also his militancy in favor of the valorization and preservation of the collective traditions. Thus, from the presentation of a general panorama about the idea of popular culture, we seek to show how the author first conceived and researched the expressions of the people, and then took a series of actions in their favor.

KEYWORDS: identity; tradition; popular culture.

* Esse texto resulta de pesquisa no arquivo Mário de Andrade, acomodado nas dependências do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), e conta com o auxílio de bolsa pós-doutoral da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador do programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Rua da Biblioteca n.21 – DOCAS 2. Butantã – São Paulo – SP. CEP: 05508-065. E-mail: caionnatal@hotmail.com. Telefone: (11) 96594-6943.

Introdução

Em 22 de agosto de 1848, o etnólogo inglês William John Thoms publicou no número 982 da revista *The Atheneum*, de Londres, uma carta na qual propunha o neologismo *folk-lore*, empregado pela primeira vez para designar a sabedoria do povo – *folk* significando povo; *lore*, saber. Com o tempo, o termo passou a indicar as práticas de coleta das tradições camponesas preservadas oralmente. Em 1878, Thoms fundou a *Folklore Society*, tendo em vista a sistematização do folclore como uma ciência positiva. As pesquisas promovidas pela entidade enfocavam danças, rituais, melodias, festas, lendas costumes e crenças (VILHENA, 1997: 308).

O termo “folclore” referia-se às populações rurais e às tradições anônimas, ágrafas, transmitidas oralmente. Tal acepção pressupunha que o ambiente rural teria preservado costumes ancestrais de certa nacionalidade; apontava para uma valoração purista que considerava o camponês como verdadeiro representante do povo, cuja cultura, mais próxima da natureza, teria permanecido escudada de misturas ou influências estrangeiras. O interesse pelos objetos e saberes populares estava estreitamente vinculado à ameaça que os mesmos corriam por conta das transformações desencadeadas pelo capitalismo. As culturas orais vinham sendo erodidas pelo crescimento urbano e pela industrialização. A percepção de que uma dada cultura estava desaparecendo foi o principal motivador dos estudos folclóricos. Considerava-se, assim, que a cultura das comunidades campesinas eram tesouros antiquíssimos, que deveriam ser preservados do progresso tecnológico uma vez que guardariam a essência da nação (BURKE, 1989).

O interesse pela cultura do povo, no sentido acima descrito, vinha desde finais do século XVIII, ganhando relevo principalmente a partir dos estudos do filósofo alemão Johann Herder e das pesquisas dos irmãos Grimm, sobre poesia, cantos e lendas tradicionais. Ao longo do século XIX, as tradições populares tornaram-se referenciais incontestes do nacionalismo ocidental. O povo e seus modos de vida passaram a ser idealizados pelas elites europeias,

ávidas por balizas que assegurassem um sentimento de pertença e integridade grupal. Imaginavam-se as camadas populares como as guardiãs da história e de tradições as mais preciosas. O povo era considerado entidade completa, orgânica, pura; sua suposta espontaneidade e ingenuidade constituiriam como que um cabedal imunológico contra as investidas de influências exteriores (ORTIZ, s/d).

O romantismo alemão produziu as mais conhecidas formulações sobre o popular-nacional. De seu conceito de *Volk*, povo, derivou a noção de folclore. Para filósofos e literatos como Schelling, Schleiermacher, Schlegel e Novalis, entre outros, povo significava uma verdadeira entidade, enraizada há séculos em determinada geografia, e responsável por garantir a transmissão da cultura através das gerações. O conceito de *Volk* fornecia importantes marcas identitárias porque sustentava a crença de que dada coletividade teria nascido e se destinado naturalmente a um território, a uma história e uma tradição específicas (LÖWY, 1993).

Pode-se dizer que o conceito de cultura popular – seja do ponto de vista do romantismo, seja da perspectiva inaugurada pelo neologismo *folk-lore* – foi uma reação ao Iluminismo, à cultura universalista e cosmopolita que vigorava entre as elites europeias. A filosofia iluminista era sinônimo de universalidade e racionalidade, enquanto as práticas populares eram vistas como irracionais, passionais e específicas. O popular representaria o espontâneo e o singular – o coletivo e o anônimo –, em contraposição ao ideal iluminista de uma cultura unívoca e racional (ORTIZ, s/d).

Na segunda metade do século XIX, as pesquisas folclóricas alcançavam destaque no processo de construção nacional em países culturalmente periféricos em relação ao predomínio francês e inglês, como os países do Leste europeu, Escandinávia, Balcãs e também na Alemanha. Nesses casos, o folclorismo era uma maneira de afirmação nacionalista face ao cosmopolitismo burguês, identificado nas economias liberais de França e Inglaterra. Nos países em que o Estado-Nação estava consolidado, as pesquisas folclóricas voltaram-se para as tradições regionais que se encontravam fora do horizonte da cultura

de elite, dita oficial (BURKE, 1989). “Assim, o folclorismo inglês se concentrou no estudo das manifestações escocesas; o francês, no das bretãs; o italiano, no das sicilianas; o espanhol, no das andaluzas, etc.” (VILHENA, 1997: 56). O estudo e a divulgação do folclore, ou cultura popular, ressaltava o localizado e o específico, sempre tendo por objetivo a legitimação de uma identidade coletiva/nacional. Orientava-se, enfim, por uma definição do singular, contrapondo-se ao uniforme e ao massificado, característicos da sociedade burguesa industrial (BURKE, 1989).

No Brasil, o interesse pela cultura popular começou a tomar corpo a partir da década de 1870. Segundo Cláudia Matos (1999), esse momento marca um ponto de virada quanto à definição da nacionalidade. Houve uma quebra de paradigma que consistiu na substituição do referencial indianista, representado pelo escritor José de Alencar, pelo modelo sertanejista, ou regional, que passou a privilegiar o homem caboclo, ou mestiço. O protagonismo do “popular” ou “folclórico” não cabia mais ao índio, mas sim ao habitante mestiçado dos rincões sertanejos. “A virada folclórica da nossa etnografia é assinalada pelo deslocamento do investimento literário e investigativo no índio para o universo rural e regional, incluindo também maior atenção consagrada ao negro” (MATOS, 1999: 17).

A temática do folclore ganhou fôlego no Brasil por meio da ficção realista e regionalista, veiculada em obras de romancistas como Távora, Oliveira de Paiva, Adolfo Caminha, Inglês de Sousa e Coelho Neto. Mas a abordagem folclórica não se restringiu aos literatos. Historiadores e pensadores sociais também se debruçaram sobre o assunto, como os cearenses Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, o paraense José Veríssimo, os sergipanos Tobias Barreto e Sílvio Romero, o baiano Melo Moraes Filho, entre outros (MATOS, 1999).

No Brasil, o estudo do folclore foi importante para a afirmação identitária, que consistia em vencer um sentimento de inferioridade atrelado ao passado colonial. Outra questão a ser enfrentada era a constituição multirracial da população brasileira. O componente demográfico não branco (negro, mestiço

e indígena) era visto pelas teorias científicas da época como sintoma de degenerescência. Autores prestigiados, como Herbert Spencer, Gustave Le Bon e Arthur de Gobineau, defendiam a superioridade moral e intelectual da raça branca. Como eram autores bem aceitos entre a pequena elite letrada do país, tornava-se problemático, para não dizer constrangedor, encontrar uma maneira de valorizar uma nação saída recentemente da condição de colônia e majoritariamente mestiça (SCHWARCZ, 1993).

As teorias de Spencer, Le Bon e Gobineau serviram de fonte para autores como Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha². Em suas visões, a mestiçagem e o meio tropical, quente e úmido, seriam as causas da inferioridade (humana e tecnológica) da nação brasileira em relação às potências europeias (SCHWARCZ, 1993). Para tais autores, a mestiçagem e o clima tropical (com sua densa vegetação, seu calor e seus eflúvios) influenciavam negativamente a índole do povo tupiniquim. Em termos gerais, considerava-se o brasileiro preguiçoso (herança indígena), lascivo, pueril e imprevidente (herança africana). Restaria a parte boa legada pelo branco europeu: o ímpeto empreendedor e a disposição ao trabalho. Mas mesmo a vertente europeia teria se conspurcado pelo intercurso das três raças, e também por conta das condicionantes mesológicas tropicais. Teríamos no Brasil a formação de uma raça indolente, preguiçosa, indisciplinada, pueril, lúdica, etc. Ao contrário, os povos europeus seriam mais evoluídos porque formados em clima temperado, em um meio mais propício ao desenvolvimento das virtudes científicas e intelectuais, o qual determinava seu caráter previdente, calculista, metódico, racional, empreendedor, disciplinado, etc. A superioridade da civilização europeia, branca, em contraposição à inferioridade do Brasil, mestiço, seria explicada por leis naturais, mesológicas e raciais, consideradas inelutáveis (OLIVEIRA, 1990).

O racismo, entretanto, não impediu que se vislumbrasse uma interpretação alternativa à identidade nacional brasileira. Tal interpretação

² Outros pensadores europeus informaram o pensamento social no Brasil nesse período, a saber: Pierre Le Play, Gabriel de Tarde, Louis Agassiz, Pierre Paul Broca, entre outros (SCHWARCZ, 1993).

valeu-se da ideia de folclore, viabilizada principalmente pelos estudos de Sílvio Romero. Ainda que não desautorizasse a teoria racial, este autor relativizou a perspectiva negativa sobre a mestiçagem, defendendo que a mesma fora responsável por trazer diversidade e singularidade à cultura brasileira. Porém, Romero ainda mantinha uma posição eurocêntrica. Apesar de valorizar o elemento africano e indígena, o intelectual entendia que estes iriam desaparecer com o tempo, sendo absorvidos pela matriz branca. O estudo do folclore mestiço apenas faria sentido tendo em vista o registro histórico de formação da nacionalidade. Romero ressalta a primazia do branco como bastião civilizador. O negro e o índio seriam coadjuvantes, cumprindo uma função temporária no processo de formação do país, cujo produto final seria o branqueamento da população (MATOS, 1999).

A partir do começo do século XX, começava-se a questionar se era realmente necessário “branquear” a população. Cogitava-se da possibilidade de a nação brasileira possuir suas próprias qualidades culturais e raciais. Ainda que timidamente, intelectuais como Lima Barreto, Oliveira Viana, Afonso Arinos, Alberto Torres, Afonso Celso, Monteiro Lobato, Manoel Bomfim, Afrânio Peixoto, Coelho Neto, Amadeu Amaral, entre outros, levantaram, de algum modo, a questão da “realidade” nacional singular, isto é, distinta da matriz europeia – portanto, autônoma (OLIVEIRA, 1990).

No princípio da década de 1920, o discurso nacionalista sofreu um deslocamento considerável. Entravam em cena autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Gilberto Freyre, responsáveis por inverterem drasticamente o significado da mestiçagem: de obstáculo ao progresso ou causa de deficiências morais, a mistura racial passava a ser vista como virtude. Nesse sentido, o povo tornava-se objeto privilegiado de estudo. Nas tradições anônimas dos sertões, estaria a chave à compreensão da particularidade nacional (VILHENA, 1997).

Em outras palavras, intelectuais brasileiros dos mais diferenciados matizes ideológicos começaram a pensar a identidade nacional em um diapasão positivo que se pautou pela valorização das tradições locais. Essa virada de

perspectiva buscou no populário as fontes para compreender um espírito nacional *suis generis*, contrário ao cosmopolitismo e à filosofia das luzes.

No contexto paulista do período, Plínio Salgado lançou mão de preceitos do romantismo para pensar o Brasil enquanto expressão ímpar, irredutível ou incomparável às nações de Europa. O intuito era encontrar a originalidade que indicasse autonomia identitária frente ao Velho Continente. Em Salgado, o imaginário romântico equipou a ideia de nação, ou de povo, com o conteúdo de entidade totalitária e uniforme, ponto que favoreceu a visão de uma cultura ou consciência coletiva homogênea, desprovida de fissuras, contradições ou conflitos (DUTRA, 1999).

Outros escritores simpatizaram com a posição de Plínio Salgado, como Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo – todos participantes do movimento Verde-Amarelo –, para os quais a totalidade nacional teria sido determinada por fatores mesológicos, raciais, linguísticos e históricos específicos. A nação seria uma comunidade em que os indivíduos comungassem dos mesmos sentimentos e afetos. Essa comunhão concorreria para consolidar um conjunto de tradições autóctones. Consideravam-se as tradições, portanto, como guardiãs dos verdadeiros valores morais, éticos e políticos, da nação. Com efeito, as tradições do povo atuariam para sedimentar uma psicologia ou índole comum, um sentimento de pertença inerente aos integrantes da comunidade nacional (VELLOSO, 1993).

O movimento Pau Brasil de 1924 e o Manifesto Antropofágico de 1928, ambos de autoria de Oswald de Andrade, romperam com os parâmetros científicos e raciais vigentes, e passam a propor, para a compreensão do Brasil, uma via intuitiva que considerava o hibridismo étnico enquanto fenômeno estético. Embora os verde-amarelos advogassem também o primado da intuição sobre a razão, houve entre estes e o modernismo antropofágico uma polêmica que opunha regionalismo *versus* nacionalismo. Assim, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo e Plínio Salgado defendiam os elementos regionais como pilares da nação, os quais deveriam ser protegidos das influências vindas do exterior, enquanto a antropofagia encarava a brasilidade como resultado da

deglutição e digestão do estrangeiro, processadas pelo ambiente tropical e pelo homem nativo (DUTRA, 1999).

Mário de Andrade, distante do movimento Verde Amarelo e repleto de sérias objeções quanto às ideias de Oswald, percebia o Brasil como um mosaico feito de expressões regionais, cada qual concorrendo, entretanto, para a confecção de uma malha mais ampla e coesa. Nem comer o estrangeiro para processá-lo em novas formas, tampouco colocar a ênfase no localismo em detrimento de uma temporalidade global: para Mário, a nação brasileira deveria ser vista em conjunto, unidade resultante do acúmulo e síntese de tradições locais e fluxos internacionais, e do entrecruzamento das três raças (MORAES, 1978). Desse modo, o Brasil seria, ao mesmo tempo, singular, tradicional e moderno (isto é, partícipe da história do Ocidente, integrante do concerto das nações). Como diz Maria Laura Cavalcanti, Mário abordou o folclore para “experimentar o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo” (CAVALCANTI, 2004: 59).

Ademais, enquanto um Cassiano Ricardo ou um Oswald de Andrade pregavam uma espécie de comunhão empática ou mesmo mística com as origens étnicas e telúricas da nação – recorrendo assim a uma imagem de grande apelo romântico – e defendiam que o verdadeiro conhecimento do Brasil dependia, em última instância, da subjetividade poética e estética (VELLOSO, 1993), Mário, por seu turno, acreditava sim na intuição subjetiva, mas acrescentava que, para se conhecer verdadeiramente a nacionalidade e as coisas do povo, era preciso, ao lado do sentir, lançar mão de instrumental teórico e conceitual criterioso, além de empregar adequadas ferramentas de análise, registro e catalogação (MORAES, 1978).

Não cabe aqui entrar nos meandros desse debate maior a respeito da identidade brasileira, configurado nos círculos intelectuais do país em começos da década de 1920. A questão a ser retida para os fins do presente trabalho é a construção de um discurso estratégico que visava à diferenciação do Brasil – enquanto povo/nação – ante as potências ocidentais, e o papel das tradições populares nesse esforço de singularizar-se. No caso do modernismo paulista,

por exemplo, não obstante as divergências entre autores como Mário, Oswald de Andrade e Plínio Salgado, restava entre eles um alicerce discursivo em comum, espécie de índice de singularidade, que consistia em associar ao passado ou às tradições o papel de núcleo fundante do país. Cada qual a seu modo, e guardadas as devidas ressalvas quanto a idiosincrasias particulares, esses intelectuais reagiram à teoria da superioridade racial europeia, e ao correlato paradigma de tempo histórico unívoco.

Para os fins do presente trabalho, nos limitamos à reflexão marioandradina, que considerava as tradições populares um tesouro. Vejamos como o autor paulista tratou a questão.

Danças dramáticas

De acordo com Ricardo Souza de Carvalho (2001), o interesse de Mário de Andrade pelo tema da cultura popular remonta a meados da década de 1910. Entre fevereiro e dezembro de 1915, o jovem intelectual teria acompanhado o ciclo de conferências sobre lendas e tradições brasileiras realizado por Afonso Arinos na Sociedade de Cultura Artística³. As palestras de Arinos apareceram no livro *Lendas e tradições brasileiras*, publicado pela mesma Sociedade em 1917. Nesses estudos, Arinos apresentou peças do cancionário popular, como reisado, ciranda, cateretê e bumba-meu-boi (CARVALHO, 2001).

Em meados da década de 1920, o escritor dava mostras de possuir conhecimento considerável sobre folclore brasileiro. Em seus livros de poemas *Losango Cáqui* (1926) e *Clã do Jabuti* (1927) (ANDRADE, 2013), ele experimentou métricas e temas extraídos de cantigas populares tradicionais, como a toada, o rondó, o coco, a moda e o lundu. Desde início do decênio, o autor já vinha frequentando estudos de renomados folcloristas e historiadores que se debruçaram sobre a cultura popular, como Capistrano de Abreu, Couto de Magalhães, Sílvio Romero, Pereira da Costa, Mello Moraes Filho, Afonso

³ Mário de Andrade era sócio fundador e frequentador das reuniões da Sociedade de Cultura Artística, clube que reunia parte da intelectualidade paulistana para debates e conferências sobre artes (CARVALHO, 2001).

Arinos, Theodor Koch-Grünberg, Von den Stein e Câmara Cascudo (LOPEZ, 1972).

Entre inícios de dezembro de 1928 e fins de fevereiro de 1929, Mário de Andrade viajou ao Nordeste para pesquisar tradições musicais populares, que ele chamou de “danças dramáticas”: cantorias ou bailados coletivos pontuados por entrecho dramático, geralmente desenvolvidos em forma de cortejo, como maracatu, bumba-meu-boi, reisado, chegança, cucumbi, ciranda, catimbó, marujada, pastoril, cabocolinho, desafio, coco, repente, toada, embolada, etc. O pesquisador demorou-se nas capitais Natal, João Pessoa e Recife (além de uma rápida passagem por Salvador), e também percorreu o interior, passando por cidades como Caraúbas (RN), Caicó (RN), Guarabira (PB), Brejo do Cruz (PB), Catolé do Rocha (PB) e Escada (PE), entre outras, sempre em busca das “danças dramáticas” (ANDRADE, 2015). Também conhecidas por brinquedos ou folguedos, tais performances causaram forte impressão no poeta, que decidiu elaborar um estudo etnológico de fôlego sobre as mesmas, denominado *Na pancada do ganzá*. O livro, que seria dividido em três tomos, não chegou a ser concluído. Após a morte do escritor, sua amiga e discípula Oneyda Alvarenga organizou parte dos manuscritos e os publicou em três volumes: *Os cocos*, *As melodias do boi e outras peças* e *Danças dramáticas do Brasil* (LOPEZ, 1972).

Mário considerou as danças dramáticas dentro de um complexo cultural produzido pela mistura de três raças: o índio, o branco e o negro. O ritmo seria predominantemente uma herança africana; a prosódia, o canto anasalado e a métrica das letras teria origem ameríndia; dos portugueses, os brinquedos teriam recebido o formato das procissões católicas e as encenações de lutas entre cristãos e mouros.

Um dos reisados mais curiosos aqui no Nordeste são os Congos. Que nem o Bumba meu Boi, o Pastoril, a Chegança, é um verdadeiro auto. Estes três últimos têm origem facilmente portuguesa. A importância dos Congos e do Cabocolinhos (outro “brinquedo” que se dança neste Nordeste) é denotarem a colaboração ou inspiração do africano e do índio. Os Cabocolinhos são uma dança

dramática em que personagens e comparsas, índios, se vestem com penas, trazem arco e flecha. Nos congos tudo é africano. (...). A respeito dos Congos, se é certo que personagens (rei do Congo, rainha Ginga), muitas palavras e muitos dos cantos e danças são visivelmente africanos, o reinado, na sua expressão mais completa de texto e drama, recebeu versão e versificação eruditas de incontestável origem luso-brasileira (ANDRADE, 2015: 342).

Mário percebeu nos bailados um índice cultural de distinção. E seu olhar estava em grande parte norteadado pela ideia de mestiçagem. Nesse caso, a miscigenação não diria respeito apenas à dimensão dos costumes, mas teria natureza psicológica: do contato entre as três matrizes, teria resultado um ser humano novo, com cultura própria e disposição psíquica singular. Ao dado cultural e étnico, sobrepunha-se um determinismo psicológico, segundo o qual os brasileiros possuiriam idiossincrasias, talentos, comportamentos e temperamentos característicos. Haveria, portanto, uma identidade nacional que se configuraria como um modo de ser específico, assentado em uma essência racial e psicológica, e manifestada nas tradições populares (OLIVEIRA, 1990).

Em estudo de 1928, intitulado “A influência portuguesa na música popular brasileira”, depois corrigido e rebatizado para “Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil (1929)”⁴, o escritor afirmou que a música brasileira seria o amálgama de “elementos díspares”, os quais, “transformados pelos imperativos da fisiopsicologia brasileira”, teriam configurado uma tradição “já por muitas partes inconfundivelmente original” (ANDRADE, 1963: 81). Um dos exemplos dessa concepção psicofisiológica de mestiçagem seria o amolecimento da dicção portuguesa, a qual, em contato com a prosódia indígena e africana, teria se tornado mais doce, mais tenra, apontando para um jeito de pronunciar singularmente brasileiro. De acordo com o musicólogo, “Uma distinção de psicologia étnica entre o português e o brasileiro, é que à maior franqueza impositiva do português substituímos uma delicadeza mais

⁴ Tratava-se de um estudo que seria enviado ao congresso Internacional de Arte Popular de Praga, em 1928, para constar nos Anais do evento. O poeta não chegou a concluí-lo a tempo e acabou perdendo o prazo de envio. Mário fora convidado a escrever para o Congresso por Renato Almeida, musicólogo que à época trabalhava no Ministério das Relações Exteriores do Brasil (TONI, 2016).

mole. O ‘tu’ português nós em geral substituímos pelo ‘você’” (ANDRADE, 1963: 91).

Como se vê, o autor propugnava causas fisiológicas (raciais), psicológicas e climáticas para explicar a brasilidade. Do ponto de vista do clima, o calor tropical teria influído de maneira decisiva para a constituição de um povo sensual, de voz e trejeitos emolientes. Em contato com os trópicos, a cultura ibérica teria se abasileirado. O mesmo valeria para as vertentes ameríndias e africanas. Todas teriam se metamorfoseado para compor a identidade brasileira. O fenômeno da mestiçagem visto pelo determinismo psicofisiológico e climático servia de critério de distinção e autenticidade. Teríamos, então, uma cultura singular, que não se confundiria com nenhuma de suas matrizes. Ainda que houvesse diversidades regionais, poder-se-ia perceber uma unidade identitária a atravessar todas as partes do país. “A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul” (ANDRADE, 1972: 65).

Mário chamou as expressões folclórico-musicais de “tradições móveis”. As “tradições móveis” seriam práticas que se transformam ao longo dos séculos, mas que mantêm certa regularidade estrutural. Essas tradições cumpririam papel importante de socialização, por isso precisariam resguardar uma fisionomia reconhecível através do suceder das gerações. Daí que seriam tradições, na medida em que preservariam traços essenciais, e, no entanto, móveis, uma vez que não estariam congeladas. A ideia de “tradições móveis” buscava compreender uma cultura coletiva que conjugasse mudança e permanência, que preservasse uma fisionomia sem excluir a possibilidade do novo (ANDRADE, 1982). Tradição móvel de grande força, a música mostrava-se profundamente arraigada à vida do povo visitado por Mário de Andrade. Percorrendo o Nordeste, o poeta modernista notava que ali tudo era embalado por música: “o vento canta, os passarinhos, a gente do povo passando. O homem que leva e traz as vacas (...) não trabalha sem aboiar (...). Todos

cantamos, cocos, embolados, sambas, dobrados, modinhas...” (ANDRADE, 2015: 275).

Como tradições móveis, as performances e cantorias variavam com frequência. Todavia, os folguedos mantinham havia séculos uma série de temáticas e padrões ritualísticos. No bumba-meu-boi, a liberdade de inventar versos e percussões devia seguir o roteiro predefinido de morte e ressurreição da entidade boi. Nas congadas, sempre haveria a coroação da Rainha Ginga e do Rei Congo, por mais que as cantigas e coreografias variassem. Embora múltiplos, os cocos vinham estruturados por uma dinâmica coral e responsorial, em que um cantador fazia o solo no centro da roda, e o coro, ao redor do cantador, respondia com o estribilho. Dançados entre o natal e o Dia de Reis (6 de janeiro), os reisados giravam em torno de um núcleo duro: a comemoração dos Reis Magos ao nascimento do menino Jesus. O mesmo ocorria com as cheganças e marujadas, nas quais, em meio à diversidade de ritmos e melodias, sempre se encenava a luta entre cristãos e mouros. Tais tradições já se encontravam, portanto, consolidadas no seio do povo (ANDRADE, 1982; ANDRADE, 1987).

Andrade não chegou a definir um conceito de folclore. Ele usava a palavra na acepção de popular e/ou coletivo, que significava também anônimo, ágrafo, tradicional e oral. O autor tampouco compreendia o fato folclórico restrito apenas às comunidades campesinas. Além do rural, o folclore englobaria as populações dos subúrbios das cidades. Podemos afirmar que, para Mário, folclore dizia respeito às tradições culturais engendradas nos segmentos mais modestos da sociedade, os quais não detinham o poderio econômico nem político. O folclórico seria o contraponto das criações individuais oriundas de uma elite intelectual. A importância do folclore consistia em sua natureza comunitária. As culturas populares constituiriam a essência profunda de todos os brasileiros precisamente por não serem individualista, mas por serem anônimas, de domínio público (ANDRADE, 1984).

O poeta da *Pauliceia desvairada* percebeu que as tradições populares corriam risco de desaparecer. Esse movimento de ruína dever-se-ia, sobretudo,

ao recrudescimento da sociedade de consumo e seus corolários: a industrialização, a urbanização e a expansão das novas tecnologias e meios de comunicação, como o rádio e o cinema. As transformações trazidas pelo progresso estariam desarticulando as manifestações folclóricas, o que colocaria em perigo a própria base de construção da brasilidade. O Nordeste, por estar mais distante dos fluxos modernizadores que acometiam as cidades do Sul, representava para Mário um nicho precioso de preservação das criações populares. A porção setentrional do Brasil guardaria a “maior mina conservadora das nossas tradições populares” (ANDRADE, 1975: 30). Enquanto a civilização avançava em São Paulo e Rio de Janeiro, derruindo ali os costumes e saberes do povo, ainda se poderia encontrar, nos sertões nordestinos, um número relevante de tradições vigorosas.

As danças dramáticas estão em plena, muito rápida decadência. Os Reisados de muitas partes já desapareceram. Desapareceram as Taieiras, os Quicumbres, os Meninos Índios. Nas regiões centrais do país, sobretudo nas mais devastadas pelo progresso, o que existe é desoladoramente pobre, muitas vezes reduzido a simples cortejo ambulatório, que quando para só pode ainda dançar coreografias puras e alguma rara figuração de guerra, perdida a parte dramática. No Norte e no Nordeste é que as danças dramáticas persistem bastante, frequentemente ainda, mais fixas como dramaticidade e em suas datas anuais. Mas lutam furiosamente com a... civilização. Ou melhor: esta é que luta com elas e as domina (ANDRADE, 1982: 69-70).

Em sua excursão pelo Nordeste, Mário foi arrebatado pela exuberância das danças dramáticas, e, ao mesmo tempo, tornou-se ciente do quão depauperadas encontravam-se as manifestações populares brasileiras, principalmente aquelas do Sul do país, região mais industrializada e urbanizada. Então, o musicólogo anteviu a urgência de se pesquisar, registrar e catalogar as tradições folclóricas nordestinas, para que as mesmas não fossem esquecidas e pudessem ser aproveitadas pelos artistas modernos.

Ao lado do processo de perda, Mário constatou outro problema: para ele, a variação rítmica e melódica das tradições móveis era tamanha que por

vezes tornava-se impossível transcrevê-las dentro dos parâmetros usuais de notação musical. Em muitos casos, o pentagrama não era suficiente ao registro dessas cantorias. A dificuldade de colheita mostrou-se proporcional à riqueza de ritmos, coreografias, versificações e linhas melódicas. “Por vezes a mixórdia é intrincadíssima. Trocam-se textos e melodias; ajuntam-se várias melodias ou vários textos; fracionam-se estes e aquelas; surgem melodias novas pra textos tradicionais” (ANDRADE, 1987: 382). A liberdade oratória dos cantos tradicionais também surpreendeu o pesquisador. Andrade notou que o improvisado, os portamentos e glissandos, as onomatopeias e o acréscimo de versos insólitos eram fenômenos recorrentes nesses cantos, e, embora houvesse a repetição de certos temas e frases feitas, as letras das cantigas modificavam-se com frequência. “Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia métrica. Mesmo porque varia no mesmo cantor cada vez que ele entoa o canto” (ANDRADE, 1972: 104). A mudança era tão acentuada que cantigas inteiras se perdiam – eram esquecidas – da noite para o dia.

Um dos martírios de quem se entrega a pesquisas mais ou menos sérias de folclore entre nós é a extrema evasividade, bem como a desnorteante multiplicidade de sinonímia, da terminologia popular. A nomenclatura musical e poética, então, chega às vezes a desanimar, e dentro de uma só região bem circunscrita, um município, por exemplo, certas formas tomam nomes diversos, ou um só nome designa formas diferentes. Isso é mais ou menos natural num folclore como o brasileiro, que não tem a sedimentação dos séculos, e que provavelmente, varrido pelos progressos, jamais poderá fixar-se com nitidez (ANDRADE, 1982: 98).

Ora, como estudar o populário musical se o grosso de suas manifestações se perdia rapidamente ou se transformava com tal intensidade que seu registro manuscrito se fazia impraticável? Como preservar uma tradição que desafiava a capacidade humana de registro e muitas vezes escoava sem deixar marcas?

A resposta a essas perguntas pode ser observada em um artigo intitulado “O Fonógrafo”, que Mário publicou no jornal *Diário Nacional*, em 24 de

fevereiro de 1928, antes mesmo de sua viagem ao Nordeste. Nesse texto, o autor elogia a fundação, na Itália, da Discoteca do Estado, que funcionava como um museu de discos e que tinha entre suas atribuições “registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas e substituídas por outras” (TONI, 2004: 263). O autor ainda sublinha a importância da música folclórica “na alimentação das escolas musicais nacionais” e ressalta que no Brasil “quase nada se tem feito” no sentido de preservar as expressões do populário musical. Estaria Mário pensando na implantação no Brasil de um equipamento semelhante à Discoteca do Estado? O texto aponta nessa direção, destacando o uso do fonógrafo como recurso importante ao registro das canções e bailados folclóricos. Ademais, o autor ressalva de que, no Brasil, um instituto desse gênero não deveria contar com a ajuda do governo, mas ser iniciativa de organização não-governamental.

Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham.

Tanto mais que a dicção e a entoação dos cantadores é extremamente difícil de ser verificada imediatamente com nitidez.

Usam uma nasalção e um portamento constante tão sutil, ao mesmo tempo que o rubato rítmico de imprevistos tão surpreendentes e livres que o músico fica quase na impossibilidade de traduzir imediatamente na escrita o que está escutando. Por tudo isso o fonógrafo se impõe.

Não é possível num país como o nosso a gente esperar qualquer providência governamental nesse sentido. Cabe mais isso (como quase tudo) à iniciativa do povo. São as nossas sociedades que podem fazer alguma coisa para salvar esse tesouro que é de grande beleza e valor étnico inestimável. Parece-nos que sobretudo a sociedade dos Bandeirantes, fundada no Rio, podia fazer o trabalho que se impõe como imediato. Deixamos o apelo aqui (ANDRADE Apud TONI, 2004: 264-265).

A resposta ao problema do registro das tradições folclóricas estava dada: o uso do fonógrafo seria de suma importância nesse assunto, mas convinha também fundar uma instituição destinada à salvaguarda da cultura popular –

instituição esta que dependeria da iniciativa da sociedade civil e não das instâncias governamentais.

Durante a primeira metade dos anos 1930, são elaborados os esboços iniciais de *Na pancada do Ganzá*, livro que Mário de Andrade pretendia escrever sobre suas pesquisas no Nordeste do Brasil. O projeto foi interrompido, provavelmente, porque, em maio de 1935, o poeta assumiu o cargo de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a convite de Paulo Duarte, chefe de gabinete do então prefeito Fábio Prado. Nesse momento, Mário suspendeu a redação daquele que seria, na visão do próprio autor, seu mais ambicioso trabalho, a versar sobre as danças e cantorias folclóricas – obra esta que jamais foi concluída e cujos manuscritos foram organizados e publicados em edição póstuma por Oneyda Alvarenga (LOPEZ, 1972). Veremos como, uma vez no cargo de diretor das políticas culturais da capital paulista, Mário de Andrade buscou concretizar o apelo apresentado em “O Fonógrafo”, que consistia em fundar uma entidade incumbida de pesquisar, documentar e divulgar as tradições populares do Brasil. Porém, nesse caso, ao contrário do que pregara Mário em seu artigo, o projeto de registro e preservação do folclore nacional dar-se-ia no âmbito do poder público.

O zelo pela cultura

O Departamento de Cultura e Recreação (DC) do município de São Paulo foi oficializado pelo Ato Municipal n.861 de 30 de maio de 1935, durante o mandato do prefeito Fábio Prado (1934-1938), nomeado pelo então interventor do Estado Armando de Sales Oliveira; contou com a colaboração ou atuação direta de renomados intelectuais paulistas, como Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Fernando de Azevedo, Paulo Barbosa, Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, André Dreyfus, entre outros; e organizou-se primeiramente em quatro divisões: além da direção geral, o autor de *Macunaíma* ficou incumbido de chefiar a **Divisão de Expansão Cultural**; a **Divisão de Bibliotecas** submeteu-se à gerência de Rubens Borba de Moraes; Nicanor

Miranda responsabilizou-se pela chefia da **Divisão de Educação e Recreios**; e Sérgio Milliet, pela **Divisão de Documentação Histórica e Social**. Em julho de 1936, foi acrescentada a **Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos**, a cargo de Nino Gallo (RAFFAINI, 2001).

O Departamento de Cultura foi pioneiro no campo das políticas culturais no Brasil. Seus objetivos e atribuições eram ambiciosos, e, de modo geral, consistiam em democratizar a cultura e a educação, e desencadear ações relativas à saúde pública e ao lazer. Tratava-se de um projeto grandioso que via na educação e cultura, fundamentalmente, os meios para se promover o progresso moral ou espiritual. A ideia algo missionária de que uma elite intelectual viria “ilustrar” ou educar a população e a crença de que essa atividade esclarecedora pudesse alavancar o desenvolvimento social foram balizas centrais à criação e ações do DC (BARBATO JR, 2004). Não à toa, tal repartição foi coetânea a outras duas instituições educativas de peso: a Universidade de São Paulo (1934) e a Escola Livre de Sociologia e Política (1933) (RAFFAINI, 2001). A fundação dessas instituições fazia parte do programa das elites paulistanas de retomada da hegemonia política perdida com a Revolução de 1932. Acreditava-se que Armando de Sales Oliveira pudesse vencer as eleições para presidente em 1938, as quais foram abortadas pelo golpe que impôs o Estado Novo. Os intelectuais e políticos envolvidos com o DC e com a mandato de Fábio Prado – muitos dos quais pertenciam à oligarquia cafeeira – desejavam retomar o poder político e transformar o país através de políticas públicas na área da educação e cultura. Nesse prisma, o Departamento exerceria o papel de laboratório de uma experiência futura em escala nacional (DUARTE, 1977).

No começo de 1938, as atividades do DC já se encontravam desarticuladas em consequência do golpe de Estado operado no final do ano anterior. Em um curto espaço de tempo, de 1935, ano de sua implantação, a 1938, quando foi prejudicado pela ditadura civil que se estabelecia no país, o Departamento tornou-se responsável por grande número de realizações. Entres estas, destacam-se as pesquisas sociais e levantamentos estatísticos para mapear

as condições econômicas da população. Visava-se com isto analisar os padrões de vida, sobretudo dos operários, para planejar estratégias de melhorias relativas a custo de vida, educação, alimentação, transporte, saúde, habitação, etc. Não raro, essas pesquisas contaram com a colaboração de cientistas sociais e de alunos da Universidade de São Paulo e da Escola de Sociologia e Política, fossem como idealizadores ou entrevistadores. Muitas dessas pesquisas foram publicadas na *Revista do Arquivo Municipal*, fórum oficial de publicações do Departamento (BARBATO JR, 2004).

A par das pesquisas estatísticas e demográficas, o DC expandiu os parques infantis⁵, nos quais, sob a orientação de instrutores, as crianças faziam exercícios físicos, liam, brincavam, jogavam, desenhavam, pintavam, participavam de corais e bailados tradicionais, aprendiam certos trabalhos manuais, como a marcenaria, para os meninos, e tricô, para as meninas. As crianças também recebiam acompanhamento médico e odontológico. O Departamento ainda criou a Biblioteca Infantil e a Biblioteca Circulante (ou ambulante), que consistia em uma camionete que transportava os livros pelos parques e lugares públicos da cidade. Pensou-se em um projeto para instalar bibliotecas nos bairros populares, mas tal não chegou a ser concretizado. A biblioteca circulante encerrou suas atividades antes de 1938. Além dessas iniciativas, o DC passou a administrar serviços já existentes, como os Parques Infantis, o Teatro Municipal, a Biblioteca Municipal, o Arquivo Municipal e o Serviço de Diversões Públicas (RAFFAINI, 2001).

O propósito do órgão era democratizar a cultura, o que equivalia a divulgar as obras eruditas entre todos os segmentos sociais, bem como realizar pesquisas, coletar, documentar e publicar as tradições folclóricas. Essa foi a marca andradina impressa na dinâmica do Departamento, a exemplo dos grupos de música erudita que o musicólogo ajudou a organizar: a Orquestra Sinfônica, regida por Edoardo Guarnieri, o Coral Paulistano, dirigido por Camargo

⁵ Durante a prefeitura de Fábio Prado, além do Parque Infantil Pedro II, que já existia, foram implantados mais três parques: Ipiranga, Lapa e Santo Amaro. Outros quatro foram inaugurados pelo prefeito seguinte, Prestes Maia: Tatuapé, Barra Funda, Catumbi e Vila Romana (CALIL, 2015).

Guarnieri, o Quarteto Haydn, o Madrigal e o Trio São Paulo⁶. Esses grupos se alinhavam ao programa de democratização da cultura que o DC procurou seguir. A promoção e divulgação conjuntas entre cultura popular e artes eruditas conformavam o desafio maior do Departamento, e Mário se fazia enfático quanto a esse ponto. Em carta a Paulo Duarte, sem data precisa, mas escrita em 1937, o poeta dizia:

Num país como o nosso, em que a cultura infelizmente ainda não é uma necessidade quotidiana de ser, está se aguçando com violência dolorosa o contraste entre uma pequena elite que realmente se cultiva e um povo abichornado em seu rude corpo. Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento geral de cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá consistir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condições de receber mais luz. Tarefa que compete aos governos (ANDRADE Apud CALIL, 2015: 243).

Se em “O Fonógrafo” o escritor afirmava não ser possível esperar do governo alguma medida em prol das tradições populares, ao assumir sua posição no serviço público, Mário muda de ideia e passa a defender a ação do Estado nas questões culturais. Mário organizou a Discoteca Pública Municipal (DPM). A princípio, a Discoteca faria parte da Rádio-Escola, sob a alçada da Divisão de Expansão Cultural. O objetivo da Rádio-Escola era difundir concertos, óperas, música brasileira, palestras e conferências universitárias para toda a capital e algumas cidades do interior – priorizaria, portanto, a divulgação de arte erudita para as massas. Esse equipamento, contudo, não foi implementado. A DPM foi criada para fornecer material à Rádio-Escola. Mário convidou sua ex-aluna de piano, a musicista e poetiza Oneyda Alvarenga, para dirigir a Discoteca Municipal⁷, que, com o malogro da Rádio-Escola, passou a

⁶ O Quarteto Haydn era formado por Zlatopolsky (1º violino), Alfonsi (2º violino), Barbi (viola) e Corazza (violoncelo). O Trio São Paulo era integrado por Souza Lima (piano), Zlatopolsky (violino) e Corazza (violoncelo) (CARLINI, 1994).

⁷ As chefias do Departamento de Cultura e da Discoteca ocupavam uma pequena sala no Teatro Municipal (SAMPIETRI, 2009).

realizar audições públicas, em cabines, de discos de música erudita e folclórica, nacionais ou estrangeiros. As audições eram comentadas em seguida por Mário de Andrade ou Oneyda Alvarenga (SAMPIETRI, 2009). Com essa iniciativa, Mário de Andrade ajudava a instalar um equipamento cuja função se aproximava da Discoteca do Estado criada na Itália – como comentado em “O Fonógrafo” – qual seja: colecionar não apenas documentos eruditos, mas também canções populares consideradas significativas à confecção da estética moderna e à definição da identidade nacional. De acordo com ofício assinado por Mário, a tarefa da DPM baseava-se em:

- p) – colaborar diretamente com os produtores nacionais, no sentido de designar quais os discos que possam ficar como exemplares específicos da música folclórica nacional, para que deles sejam eternamente conservadas as matrizes;
- q) – instituir um arquivo de matrizes dos discos nacionais tanto de arte erudita como folclórica;
- r) – provocar por meio de gravações e difusão, a ressurreição de peças folclóricas tradicionais do Brasil, que as exigências e circunstâncias do progresso puseram em desuso;
- s) – criar um museu de instrumentos populares do Brasil (ANDRADE Apud CALIL, 2015: 43-44).

Em janeiro de 1937, por ocasião do II Congresso Afrobrasileiro de Salvador (BA), o Departamento de Cultura, respondendo aos desígnios da Discoteca Municipal, enviou Camargo Guarnieri e o pianista Frutuoso Viana à Bahia para coletarem melodias populares por meio de anotação manual. Guarnieri e Viana retornaram a São Paulo no começo de fevereiro, trazendo uma coleção de mais de quatrocentas melodias afro-brasileiras (CARLINI, 1994).

Os registos fonográficos de música folclórica começaram a ser feitos pela DPM em maio de 1937, com a gravação de congada, reisado, embolada, cana-verde, modinha, entre outras, na cidade de Lambari (MG), e da dança de Santa Cruz em Itaquaquecetuba (SP). A seguir foram documentados a Festa do Divino Espírito Santo de Moji das Cruzes (Congada, Moçambique, Cavalhada) e o cateretê de Varginha – MG. No que tange à música erudita, até outubro de 1937, a Discoteca havia registrado, em estúdio, 13 discos duplos de 78 rpm,

com obras de Carlos Gomes, Camargo Guarnieri, Dinorah de Carvalho, Francisco Mignone, Agostinho Cantu, Martin Braunwieser, entre outros. A maior parte desse trabalho foi realizado pelo Coral Paulistano, sob a regência de Camargo Guarnieri (CARLINI, 1994).

De 7 a 14 de julho de 1937, no Teatro Municipal de São Paulo, o Departamento de Cultura promoveu o I Congresso da Língua Nacional Cantada, cujo objetivo era determinar um padrão de pronúncia da língua portuguesa para o teatro, música, ópera e declamações. Estava em pauta a definição de uma pronúncia genuinamente brasileira, para que os cantores e declamadores pudessem usá-la em seus trabalhos. Participaram do encontro escritores, músicos, musicólogos, filólogos e atores, como Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Antenor Nascentes, Manuel Bandeira, Oneyda Alvarenga, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Cecília Meireles, entre outros. As comunicações apresentadas no certame defenderam, via de regra, a pesquisa do populário como base à pronúncia correta. Os debates giraram em torno de estudos que propunham o intercâmbio entre o erudito e o popular, sobretudo no que diz respeito ao uso de dicções, sotaques, regionalismos, termos e expressões correntes na língua falada (CARLINI, 1994). Mário apresentou dois trabalhos, “Os compositores e a língua nacional” e “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos”, nos quais ressaltou a qualidade oratória e anasalada dos cantos tradicionais, defendendo sua adoção pelos compositores modernos⁸. Segundo ele:

...a Discoteca Pública exprime o seu voto ardente de que o canto erudito nacional se conforme com mais exatidão ao timbre, à dicção e aos acentos em que se fez a nossa música popular e a que já se afizeram com tanto lustre, os nossos compositores eruditos. Só então a canção erudita nacional encontrará seus intérpretes verdadeiros. Só então, em toda a sua magnitude, há de se realizar a beleza verdadeira (ANDRADE, 1975: 141).

⁸ Ambos os trabalhos apresentados no I Congresso da Língua Nacional Cantada foram incluídos no livro *Aspectos da música brasileira*.

Em 1936, Mário de Andrade convidou a antropóloga francesa Dina Dreyfus para ministrar um curso sobre etnografia no DC. À época, Dina era casada com o antropólogo Claude Lévi-Strauss e ambos se encontravam no Brasil porque faziam parte da missão de professores franceses que vieram colaborar com a fundação da Universidade de São Paulo. O curso ministrado por Dina entre abril e outubro de 1936 foi o primeiro passo do Departamento para estabelecer uma instância educativa formadora de pesquisadores voltados aos estudos etnográficos; dele resultou a publicação intitulada “Instruções práticas para pesquisas de antropologia física e cultural”, que visou oferecer uma metodologia científica à pesquisa de campo (VALENTINI, 2011).

O grande corolário do curso de Dina Dreyfus foi a fundação, em novembro de 1936, da Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF), da qual Dina tornou-se a primeira secretária e cujo propósito era instituir definitivamente um espaço de formação de pesquisadores, através de cursos, conferências, estudos, pesquisas de campo e publicações a respeito da cultura popular. Entre seus 64 sócios fundadores, contavam alguns professores da Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociologia e Política, como Paul Arbousse-Bastide, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig, Bruno Rudolfer, Samuel Lowie, Plínio Ayrosa, além de intelectuais em geral e funcionários do Departamento de Cultura, como Mário de Andrade, Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, Luís Saia, Ernâni Silva Bruno, entre outros (VALENTINI, 2011). Alguns desses intelectuais apresentaram importantes trabalhos na SEF em forma de conferência ou comunicação, os quais foram publicados nos Boletins da instituição. Dentre esses trabalhos, podemos citar “Que é folclore?”, de Dina Dreyfus; “A civilização material dos índios Kadiueu”, de Lévi-Strauss; e “A representação cartográfica dos fenômenos humanos”, de Pierre Monbeig, entre outros. Ao todo foram publicados sete Boletins. A SEF encerrou suas atividades em 1941 (VALENTINI, 2011).

Em 1937, o Departamento de Cultura em parceria com a Sociedade de Etnografia e Folclore realizaram um inquérito com a finalidade de elaborar relatórios sobre costumes populares no Estado de São Paulo. Esse trabalho foi

destinado ao Congresso Internacional de Folclore de Paris, realizado entre 23 e 28 de agosto de 1937, e abordou três assuntos: proibições alimentares, danças e medicina populares. A pesquisa consistiu na distribuição de 4.000 questionários por todo o Estado, para que fossem respondidos por inspetores de ensino, médicos, farmacêuticos, juízes de paz, funcionários públicos e diretores de jornais. Sérgio Milliet, Nicanor Miranda e Rubens Borba de Moraes foram ao aludido congresso para apresentar o trabalho “Études cartographiques des tabous alimentaires et des danses populaires” (VALENTINI, 2011).

Como se vê, o DC teve por meta a promoção de políticas que favorecessem a pesquisa e o diálogo entre tradições populares e cultura erudita. Sobretudo o popular foi bastante valorizado, o que mostra a presença marcante dos estudos andradinos na vigência desse órgão durante o curto espaço de tempo entre 1935 e 1938. Antes, porém, de ser exonerado da diretoria, Mário coordenou aquele que talvez tenha sido o seu mais importante empreendimento como funcionário público: a Missão de Pesquisas Folclóricas.

A Missão de Pesquisas Folclóricas

Em 4 de agosto de 1937, Mário de Andrade esteve em Pirapora do Bom Jesus (SP), acompanhado de seu secretário particular José Bento Faria Ferraz, para pesquisar a festa religiosa de Bom Jesus, e registrar, manualmente, o bailado tradicional que ele chamou de samba rural⁹. Desta feita, o autor se aproveitou das lições recebidas durante o curso de etnografia de Dina Dreyfus, de modo a perseguir maior rigor descritivo e conceitual. Tal pesquisa amparou, primeiramente, a conferência “Estrutura do samba rural paulista”, feita na SEF (VALENTINI, 2011), e, posteriormente, o artigo “O samba rural paulista”, publicado no volume 41 da *Revista do Arquivo Municipal*, em 1941. Na apreciação andradina, o samba rural paulista possuía a força agregadora de um cantar coletivo, marcado pela coesão do grupo bailarino. Por essa razão, a

⁹ O intelectual estivera em Pirapora do Bom Jesus nos carnavais de 1931, 1933 e 1934, com o intuito de estudar o samba rural, cuja base percussiva era executada por bumbo e caixa, tendo por instrumentos auxiliares reco-reco, tamborim, chocalho e pandeiro (ANDRADE, 1975).

dança de Pirapora do Bom Jesus faria parte do conjunto de bailados e cantorias constitutivos do folclore nacional – deveria, como tal, ser estudada e preservada.

Assim que os instrumentistas principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estas que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é de um bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua a poucos passos (ANDRADE, 1975: 150).

No entanto, o musicólogo também notava que essa música essencialmente rítmica se encontrava em decadência. A crise do samba rural paulista estaria ligada à desintegração dos grupos de negros cantadores, decorrente da rápida urbanização e industrialização. Fazia-se necessário registrar essa dança, dado o risco de desaparecimento que a mesma corria. Ao lado do perigo de perda, Mário ainda frisava outro problema a respeito do samba rural: a dificuldade de registrá-lo manualmente. Ora, temos aqui o duplo problema percebido por Mário quando ele pesquisou os folguedos do Nordeste: tratava-se de tradições que precisavam ser estudadas e documentadas – pois estavam em vias de acabar –, mas que, muitas vezes, devido à sua própria dinâmica, não permitiam o registro por meios manuais.

O samba rural, pelas vezes que o tenho observado aqui em São Paulo, é de enorme dificuldade de colheita. O observador se desespera ante a incontestável despreocupação, já não direi de perfeição, mas pelo menos de ordem com que tais danças se realizam. Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entorpecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético. (...). Os instrumentos de percussão reinam absolutos. Ora, isso ainda dificulta mais qualquer colheita de sambas, textos e melodias, que são absorvidos pelo barulho dominador (ANDRADE, 1975: 152).

De acordo com Mário, “o samba estava praticamente dissolvido, mais irregular e dispersado de sua tradição” (ANDRADE, 1975: 195). O samba rural se encontrava em vias de dissolução e essa crise poderia ser percebida no modo desordenado como se dançavam, cantavam e se executavam as melodias dessa tradição musical. “O que domina é o ritmo, o peso, a bulha violenta da percussão, as melodias primárias e uma brutalidade insensível” (ANDRADE, 1975: 151). Desse modo, como fazer frente a esse processo de desmantelo de uma tradição? A posição de Mário quanto a essa questão era assertiva: urgia lançar mão de equipamentos modernos, como o fonógrafo, a máquina fotográfica e a filmadora, para registrar as tradições periclitantes. “Há que recorrer à gravação por meio mecânico, disco e filme”. (ANDRADE, 1975: 153).

Em janeiro de 1935, o musicólogo esteve em Vila de Lindóia, no Estado de São Paulo, para registrar a congada. Nessa feita, ele notou que a dança se encontrava “paupérrima”, “miserável”, correndo o risco de acabar. A desfiguração poderia ser flagrada em sua orquestra, composta somente por três instrumentos: violão, bumbo e caixa. “A dança com as espadas, feitas exclusivamente por quatro personagens principais (enquanto o cordão repetia infinitamente o seu passo) foi a única figuração conservada de tradições mais ricas, perdidas” (ANDRADE. Congada. Série manuscritos. Caixa 042, MA-MMA-034: 103). Repetiu-se a mesma impressão acerca da congada paulista quando o escritor esteve em Mogi das Cruzes, durante a Festa do Divino Espírito Santo, entre os dias 24 e 31 de maio de 1936, no âmbito das atividades de pesquisa promovidas pelo DC.

Era paupérrima. Textos esquecidos, outros voluntariamente abandonados por falta de quem estivesse em condições de os dizer, representação descuidada, número deficiente de dançantes. Além disso pobreza coletiva do rancho era tamanha, que a indumentária de todos, com exceção única do Primeiro Capitão Marinheiro, não apresentava senão um cuidado precário. (ANDRADE. Congada. Série manuscritos. Caixa 042, MA-MMA-034: 66).

Mário sempre procurou valorizar o folclore nacional. Em um texto curto, denominado “A Música e a Canção Populares no Brasil”, escrito em janeiro de 1936¹⁰, o musicólogo salientava que, apesar das variações a que estavam sujeitas as canções populares brasileiras, já havia no Brasil uma tradição musical consolidada, forte, que vinha do povo. Existiria segundo ele uma estrutura musical típica por detrás das inúmeras melodias que “nascem e morrem com rapidez” porque “o povo não as conserva na memória” (ANDRADE, 1972: 165). Mário notava certas normas, linhas melódicas constantes, processos de cantar, combinações instrumentais, ritmos, que seriam tradicionais, anônimos e coletivos, típicos do Brasil. Entre essas normas, sobressaíam, vale repetir, o quarto-de-tom, a suíte e a variação (em que a melodia não se estabiliza na tônica), o canto prosódico e o ritmo sincopado. O sentido de tradição, como dito anteriormente, não excluía a mudança. “A melodia, em seis ou dez anos poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo, e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do ‘tradicional’” (ANDRADE, 1972: 165-166). Por conseguinte, fazia-se necessário pesquisar o sertão e os subúrbios das grandes e pequenas cidades. Ainda seria possível encontrar nos povoados rurais e nas periferias das metrópoles “núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra” (ANDRADE, 1972: 166).

O folclore seria fenômeno humano dotado de grande beleza, vigoroso e frágil ao mesmo tempo. Vigoroso pelo seu poder de aglutinar, unir, coletivizar, comover e enfeitiçar. Frágil, haja vista que, sem a ajuda de pesquisadores, não poderia sobreviver aos influxos modernizadores, às novas formas de vida ditadas pela tecnologia, pelo consumo e pelo avanço da indústria. No entanto, Mário não pensava a tecnologia como adversária do folclore: as invenções da modernidade deveriam colocar-se a serviço das tradições populares, e não contra elas. Em suma, os novos aparatos de registro e documentação deveriam ser utilizados para a preservação do folclore.

¹⁰ Artigo publicado na *Revista do Arquivo Municipal*, ano II, nº XIX, em janeiro de 1936. Publicado também em *Folklore Musical*, Paris, 1939, pelo Institut International de Coopération Intellectuelle. Republicado em: ANDRADE, 1972.

No cargo de diretor do Departamento de Cultura, Mário resolveu colocar em prática o que até então havia somente cogitado em teoria: a consecução de uma força-tarefa para registrar por meios mecânicos as nossas mais caras tradições folclóricas. Sob sua supervisão, a Discoteca Municipal organizou a famosa Missão de Pesquisas Folclóricas, a primeira desse porte no Brasil. De fevereiro a julho de 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas percorreu o Nordeste e Norte brasileiros, registrando – em discos, filmes, material escrito e fotografia – manifestações populares, principalmente bailados e cantorias, consideradas em vias de desaparecimento devido aos novos hábitos de lazer e consumo, como o rádio e o cinema. A Missão compunha-se de quatro pesquisadores: Luís Saia, encarregado de chefiá-la; o musicólogo e maestro austríaco Martin Braunwieser; o técnico das gravações Benedito Pacheco; e Antônio Ladeira, auxiliar geral. O Curso de Etnografia e Folclore, de 1936, ofereceu subsídios metodológicos de coleta aos componentes da Missão. Luís Saia, por exemplo, havia frequentado o curso. Mário ficou responsável por escolher os componentes da Missão, planejar o roteiro e colaborar com a metodologia de pesquisa – elaboração de questionários e fichas descritivas, escolha de critérios para a colheita, orientações sobre como manejar o equipamento, indicação sobre as prioridades de registro, ou sobre como produzir informações acerca do material coletado, etc. (CARLINI, 1994).

A Câmara de vereadores de São Paulo aprovou uma verba total de 60:000\$000 (sessenta contos de réis) à Missão, sem incluir nesse valor os custos do equipamento, cuja maior parte foi importada dos Estados Unidos, a saber: gravador Presto Recorder de 16 polegadas, amplificador, pré-amplificador, baterias de 6 volts (para locais sem energia elétrica), motor de 2 rotações, 2 microfones dinâmicos, um tripé para suporte dos microfones, 2 jogos de cabos para microfone com 100 pés cada um e um par de fone de ouvido. Além disso, ainda compunham a bagagem da expedição: 50 caixas de agulhas de reprodução, 237 discos virgens de 16, 14 e 12 polegadas, blocos de papel, 108 filmes para fotografias, 15 filmes cinematográficos, câmera Rolleiflex com filtros e lentes, aparelho cinematográfico Kodak com filtros e

lentes. Não houve utilização de filmes sonoros. Todos os registros foram feitos em filmes de 16 e 32mm, P&B, silenciosos (CARLINI, 1994).

Em cinco meses, a Missão esteve em Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, e priorizou os bailados e cantorias tradicionais. O resultado da campanha foi admirável. Em discos de acetato, filmes e fotografias, foram gravadas expressões diversas: cantos de trabalho, (carregadores de piano, aboios, carregadores de pedra), congadas, bumbas-meus-bois, emboladas, toadas, acalantos, desafios, martelos, repentes, catimbós, xangôs, babassuês, maracatus, frevos, cabocolinhos, tambores-de-mina, cocos, cheganças carimbós, jogos infantis (rodas), reisados, músicas instrumentais (solos de viola), entre outros. Os pesquisadores ainda recolheram instrumentos musicais e receberam doações de imagens relativas a cultos religiosos. O trabalho de coleta foi tamanho que rendeu aos arquivos da Discoteca Municipal algo em torno de “1500 melodias gravadas em 169 discos de acetato, 12, 14 e 16 polegadas, 78 rpm; 12 rolos cinematográficos (...); 1200 fotografias; (...) 3000 páginas manuscritas (...); 800 objetos (...) entre instrumentos musicais e ex-votos”. (CARLINI, 1994: 171). Com esse saldo, pretendia-se formar um acervo de folclore musical para servir de base à criação erudita. Os discos de acetato deveriam ser matrizados em metal e copiados em vinil após o término da expedição.

Parte do que foi colhido veio a lume em publicações especializadas, organizadas e editadas por Oneyda Alvarenga entre 1945 e 1956. Em 1946, em iniciativa dirigida por Oneyda Alvarenga, A Discoteca começou a publicar duas coleções de livros para a divulgação de todo o material da instituição, incluindo o acervo da Missão: a coleção “Arquivo Folclórico”, e a coleção “Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro”. Após a matrização do primeiro lote de 87 discos originais, entre fins de 1945 e princípio de 1946, não se trabalhou mais com o restante do material coletado em acetato¹¹. Somente em 1992, os

¹¹ Em 1949, a Discoteca fez doações dessas cópias em vinil para instituições culturais como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, a Discoteca Pública do Recife, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da

discos originais em acetato foram regravados em sistema DAT (Digital Audio Tapes), e copiados em fitas-cassete. Esse projeto de gravação foi coordenado por Álvaro Carlini (CARLINI, 1994).

O golpe do Estado Novo no final de 1937 e a consequente instauração da interventoria de Prestes Maia em São Paulo no início do ano seguinte acarretaram o fim dos projetos do Departamento de Cultura. Mário foi exonerado da direção em 10 de maio de 1938. Em 13 de julho, o escritor pediu desligamento do cargo de chefe da Divisão de Expansão Cultural, sendo substituído pelo poeta Guilherme de Almeida. Nesse momento, Mário partia para o Rio de Janeiro para assumir os cargos de Diretor do Instituto de Artes e professor catedrático de História e Filosofia da Arte na Universidade do Distrito Federal. Como a dita universidade foi extinta em 1939, Mário passou a trabalhar para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e para o Instituto Nacional do Livro (INL). O poeta permaneceu no Rio de Janeiro até março de 1941, quando retornou a São Paulo e voltou a dar aulas no Conservatório Dramático e Musical. Mário faleceu a 25 de fevereiro de 1945, na sua residência, à rua Lopes Chaves 546 (JARDIM, 2015).

Da viagem ao Nordeste, no final de 1928, à Missão de Pesquisas Folclóricas, no primeiro semestre de 1938, configura-se o período em que Mário de Andrade amadureceu sua visão sobre as tradições populares. Durante esses anos, o autor foi refinando seu olhar sobre a importância de se estudar, documentar e preservar as músicas do povo. Mário acabou organizando a maior ação jamais feita no país em prol do registro dos bailados tradicionais. Toda a sua atuação no Departamento de Cultura se norteou pelo zelo com as expressões folclóricas. Nesse sentido, ele foi um pioneiro.

Nota final: o anteprojeto do SPHAN

Universidade de São Paulo. Além disso, os discos também foram vendidos ao público (CARLINI, 1994).

Em 1936, Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, solicitou a Mário de Andrade a elaboração de um anteprojeto para a organização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ou SPHAN, primeiro órgão responsável por zelar pelo patrimônio cultural brasileiro, fundado em 1937 pelo Decreto-Lei n. 25/37 (NOGUEIRA, 2005). Embora a proposta andradina não tenha sido adotada, o texto expõe claramente a posição do escritor paulista acerca da relevância da cultura popular na definição da brasilidade, advogando pela preservação não apenas de criações eruditas, mas também das tradições anônimas do povo.

A historiografia que aborda o assunto é unânime em dizer que o anteprojeto confeccionado por Mário de Andrade trouxe inovações no que tange à concepção de patrimônio cultural e preservação ao destacar a defesa dos bens ditos imateriais, a qual somente seria divulgada a partir dos anos 1970, em âmbito internacional, pela Unesco (SILVA, 2002). Grosso modo, bens imateriais, ou intangíveis, são manifestações humanas que não dependem apenas de suportes materiais para se reproduzirem, mas que se estruturam, sobretudo, pela transmissão de saberes e sentidos compartilhados oral e coletivamente: festas, rituais, danças, técnicas, culinárias, crenças, mitos, costumes, idiomas, valores, indumentárias etc. (NOGUEIRA, 2005).

Foge aos limites do presente artigo apresentar a história do conceito de patrimônio imaterial ou entrar nos detalhes do anteprojeto andradino¹². Essa rápida digressão quer apenas sublinhar a ênfase que Mário outorgou às tradições populares, quando convidado a pensar em termos de patrimônio histórico e artístico da nação.

Com efeito, a ideia de tradição móvel, sugerida por Mário já nos anos 1920, antecipava de alguma forma o conceito de imaterial ou intangível. O princípio de que grande parte da cultura é constituída por fenômenos orgânicos e coletivos, que se transformam sem perderem seus caracteres distintivos –

¹² Em 1972, na cidade de Paris, a Unesco promoveu a “Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural”, quando foi proposta a ampliação do conceito de patrimônio, à época ainda restrito a grandes obras arquitetônicas e objetos artísticos e arqueológicos singulares. Em 1989, a Conferência Geral da Unesco aprovou a “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, que incluía os bens denominados intangíveis (SILVA, 2002).

conformando, pois, um conjunto de tradições móveis – serviu de norte para que o poeta elaborasse sua concepção de patrimônio nacional. Assim, Andrade classificou como bens passíveis de serem preservados não apenas artefatos palpáveis (monumentos e construções civis e religiosas) ou expressões artísticas eruditas, mas também provérbios, lendas, superstições, paisagens, cantos e danças populares, medicina e vocabulário indígena, arte arqueológica etc. O erudito deveria estar conciliado ao popular na determinação do patrimônio histórico e artístico nacional (ANDRADE, 2002). Ao falar em preservação de artes e paisagens ameríndias e populares, por exemplo, Mário se utilizava de critérios etnográficos e paisagísticos que somente seriam oficializados, nas políticas de inventário e tombamento no Brasil, em começos do século XXI¹³.

Das artes arqueológica e ameríndia

(...)

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, litógrafos de qualquer espécie de gravação, etc.
- c) Paisagens – Determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrográfica ou qualquer outra foi determinada definitivamente pela indústria humana dos Brazis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.
- d) Folclore Ameríndio – Vocabulários, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc.

Da Arte Popular

(...)

- a) Objetos – Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.
- b) Monumentos – Arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira-estrada, jardins, etc.
- c) Paisagens – Determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilejos lacustres vivos

¹³ Somente no ano 2000, com o Decreto 3.551, inaugura-se no Brasil uma legislação especializada na salvaguarda do patrimônio imaterial. Nesse caso, a preservação do intangível opera-se por meio de inventários, apoio econômico, proteção à propriedade intelectual dos grupos detentores de saberes tradicionais, entre outros. Principalmente, as ações de preservação demandam a produção de dossiês que documentem o passado e o presente de uma dada prática ou saber (NOGUEIRA, 2005).

da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos do Recife, etc.

d) Folclore – Música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc. (ANDRADE, 2002: 274-275).

Referências

ANDRADE, M. de. Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Mário de Andrade, Org. Marta Rossetti Batista, Brasília, n. 30, p. 271-287, 2002.

ANDRADE, M. de. **As melodias do boi e outras peças**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Duas Cidades/INL, 1987.

ANDRADE, M. de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

ANDRADE, M. de. **Congada**. São Paulo: Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Fundo Mário de Andrade, Série Manuscritos, Caixa 042, MA-MMA-034, s/d.

ANDRADE, M. de. **Danças dramáticas do Brasil**. (1º tomo). Edição por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/ Brasília: E. Itatiaia; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANDRADE, M. de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo/Brasília: Livraria Martins Editora/INL, 1972.

ANDRADE, M. de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

ANDRADE, M. de. O Fonógrafo. In: TONI, F. C. (org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

ANDRADE, M. de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes colaborador. Brasília: Iphan, 2015.

ANDRADE, M. de. **Os cocos**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo; Brasília: Livraria Duas Cidades/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas (Vol.1)**. Edição de texto Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BARBATO JR, R. **Missionários de uma utopia nacional-popular**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CALIL, C. A.; PENTEADO, F. R. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CARLINI, A. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 1994.

CARVALHO, R. S. de. **Edição genética d'O sequestro da dona ausente de Mário de Andrade**. Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2001.

CAVALCANTI, M. L. V. de C. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 54, p.57-79, fev. 2004.

DUARTE, P. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

DUTRA, E. R. de F. Entre a melancolia e a exaltação: povo e nação na obra de Plínio Salgado. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 217-244, set. 1999.

JARDIM, E. **Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

LOPEZ, T. do P. A. **Mário de Andrade: ramais e caminhos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

LÖWY, M; SAYRE, R. **Romantismo e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MATOS, C. N. de. Poesia popular e literatura nacional: os inícios da pesquisa folclórica no Brasil e a contribuição de Sílvio Romero. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Arte e cultura popular**, Org. Elizabeth Travassos, Brasília, n. 28, p. 14-39, 1999.

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

NOGUEIRA, A. G. R. **Por um inventário dos sentidos**: Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e Inventário. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2005.

OLIVEIRA, L. L. **A questão nacional na primeira República**. São Paulo; Brasília: Brasiliense, CNPq, 1990.

ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho D'Água, s/d.

RAFFAINI, P. T. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

SAMPIETRI, C. E. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo (1935-1945)**. Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2009.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SILVA, F. F. da. Mário e o Patrimônio: um anteprojeto ainda atual. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: Mário de Andrade, Org. Marta Rossetti Batista, Brasília, n.30, p.128-137, 2002.

TONI, F. C. A música brasileira e a cooperação intelectual no Congresso de Arte Popular de Praga (1928). **Debates**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 17, p. 172-196, nov. 2016.

VALENTINI, L. **Um laboratório de antropologia**: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938). Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH, Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2011.

VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VILHENA, L. R. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte; FGV, 1997.

Recebido em: 12 de junho de 2019
Aceito em: 03 de dezembro de 2019