

O antropófago Oswald de Andrade e a preservação do patrimônio: um "devorador" de mitos?¹

The anthropophagous Oswald de Andrade and the heritage conservation: a devourer of myths?

RENATA CAMPELLO CABRAL²

Universidade Federal de Pernambuco / Recife, PE, Brasil

PAOLA BERENSTEIN JACQUES³

Universidade Federal da Bahia / Salvador, BA, Brasil

RESUMO: Um documento inédito de 1930, atribuído pelas autoras do presente artigo a Oswald de Andrade, no qual ele sugere as "Bases para a Criação e Organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil", é o ponto de partida para se discutir a sombra historiográfica que encobre o escritor como um dos agentes da constituição, no campo das ideias, de uma cultura preservacionista no país, particularmente no âmbito dos antecedentes do desenho de constituição do futuro Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que tem hoje na figura de Mário de Andrade o centro de seu mito fundador. Propõe-se problematizar essa questão a partir de aspectos da biografia de Oswald de Andrade, suas ideias, posições políticas, seu lugar social, suas amizades e inimizades. Anima o debate a pergunta: haveria uma dificuldade em se admitir a provocadora presença de um "conservador antropófago" na história de constituição do principal órgão de preservação federal no Brasil?

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade. Iphan. Conservação.

ABSTRACT: An unpublished document of 1930 attributed by the authors of this article to Oswald de Andrade, in which he suggests the "Bases for the Creation and Organization of the Depart-

1. Agradecemos o arquivo do IHGB (na figura de sua chefe, Sônia N. de Lima), assim como Maria Eugenia Boaventura, pela conversa-entrevista sobre Oswald de Andrade no IEL/Unicamp, e o Cedae (na figura de sua diretora, Roberta de Moura Botelho), que guarda a coleção Oswald de Andrade no IEL/Unicamp. Agradecemos a leitura atenta de Margareth da Silva Pereira e de Paulo Garcez Marins e o incentivo de Silvana Rubino e Márcia Sant'Anna.

2. Docente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU) e do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Vice-líder do Laboratório de Urbanismo e Patrimônio (LUP/MDU). *E-mail:* <renatacabral@yahoo.com.br>

3. Docente na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (Faufba) e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPG-AU/Faufba). Coordena o grupo de pesquisa Laboratório Urbano. *E-mail:* <paolabj@ufba.br>

ment of Defense and Conservation of the Artistic Heritage of Brazil”, is the starting point used to discuss the historiographical shadow that conceals the writer as one of the agents of the constitution, in the field of ideas, of a preservationist culture in the country, particularly within the history of the constitution of the National Historical and Artistic Patrimony Service (SPHAN). The article also proposes to problematize the centrality of Mário de Andrade in the founding myth of the Service. To do so, it addresses the biography of Oswald de Andrade, his ideas, political positions, his social place, his friendships and enmities. The debate raises the question whether there would be a difficulty in admitting the provocative presence of an “anthropophagous conservative” in the history of the constitution of the main federal preservation body in Brazil.

KEYWORDS: Oswald de Andrade. IPHAN. Conservation.

Tupy, or not tupy that is the question

Oswald de Andrade

UMA AUTORIA IMPROVÁVEL?

No arquivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro, encontra-se no fundo José de Araújo Wanderley Pinho um documento intitulado “Bases para a Criação e Organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil”, não assinado. Grampeado ao documento, um cartão do gabinete do ministro Vianna do Castello, datado (no verso) de 10 de julho de 1930, anuncia a demanda do ministério: que Pinho examine o projeto de um amigo pessoal do presidente Washington Luís (Figura 1 e 2).

Pinho escreve à lápis na primeira página do documento: “Este projeto é de Mario de Andrade que [ilegível] o apresentou em visita que me fez, encaminhado com o cartão [ilegível] do Ministro Viana do Castelo de quem é a espécie de despacho a lápis azul que diz – ‘Dep. Wanderley de Pinho tem projeto’” (Figura

1). Na sequência da documentação, encontra-se cópia do projeto de autoria de Pinho – voltado também para “organizar a defesa do patrimônio histórico-artístico nacional”⁴ –, entregue ao Congresso Nacional em agosto de 1930. Na cópia, ele anota, também à lápis, “Meu projeto” (Figura 3).

A anotação à lápis de Pinho na primeira página é, no mínimo, de 1936, data do conhecido anteprojeto de Mário de Andrade. Acredita-se que a anotação teria a finalidade arquivística de situar a história do documento. Provavelmente, nesse mesmo momento de organização de seu acervo, Pinho tenha juntado à documentação o seu próprio projeto.

Não se pode precisar se o mensageiro entrega o documento conforme programado ou posteriormente, pois não se conseguiu identificar, no arquivo do IHGB, uma resposta de Pinho à demanda ministerial, que ocorre em conturbado momento político. No mês seguinte à data do cartão, Pinho deposita, na mesa do Congresso, o projeto de sua autoria, que difere completamente das Bases. A tentativa do deputado acabou frustrada, pois em outubro do mesmo ano a Revolução de 1930 dissolveu o Congresso Nacional e encerrou a vigência da Constituição de 1891.

Apesar do documento Bases para a Criação e Organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil não estar assinado, e embora Pinho o atribua a Mário de Andrade, hoje podemos conferir sua autoria a Oswald de Andrade.

No livro *O Salão e a Selva*, de 1995, Maria Eugenia Boaventura parafraseia trechos de um manuscrito de Oswald de Andrade, atribuindo-o a data de 1926 – quatro anos antes do projeto de 1930 que chega a Pinho, mas guardando grandes semelhanças com ele. O manuscrito seria uma proposta de criação de um Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil. A referência a esse projeto de 1926 será retomada em artigo de Carlos Augusto Calil sobre Blaise Cendrars, “precursor do patrimônio histórico”, publicado em 1997 e republicado em 1998, 2006 e 2012.⁵

Nesse artigo, Calil transcreve integralmente um manuscrito de um projeto de Oswald, datando-o como sendo de 1926, e anuncia sua fonte arquivística.⁶ Diferentemente de Calil, Boaventura não transcreve o documento na íntegra, mas grande parte dele.

A extensão do manuscrito divulgado pelos autores mencionados (apenas um parágrafo) não coincide com a do projeto que chega a Wanderley Pinho (duas páginas e meia). O Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico

4. Conforme fala de Pinho quando entrega o projeto à mesa do Congresso Nacional, em sua 63ª Sessão, em 29 de agosto de 1930.

5. Faria et al. (1997, p. 319-333); Freitas (1998, p. 85-102); Mori et al. (2006, p. 77-90); Calil (2012).

6. Calil (2006) agradece pelo acesso à documentação a Boaventura e anota que parte desse documento teria sido pela primeira vez divulgado em *O salão e a selva*. A fonte do documento seria a Coleção Adelaide Guerrini de Andrade. Segundo consulta a Boaventura, a coleção da Adelaide Guerrini de Andrade foi dispersada entre outros particulares.

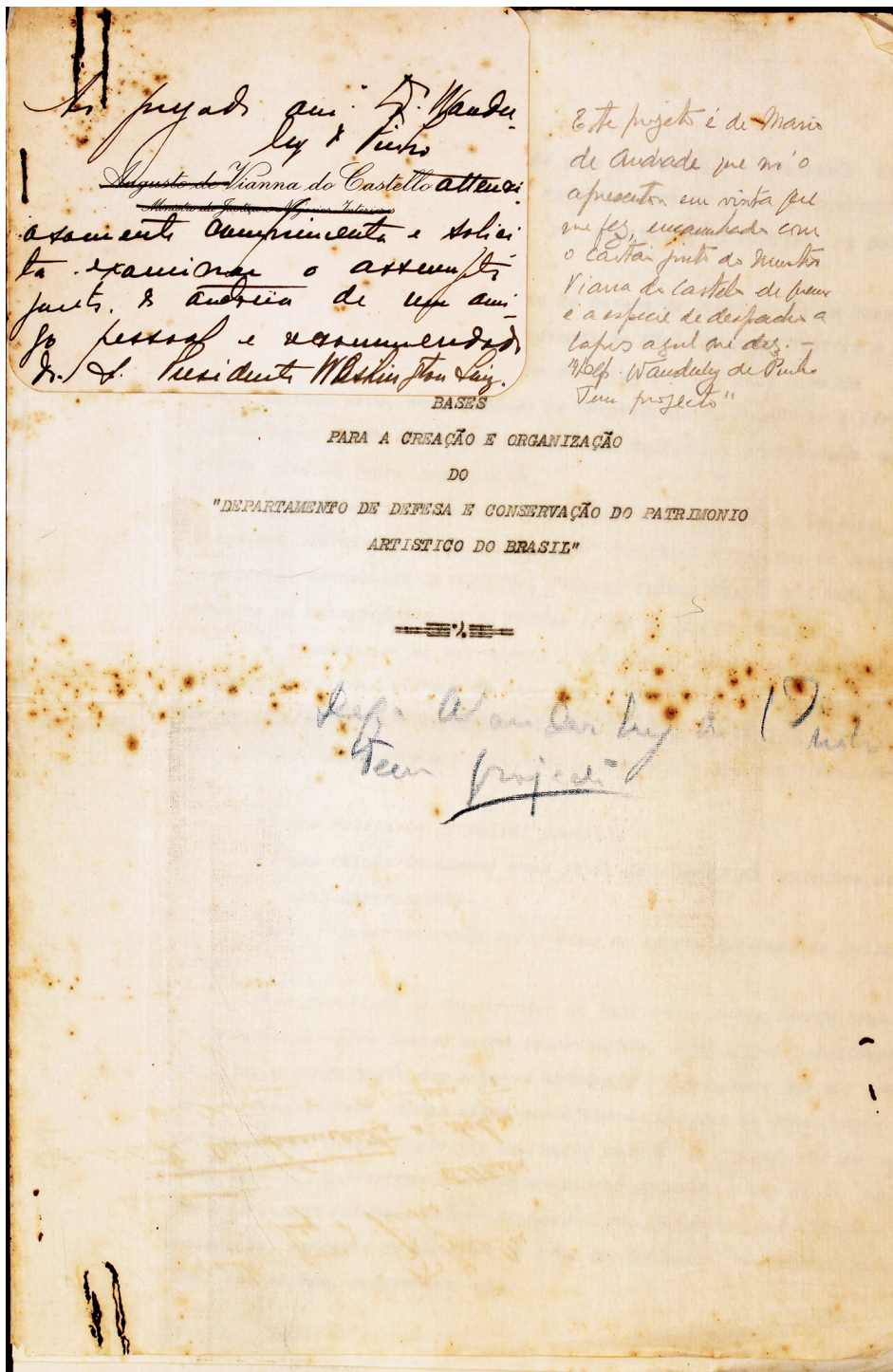


Figura 1 – Documento intitulado “Bases para a Criação e Organização do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil”. Sobreposto a ele, cartão do ministro Vianna do Castello. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

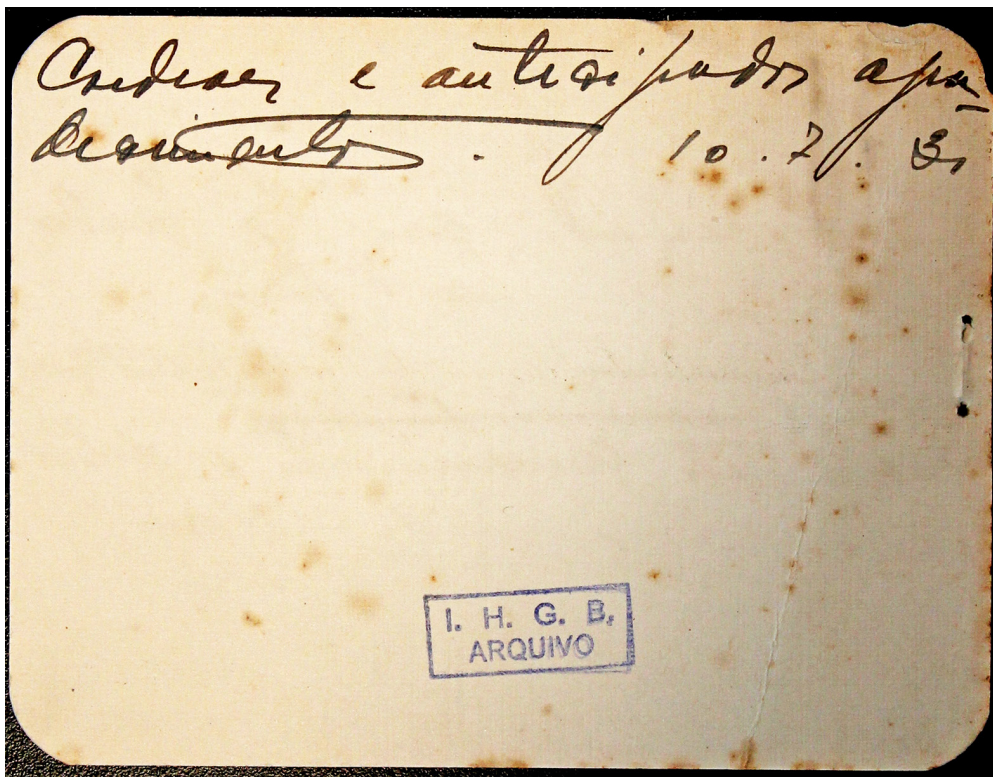


Figura 2 – Verso do cartão do ministro Vianna do Castello. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

do Brasil, previsto no manuscrito de 1926, passa a ser chamado de Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil no projeto de 1930. Há, contudo, diversos indícios de que as duas propostas sejam do mesmo autor, como a referência às mesmas regiões para exemplificar áreas com potencialidades para excursões educacionais e para o turismo: Minas, Bahia, Marajó e Miracanguera; ou, ainda, a referência à contratação de José Oswald de Souza Andrade (nome completo de Oswald de Andrade⁷) na qualidade de “conservador”. Essa versão nunca foi referenciada pelos historiadores ou estudiosos do tema, sendo apresentada e analisada pela primeira vez no presente artigo.

Além da já mencionada referência ao “amigo pessoal” do presidente e presença de seu nome no documento,⁸ um indício documental forte confirmou Oswald de Andrade como autor do documento de 1930. Na Coleção Oswald de Andrade, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, da Unicamp, encontra-se o cartão do gabinete do presidente da República, endereçado ao

7. Quando fundou a revista *O Pirralho*, em 1911, Oswald assinava os artigos como Joswald, Oswald Jr. ou Oswald d’Andrade, só posteriormente se apresentando com a grafia que conhecemos, Oswald de Andrade; aos amigos, escrevia geralmente Oswaldo, e nunca assinou, a não ser em papéis oficiais, seu nome completo: José Oswald de Sousa Andrade. Em 1916, o drama em francês escrito por Oswald, no início de sua carreira literária, e Guilherme de Almeida é dedicado a: “*Monsieur le docteur Washington Luís Pereira de Sousa – Préfet de la ville de São Paulo. Nous avons voulu faire de cette première pièce notre écu de combat*”. E assinaram: Guilherme d’Almeida e Oswald d’Andrade (Boaventura, 1995, p. 43).

8. Segundo Boaventura (1995, p. 16), Oswald conheceu Washington Luís em 1911, na viagem presidencial de Afonso Pena de São Paulo a Curitiba, quando Washington Luís era secretário da Justiça do estado de São Paulo e Oswald repórter do *Diário Popular*. Sabe-se, ainda, que Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral se casaram oficialmente com pompa e circunstância em 30 de outubro de 1926, em São Paulo, tendo como paraninfo o já eleito presidente da República, ainda não empossado, Washington Luís, e como padrinhos, Dona Olívia Penteadó e o também recém-eleito governador de São Paulo Júlio Prestes, que chegou a ser eleito presidente do país em 1929, mas nunca assumiu.

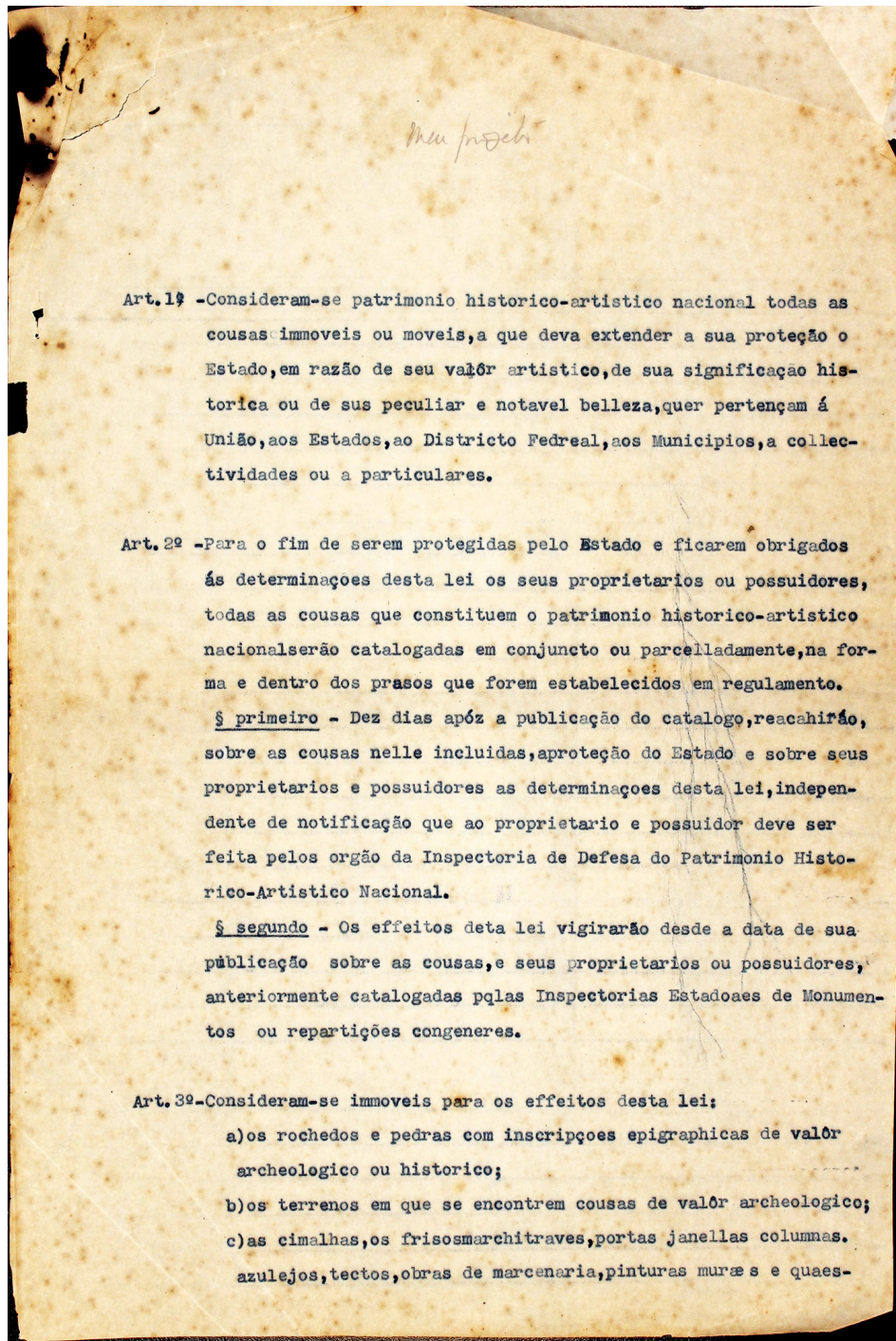


Figura 3 – Projeto de lei do deputado Wanderley Pinho. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

ministro Vianna do Castello, datado de 2 julho de 1930, em que “cumprimenta e pede [ilegível] o sr. Oswaldo Andrade que vai submeter seu projecto pelo qual se interessa” (Figura 4).

É na sequência desse despacho, precisamente oito dias depois, que o gabinete de Vianna do Castello envia solicitação de análise do projeto de Oswald, referenciado como “amigo pessoal” do presidente, a Wanderley Pinho. Curiosa é a atribuição, por Pinho, da autoria do documento a Mário de Andrade. Um outro Andrade, o Oswald, era, esse sim, “amigo pessoal” do presidente.

Para além de aspectos da história da vida privada, decerto desconhecidos por Pinho, encontra-se, no primeiro parágrafo das “Bases para Criação e Organização do Departamento”, a referência explícita, como anotado anteriormente, ao Andrade não referido por ele em sua nota: “Fica criado o Departamento [...] subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, contratando o Ministério o Sr. José Oswald de Souza Andrade para, na qualidade de ‘conservador’, organizar e dirigir os serviços do Departamento, até sua definitiva instituição mediante ato do Poder Legislativo”.⁹

9. Optamos por atualizar a grafia. A grafia original pode ser vista nas imagens do documento incorporadas ao artigo.

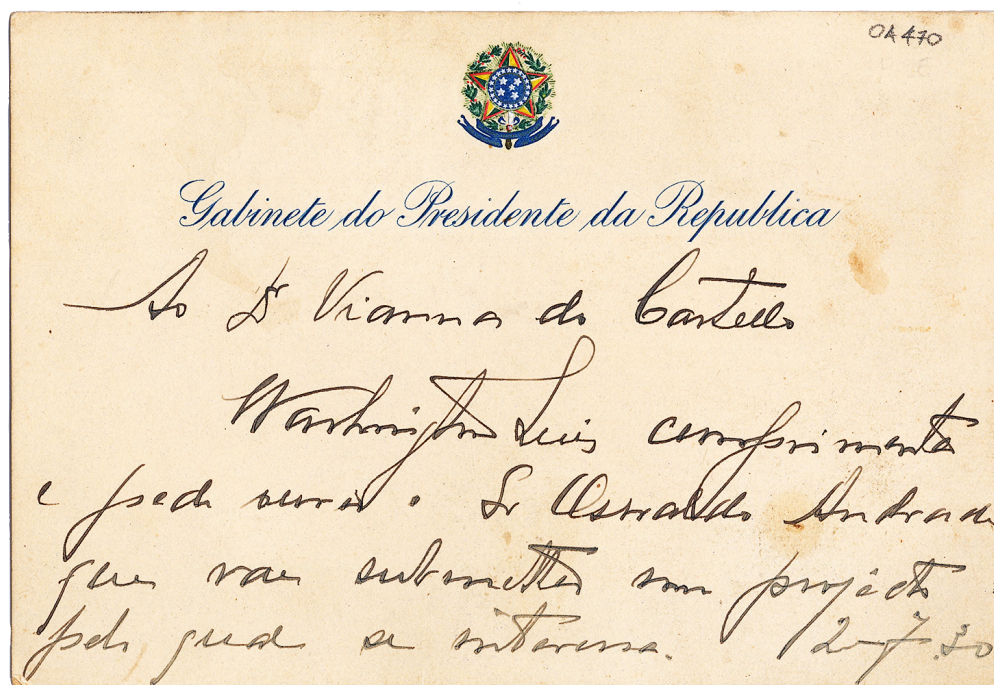


Figura 4 – Cartão do gabinete do presidente da República ao ministro Vianna do Castello. Acervo do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio (Unicamp).

10. Lévi-Strauss (2017, p. 52).

11. Em sua dissertação de mestrado, Silvana Rubino (1991) já questionava o “mito de origem” a partir de uma série de projetos anteriores ao anteprojeto considerado esse “mito de origem” – boa parte desses projetos formulados durante a Primeira República. Rubino (1991, p. 21) escreve: “No início dos anos 70 Luís Saia, o arquiteto que dirigiu o 4º distrito do PHAN, escreveu um texto onde qualificava de ‘heróicos’ os anos em que esse serviço teve Rodrigo Mello Franco de Andrade à sua frente. Em contrapartida, antes de 1937, quando o SPHAN foi criado, houve para Saia uma ‘proto-história’, um período de trabalho, de ‘muito amor por romantismo’ e ‘pouco respeito por desconhecimento’. Essa oposição entre período heroico e proto-história [...] só ganha sentido porque o SPHAN fundou institucionalmente a proteção ao patrimônio no Brasil e tomou para si a tarefa de relatar esse momento fundador”.

12. Mensageiro entre os modernistas e Capanema, a quem Drummond serviu durante quinze anos ininterruptos com a “fidelidade de amigo”, como o próprio insistia em dizer. Helena Bomeny (2001) observa a tensão entre a amizade e a vida política a partir de carta de Drummond ao ministro. A carta diz respeito ao desconforto de Carlos Drummond em assistir, como chefe de gabinete do ministro, a uma conferência de Alceu Amoroso Lima sobre o anticomunismo. Wagner Camilo (2006, p. 123), estudioso da obra de Drummond, escreve em seu texto “No atoleiro da indecisão” sobre a contradição de “nossa modernização conservadora”: “Tal contradição tenderá a recrudescer com a opção por uma poe-

Quais seriam as possíveis razões para Pinho ter atribuído a Mário de Andrade um projeto que empregaria como “conservador” do departamento o outro Andrade? A resposta a essa questão parece estar na força simbólica dos mitos – no caso, o “mito fundador” do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) –, nas fortes imagens das narrativas mitológicas que são de natureza bem distinta das narrativas históricas, pois enquanto o mito opera por sua fixação, a História está sempre em disputa. Como se perguntou o grande mestre da mitologia ameríndia, Claude Lévi-Strauss, em sua conferência “Quando o mito se torna história” (conferências de Massey, em 1977): “O problema é esse: onde acaba a mitologia e onde começa a História?”.¹⁰

DESNATURALIZANDO MITOS FUNDADORES

Aos três Andrades – Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade –, protagonistas do conhecido “mito fundador”¹¹ da criação do SPHAN através do Decreto-Lei nº 25, de 1937, que teria por base o anteprojeto de Mário de Andrade, de 1936, este artigo procura trazer a atuação do quarto Andrade, Oswald, que ainda não consta da maior parte das narrativas históricas sobre a constituição do campo do patrimônio artístico nacional, salvo as já referidas contribuições de Boaventura e Calil.

Complementando as nomeações bíblicas atribuídas por Silvana Rubino (1991) a Mário e Rodrigo, denominados, respectivamente, de “profeta” e “sacerdote” da instituição, chamaríamos o terceiro Andrade, Carlos, de “mensageiro”,¹² por ter sido responsável pela apresentação de Mário a Gustavo Capanema,¹³ ministro getulista que, como todos sabem, solicitou o mítico anteprojeto ao então diretor recém-empossado no novo Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, Mário de Andrade. Oswald seria o “antropófago”, enunciando seu papel profanatório na “devoração” de mitos sugerida no presente artigo.

O papel pioneiro no campo do patrimônio artístico nacional dos três primeiros Andrades – Mário, Rodrigo e Carlos – já está fartamente documentado, provocando por vezes acalorados debates entre pesquisadores e estudiosos – em particular sobre a adaptação feita por Rodrigo Mello Franco de Andrade para transformar em decreto-lei o anteprojeto de Mário de Andrade, mas também sobre um certo desconforto, sobretudo de Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro, por causa da colaboração com a ditadura getulista do Estado

Novo, sobretudo em sua declarada “caça” aos comunistas (comunistas como Oswald de Andrade, que aderiu ao partido em 1931 e foi fichado como subversivo em 1935, antes mesmo da instauração do Estado Novo).

Portanto, como as contribuições de Mário, Rodrigo e Carlos ao debate já são amplamente conhecidas, privilegiamos as ideias de Oswald de Andrade. Nossa perspectiva é situar as ideias e experiências de Oswald levando em consideração que suas preocupações e provocações, predominantemente estéticas e literárias, estão intrinsicamente relacionadas com sua proposta patrimonial. Por isso fazemos menção sobretudo à própria obra oswaldiana, mesmo quando narramos também a constituição de um departamento de defesa do patrimônio.

Ao trazer o novo documento de autoria de Oswald de Andrade, inédito, pretendemos incitar um debate desmistificador. É claro que o outro Andrade mítico, Mário, não pode ser retirado da narrativa, mas Mário só será citado a partir de sua relação com Oswald, em momento anterior a sua já conhecida e discutida contribuição ao campo da defesa do patrimônio. Apesar de sabermos bem que muitos outros atores, além dos Andrades, compõem a história da constituição deste campo – e que a efetiva desconstrução de uma narrativa mítica precisa passar também pela desconstrução de qualquer individualização ou personalização de processos históricos complexos –, na primeira tentativa de desconstrução mítica aqui proposta, mesmo ao inverter o ponto de vista, certa polarização entre os dois Andrades será imprescindível para melhor tensionarmos o “mito fundador”.

É importante lembrar que Oswald formou com Mário, nos anos 1920, a “dupla propulsora” de um outro reiterado mito originário da cultura nacional, o mito da “fundação” do movimento moderno nas artes como ruptura do passado colonizado e acadêmico para formação de um novo país moderno e de vanguarda: a Semana de Arte Moderna de 1922.¹⁴

Os dois Andrades já se conheciam desde 1917. Segundo Maria Eugenia Boaventura, o primeiro encontro ocorreu numa cerimônia realizada no Conservatório Municipal, quando “Mário fez um discurso patriótico, exaltando a entrada do Brasil na guerra e despertou a atenção do repórter Oswald, que disputou corpo a corpo com outros jornalistas os originais, para estampá-lo no dia seguinte nas páginas do *Jornal do Comércio* de 22 de novembro de 1917”.¹⁵ Ainda segundo a autora, em 1921, Oswald, pelo mesmo jornal, “transformou o ainda desconhecido autor de *Paulicéia Desvairada* no assunto mais comentado do momento”.¹⁶

sia de cunho mais abertamente participante pelo então chefe de gabinete do ministro da Educação getulista – tendo em vista a condição conflituosa de dependência do intelectual de esquerda cooptado pelo Estado ditatorial cuja ideologia, obviamente, condena”.

13. A relação entre o ministro Capanema e os modernistas (Mário, Carlos e vários outros como Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Candido Portinari, Manuel Bandeira, Heitor Villa-Lobos, mas também Alceu Amoroso Lima, Gilberto Freyre, entre vários outros), chamados por Helena Bomeny (2001, p. 103) de “Constelação Capanema”, é bem complexa: “Se o ministério Capanema foi o dos modernistas, de músicos e poetas, foi também o ministério que perseguiu os comunistas, que fechou a Universidade do Distrito Federal de vida ativa e curta (1935-1939), expressão dos setores liberais da intelectualidade do Rio de Janeiro. [...] A complexidade do ministério combinava com a do próprio regime político do Estado Novo, que tratava de promover reformas moralizantes e autoritárias por meio de instituições comprometidas com a modernização e a eficiência do Estado nacional que se construía”.

14. A irreverente Semana ficou mitologicamente conhecida como marco fundador da independência cultural do país. O objetivo comum era claro: chocar conservadores, acadêmicos e “passadistas”. Talvez por causa da preocupação prioritária com o futuro e pouco apreço ao passado, a Semana não tenha chegado a discutir a questão do Patrimônio, tema que só apareceu para o grupo após a viagem coletiva de 1924, como veremos.

15. Boaventura (1995, p. 75).

16. Boaventura (1995, p. 75).

17. A eles se uniram ainda outros artistas (alguns do Rio de Janeiro) e intelectuais já conhecidos, como os escritores Graça Aranha, que emprestou seu prestígio à nova geração, e Paulo Prado, em quem os modernistas encontraram um apoio financeiro (Amaral, 1979). Eles também tiveram apoio político graças à já citada amizade de Oswald com Washington Luís, na época governador de São Paulo, e de uma parte da mídia, já que, além de Oswald ser jornalista, Menotti era o redator político do principal jornal de São Paulo na época, o *Correio Paulistano*, que também ficou à disposição dos “jovens rebeldes” (Boaventura, 1995, p. 77).

18. Como mostra Coelho (2012), há sobre a Semana uma infinidade de publicações, entre as mais completas a de Aracy Amaral (1979) e Maria Eugenia Boaventura (2008).

19. Andrade (1974).

20. Artigo de Franklin de Oliveira sobre a Semana de 1922 no *Jornal do Brasil* (fevereiro de 1976): “Semana de 22: um mito fabricado por Marioswald de Andrade”. Outro artigo do mesmo autor foi publicado anteriormente no *Jornal de Debates* (abril de 1972): “É preciso desmontar esse mito”. Cf. Coelho (2012). Oswald e Mário chegam a assinar um poema juntos em 1927, para a revista *Verde de Cataguases*, como Marioswald de Andrade.

Oswald e Mário se tornam então amigos e, com o também escritor Menotti del Picchia, o pintor Di Cavalcanti e o escultor Brecheret, formam o núcleo promotor da Semana de 1922,¹⁷ chamada por Frederico Coelho, na comemoração dos 90 anos do evento, de “a semana sem fim”, por sua longa atualidade e origem, também “mítica”.¹⁸ Tratava-se do “brado coletivo principal” segundo palavras do próprio Mário de Andrade na famosa conferência de 30 de abril de 1942, no Itamaraty, em que o poeta fez um balanço amargo da Semana.¹⁹ Dez anos depois desse balanço, nos 30 anos da Semana, Oswald de Andrade, no *Correio da Manhã* de 7 de junho de 1952, explicou a atualidade do evento a um dos vários de seus críticos: “um cavaleiro chamado Luiz Martins declarou que a Semana não houve. Evidentemente. Está havendo”.

Na comemoração dos 80 anos da Semana, em 2002, a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* publicou um número dedicado a Mário de Andrade. Logo na apresentação da revista, o então presidente do Iphan, Carlos Heck, cita precisamente esses dois insistentes mitos fundadores: a Semana e o anteprojeto.

Esta edição da *Revista do Patrimônio* vem a público no ano em que se comemoram os 80 anos de realização da Semana de Arte Moderna e os 65 anos de existência do Serviço do Patrimônio. Nada mais justo do que homenagear aquele que foi um dos brasileiros mais ilustres de nossa cultura. Isso significa resgatar a contribuição histórica do intelectual Mário de Andrade, um dos líderes do Movimento Modernista em 1922, idealizador e redator do anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional em 1936.

Sem dúvida, esses dois mitos estão diretamente ligados pela ideia central de uma moderna construção cultural do país, que se inicia a partir dos anos 1920 diante da ampliação de um ambíguo sentimento nacionalista que reivindicava uma nova “identidade” nacional, não colonizada – o que foi reforçado pelo “nacionalismo” das festas comemorativas do primeiro centenário da Independência em 1922.

Apesar dessa imbricação entre os dois mitos e do reconhecimento da importância da dupla Marioswald²⁰ no mito fundador da modernidade do país por parte até mesmo dos maiores detratores do movimento, e apesar da participação de Oswald de Andrade em ao menos duas propostas pioneiras de defesa do patrimônio artístico nacional, já conhecidas desde os anos 1990 com Boaventura e Calil, quando se trata do mito fundador do SPHAN, a contribuição de Oswald parece ainda não encontrar lugar na história do campo da preservação do patrimônio no país. O documento da proposta de Oswald, de

1930, exige reconsiderar essa contribuição e, mais do que isso, força a própria desnaturalização desse “mito fundador”.

Diante deste documento, colocamos a questão principal do presente artigo: desnaturalizar o “mito fundador” da constituição do campo por meio da intromissão inusitada, ou improvável, de Oswald de Andrade no debate, questionando o protagonismo quase exclusivamente atribuído a Mário de Andrade, sobretudo após os anos 1980 – antes disso, esse protagonismo era atribuído a Rodrigo Mello Franco de Andrade – e sobretudo problematizando a própria noção de história subjacente a algumas narrativas hegemônicas e institucionalizadas sobre o tema, que ainda insistem nessa figura do mito fundador, de origem única, não processual e pacificado, da constituição não só de uma instituição, o SPHAN (hoje Iphan), mas de todo um campo de conhecimento.

PAU BRASIL

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil.

(Oswald de Andrade, “Manifesto Pau Brasil”)

O “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) de Oswald de Andrade – que teve como símbolo a bandeira nacional com a inscrição “Pau Brasil” ao centro, no lugar da ainda atual divisa positivista francesa de Auguste Comte, “Ordem e Progresso” – proclamava claramente a busca de uma “brasilidade” indispensável à nova arte moderna nacional. O outro Andrade, companheiro de Oswald na Semana e no Grupo dos Cinco,²¹ Mário, ficou entusiasmado com o manifesto, contando em carta a Tarsila do Amaral, que também aderiu ao Pau Brasil, que conseguira convencer o outro poeta Andrade, Carlos Drummond, a aderir ao novo movimento, chamado por Mário de “paubrasileirismo”.²²

O casal Tarsiwald (Tarsila e Oswald) passou a ter uma vida extremamente cosmopolita na Europa, viajando com frequência. Seus amigos brasileiros os visitavam em Paris, com exceção de Mário que, como se sabe, nunca saiu do país. O casal conheceu o artista franco-suíço Blaise Cendrars em Paris, um ano antes de Oswald lançar o “Manifesto Pau Brasil”. Cendrars foi uma espécie de mentor do

21. Do grupo bem maior de artistas e intelectuais que promoveram e participaram da Semana, ficaram mais próximos Oswald, Mário, Menotti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral (pintora moderna e amiga de Anita que estava na Europa e não participou da Semana). Juntos, fundaram a revista modernista *Klaxon*. O chamado “Grupo dos Cinco” se dissolveu quando Oswald, apaixonado, foi para Paris encontrar Tarsila, onde passaram a viver juntos, do final de 1922 até 1929, com várias idas e vindas e estadias mais longas no Brasil, como em 1924.

22. “Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasileirismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembra-te dele, um dos rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha terra tem palmeiras*” (apud Amaral, 1999, p. 86).

23. No prefácio de Paulo Prado ao livro de Oswald de 1925, lemos: “A poesia ‘pau brasil’ é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor amigo, em que ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem à Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu deslumbrado a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia ‘pau brasil’”.

24. Oswald fez um discurso memorável na Frente Negra Brasileira, em 1937. Segue o trecho em que ele cita Zumbi e Castro Alves: “E recusaí, como o Zumbi, com o preço da própria vida, o clima infernal de qualquer escravidão. Que vossas forças, negros, desemboquem no porvir. Ao poeta falta a massa para que os grandiosos pleitos se consolidem e se cumpram. É desse fermento ligado à vossa consistência que se fazem as transformações do mundo. Castro Alves teve um destino augural. Ele criou para o Brasil o vocábulo liberdade”. Oswald chegou a tentar criar, sem sucesso, um novo movimento, nos anos 1940, que se chamaria “Zumbi”.

25. Tarsila depois ilustrou o livro de Cendrars sobre o Brasil, *Feuilles de route*.

26. Paulo Prado também foi o anfitrião, em 1929, na primeira viagem ao Brasil de outro famoso suíço, Le Corbusier (ou Charles Edouard Jeanneret). “Corbu” era amigo íntimo de Cendrars e também visitou e escreveu, como Cendrars, sobre o

casal, apresentando-os a vários artistas da cena parisiense (como Milhaud, Satie, Gleizes, Lhote, Delaunay, De Chirico, Picabia, Aragon, Rolf de Maré, John Dos Passos, Kojo Tovalou, Léger, Picasso, Cocteau, Brancusi, Romain, Radiguet, Larbaud, Stravinski, Supervielle, entre outros). Oswald procurou Cendrars já instigado por seus poemas, como os *Dix-Neuf poèmes élastiques*, publicados em 1919 (pela editora Au Sans Pareil, onde o próprio Oswald publicou seu livro *Pau Brasil* em 1925²³), e a *Anthologie nègre*, de 1921.

A exposição “Arte Negra” no Museu de Artes Decorativas de Paris e a grande repercussão das artes ditas “primitivas” pela vanguarda francesa causaram um forte impacto no casal, que passou rapidamente na África, mais precisamente no Senegal, considerado por Oswald o “berço escuro da humanidade”.²⁴ O casal chegou a propor, a partir da peça *Création du monde* (escrita por Cendrars, musicada por Milhaud e com cenário de Léger, apresentada pelo ballet Suédois de Rolf de Maré), um balé brasileiro a ser escrito por Oswald, musicado por Villalobos e com cenário de Tarsila.

A pintora passou a frequentar o ateliê de Fernand Léger (grande amigo de Cendrars), e essa dupla interlocução apareceu em seu trabalho já na tela *A negra* (coleção MAC-USP), pintada em Paris ainda em 1923, mas que já anunciava sua fase Pau Brasil. A interlocução do casal Tarsila²⁵ e Oswald com Cendrars foi fundamental na formulação do Pau Brasil, como aparece no próprio texto do manifesto (1924):

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Alexandre Eulálio chamou o Pau Brasil de “facção primitivista do Modernismo” e, de fato, a discussão de uma certa “brasilidade” ligada ao chamado “primitivismo” ficou bem mais forte no grupo, sobretudo a partir da viagem que os “modernistas” fizeram durante duas festas populares ao Rio de Janeiro, no Carnaval, e a Minas Gerais, na Semana Santa, durante a primeira visita de Cendrars ao Brasil, em 1924, a convite de Paulo Prado²⁶ (por sugestão de Oswald, amigo em comum), que ficou conhecida como a viagem de “Descoberta do Brasil”.

O maior instigador desta viagem foi o próprio Blaise Cendrars, grande desbravador, com sua “intuição antropológica”, como disse Eulálio. O poeta e escritor franco-suíço já foi considerado por muitos, como o próprio Eulálio, ou ainda Aracy Amaral e Carlos Augusto Calil, o grande responsável por essa “redescoberta” do Brasil pelos modernistas brasileiros.

Frederico Coelho, por exemplo, escreve:

É depois dessa viagem que ocorrem a circulação da Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade, a gestação da temática antropofágica de Tarsila, o aprofundamento da relação de Mário de Andrade com o folclore nacional e o processo criativo que de certa forma desaguaria em *Macunaíma*. A presença de Cendrars é ressaltada por todos em citações e declarações biográficas como momento fundamental para suas obras.²⁷

O carisma de Cendrars, de fato, era muito forte. Mário de Andrade,²⁸ que escreveu um artigo bem ambíguo na chegada do artista ao país, confessa:

Por isso amo sobretudo, da poesia viva da França, Blaise Cendrars, porque o mais rico de benefícios para mim. Ele me libertou da incompreensão do passado, pelo qual eu não vivia na terra do meu país e do meu tempo. Eu existia sem viver. Livrou-me do ritmo impessoal, dando-me, não o seu, mas o meu ritmo; tão diferentes estes!²⁹

Oswald de Andrade explicou mais tarde essa relação do movimento Pau Brasil com o “primitivismo” francês:

O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau-Brasil. Sua feição estética coincidia com o exotismo e o modernismo 100% de Cendrars, que, de resto, também escreveu conscientemente poesia Pau-Brasil.³⁰

A presença do poeta Blaise Cendrars foi importante, mas ele não foi o único responsável pela busca da “brasilidade” dos modernistas. Antes mesmo de conhecê-lo, os artistas brasileiros já estavam em busca de uma produção artística nacional contra o “academicismo”, em busca daquilo que Oswald chamou algumas vezes de “movimento de reação contra a cópia das artes estrangeiras”. Mas, sem dúvida alguma, a viagem pelo país com Cendrars levou os modernistas a repensar sua relação com o próprio país, com suas festas populares e, em particular, com o passado do Brasil, e portanto com a própria ideia de patrimônio artístico nacional. O poeta os incitou a viajar, tanto que Tarsila do Amaral declarou: “foi graça a Cendrars, esta viagem coletiva de nossos poetas modernistas, uma verdadeira descoberta do Brasil profundo”,³¹ e Oswald de Andrade lhe dedicou seu livro de poemas *Pau Brasil*, de 1925: “A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”.

A primeira parte dessa Descoberta do Brasil³² dos modernistas paulistas foi a viagem ao Rio de Janeiro, no Carnaval de 1924. A comitiva que

Morro da Favela no Rio. Foi o poeta que insistiu na viagem de Le Corbusier, pois estava convencido que seu amigo urbanista teria um papel importante na futura construção da nova capital do “país do café”. Cendrars escreveu a Le Corbusier em um cartão postal: “ATENÇÃO: Eu lhe informo que o governo brasileiro acaba de pedir ao Congresso a verba necessária para a construção da Capital Federal prevista na Constituição. Construção de uma cidade de um milhão de almas: PLANALTINA, em uma região ainda hoje virgem! Eu creio que isso vai lhe interessar! Se for o caso, colocarei você com quem de direito. Minha mão amiga, Blaise Cendrars” (Cendrars, 1984 apud Pereira, 1987).

27. Coelho (2012, p. 32).

28. Nesse mesmo artigo publicado na *Revista do Brasil*, Mário de Andrade (1924, p. 222) comenta, de forma bem nacionalista, o incidente na chegada ao Brasil de Blaise Cendrars, que não tinha um braço (foi mutilado na Primeira Guerra): “À sua chegada deu-se um incidente grandioso. As autoridades de Santos quiseram impedir-lhe o desembarque, porque era mutilado. Tudo se arranjou; felizmente para nós que possuiremos o poeta por algum tempo. Mas o ato policial me enche de sincero orgulho. Que vem fazer entre nós os mutilados? O Brasil não precisa de mutilados, precisa de braços. O Brasil não precisa de recordações penosas sinão de certezas joviais”. E o artigo ainda termina da mesma forma: “Um tempo nós também, os afamados modernistas brasileiros, acreditamos que a França resumia toda a arte. [...] Esse conhecimento nos permitiu nos integrarmos na consciência do nosso país porque

nos tornávamos os homens livres que hoje somos. Brasileiro, sem quase nenhuma tradição artística, sem a tremenda herança de séculos e séculos de inteligência crítica, é como o homem livre, sem ligação de escola alguma francesa ou italiana, alemã ou portuguesa, como selvagem, que saúdo o poeta francês”.

29. Andrade (1924, p. 222).

30. Em entrevista no *Correio Paulistano*, em 26 de junho de 1949.

31. Amaral (1938).

32. Além da viagem ao Rio e a Minas havia também entre o grupo o projeto de uma viagem ao Norte do país, ao Amazonas, passando pelo Nordeste. Essa viagem foi realizada de maio a agosto de 1927 por Dona Olívia Penteado, Margarida Nogueira (sua sobrinha), Dulce Amaral (filha de Tarsila) e Mário de Andrade, que publicou seu diário depois com o título *Turista aprendiz*. Na escala do navio na Bahia, no retorno do Norte do país, Tarsila e Oswald esperavam os viajantes no cais, de surpresa, acompanhando-os depois no navio até Vitória.

33. Sobre o tema, cf. Jacques (2000, 2001b, 2012).

34. O poeta simbolista era muito apreciado pelos poetas modernistas, em particular por Carlos Drummond de Andrade. Sobre o tema, cf. Andrade (1940).

35. Há uma parte inteira dedicada a Minas Gerais no livro *Pau Brasil* (chamada “Roteiro de Minas”), que começa por: “São João del Rei/ A fachada do Carmo/ A igreja branca de São Francisco/ Os morros/ O córrego do Lenheiro/ Ide a São João del Rei/ De trem/ Co-

acompanhou Cendrars era composta pelo casal Tarsila e Oswald, Nonê (Oswald de Andrade Filho, filho de Oswald, nesse momento ainda criança) e Olívia Guedes Penteado, amiga do casal (a anfitriã dos jovens modernistas no famoso chá da tarde às terças-feiras).

O impacto da experiência do Carnaval no Rio aparece logo no início do manifesto, “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”, e também na primeira frase do livro de 1925: “O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso”.

Outra enorme descoberta dos paulistas, que abre o manifesto e se repete também nessa frase inicial do livro, foi o Morro da Favela (hoje conhecido como Morro da Providência),³³ que o grupo visitou nessa ocasião: “Os casebres de açafrao e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. A busca da “brasilidade” levou o grupo a uma certa ambiguidade: a favela, que poderia ser vista como a antítese de tudo o que é considerado moderno por alguns mais positivistas, passou a ser expressão de uma brasilidade procurada e glorificada pelo grupo Pau Brasil. Tarsila do Amaral pintou o quadro *Morro da Favela* (1924) e o ofereceu como presente para Blaise Cendrars.

A discussão da questão mais específica do patrimônio artístico nacional parece ter surgido efetivamente nos debates do grupo durante a segunda parte da viagem, de São Paulo a Minas Gerais, de trem. Aos que tinham viajado ao Rio durante o Carnaval – chamados ironicamente por Oswald de “descobridores do Brasil” – se juntaram René Thiollier e Goffredo da Silva Telles, que voltaram para São Paulo antes do final do “tour” mineiro, e Mário de Andrade, o único que já tinha visitado Minas, em 1919, para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens.³⁴

Enquanto Oswald escrevia uma série de poemas³⁵ sobre as cidades mineiras, consideradas por ele as “mais lindas do mundo”, Tarsila desenhava o que chamou de “retorno à tradição, à simplicidade” (alguns desses desenhos da viagem foram reproduzidos no livro de Blaise Cendrars).

No *Diário de Minas* de 27 de abril de 1924, Oswald, ao propor a preservação dessas cidades, onde segundo ele “não há necessidade de transformações”, escreve:

As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores... é outro crime desprezar a cor de rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e o azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa.

A primeira iniciativa do grupo em defesa do patrimônio nacional surgiu durante a viagem às cidades mineiras, em particular quando Olívia Penteado, sensibilizada pelo que chamou de “abandono” das igrejas locais, propôs a formação de uma Sociedade dos Amigos das Velhas Igrejas de Minas Gerais. No retorno a São Paulo, a preocupação com a valorização da arte e da arquitetura consideradas “históricas”, como as vistas pelo grupo em Minas Gerais, entrou efetivamente na pauta dos debates do grupo, e um mês após a volta da viagem, houve uma reunião inaugural da Sociedade – que passou a se chamar Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil – nos famosos chás das terças (provavelmente no dia 20 de maio de 1924, segundo Carlos Augusto Calil). Mário de Andrade, surpreendentemente, não participou desse pioneiro debate sobre o patrimônio artístico nacional.³⁶

Dona Olívia havia solicitado a Blaise Cendrars a redação do estatuto da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, que previa a proteção dos monumentos históricos do país. O estatuto foi redigido em francês³⁷ e estabelecia como membros do comitê diretor seus membros fundadores: Paulo Prado, Olívia Penteado e Oswald de Andrade.

A finalidade da Sociedade está assim descrita: “A proteção e a conservação dos monumentos históricos do Brasil. Igrejas, palácios, mansões, casas particulares dignas de interesse (móveis, objetos e obras de arte, pinturas, estátuas, livros e arquivos, prataria etc.)”. Nos estatutos do comitê diretor se prevê a criação de comitês e nomeação de delegados em todos os estados do Brasil, assim como a criação de “uma lei para Classificação e a Conservação dos monumentos históricos”. Em uma nota podemos ler que “é urgente votar essa lei no menor prazo possível para protegê-los de toda evasão pois o tesouro artístico e histórico do Brasil não é inesgotável. Os monumentos classificados e os objetos inventariados poderão ser declarados, pela mesma lei, propriedade nacional, e serem colocados sob a proteção pública”.

Há também uma série de ações previstas para a associação: de classificação, inventário, conservação e divulgação (livros, exposições, revista), além da criação de museus estaduais e a constituição de um Museu Nacional Brasileiro com um fundo de aquisição de obras.

A inesperada Revolta Paulista de 1924, iniciada em 5 de julho e liderada pelo general Isidoro Dias Lopes, dispersou o grupo modernista. A maioria deles deixou a cidade de São Paulo temendo a violência dos conflitos, refugiando-se em fazendas no interior, como a de Paulo Prado. Parece ter sido esse o motivo principal da interrupção da criação da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil.

mo os paulistas foram/ A pé de ferro” (Andrade, 1925); e termina com: “Nos anfiteatros de montanha/ Os profetas do Aleijadinho/ Monumentalizaram a paisagem/ As cúpulas brancas dos Passos/ E os cocares revirados das palmeiras/ São degraus da arte de meu país/ Onde ninguém mais subiu/ Bíblia de pedra sabão/ Banhada no ouro de Minas” (Andrade, 1925).

36. O encontro contou com a presença, além dos *habitués* dos chás de Dona Olívia, do então presidente da Associação Comercial de São Paulo, José Carlos de Macedo Soares (que já havia participado da organização da Semana de 1922) e do novo governador do estado de São Paulo, Carlos de Campos.

37. A cópia do estatuto em francês redigido por Blaise Cendrars (Fundo Blaise Cendrars da Biblioteca Nacional de Berna) foi traduzido e publicado por Carlos Augusto Calil (2012).

38. Schwarcz; Starling (2015, p. 348).

39. Calil (2001, p. 287).

40. "Blaise Cendrars, ambassadeur b n vole de l'esprit nouveau, apr s avoir bu sur la c te du bon café de l'amiti  brésilienne, a p n tr  dans l'intérieur. Dans cet immense continent aux possibilités infinies, il a vu des oeuvres d'une remarquable architecture indig ne et s'est  cri : "Br siliens, gardez vos t sors!"

41. Boaventura (1995, p. 122).

42. Maria Eugenia Boaventura ainda não conhecia o projeto oswaldiano de 1930 até lhe levamos uma cópia no final de 2017.

43. Margareth da Silva Pereira, sobretudo em seus estudos sobre o panamericanismo, chamou aten o a esse modelo de organiza o de tipo *society*, ou seja, uma forma de a o coletiva "bottom up", a partir de associa es, cooperativas, clubes, ligas etc., o que se aproximava da tradi o liberal de São Paulo desses anos e diferia de políticas públicas de Estado, que só se consolidaram de fato no Brasil a partir da chamada Revolu o de 1930 (e nos Estados Unidos com o New Deal). Ao contrário dos norte-americanos e paulistas mais liberais, os franceses já possuíam uma política de Estado mais centralizadora (inclusive na prote o de bens públicos), o que pode ter levado Oswald, morando em Paris, a propor essa passagem de uma sociedade civil (1926) – Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil em 1924 – a um departamento estatal (1926): o Departamento de Organiza o e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil, o que se mant m em 1930 na propos-

A sede do governo de Carlos de Campos foi bombardeada pelas forças da revolta tenentista, e o governador precisou fugir, no ep sodio conhecido como "o maior conflito bélico até então ocorrido na cidade de São Paulo".³⁸ Blaise Cendrars e Oswald de Andrade são surpreendidos pela revolta na reda o do jornal *Correio Paulistano*. Ocupada pelos revoltosos, a cidade era bombardeada pelas tropas federais enquanto, segundo Carlos Augusto Calil, "Cendrars, experiente veterano da Primeira Grande Guerra, localizava pelo estrondo do obus o alvo atingido".³⁹

Na abertura de uma entrevista dada por Cendrars ao *Le Journal Littéraire*, já em Paris, em 1925, pode-se ler: "Blaise Cendrars, embaixador benévolo do novo espírito, depois de, na costa, beber o bom café da amizade brasileira, penetrou no interior. Nesse imenso continente de possibilidades infinitas, ele viu obras de uma notável arquitetura nativa e proclamou: *Brasileiros, protejam seus tesouros!*".⁴⁰

Mas foi Oswald, a partir desta experiência coletiva de "descoberta" do Brasil passado, e conhecedor do projeto anterior de uma Sociedade voltada para a prote o do patrimônio histórico e artístico brasileiro, que em 1926 apresentou – não sabemos ao certo se por iniciativa própria ou por solicita o de Washington Luís –, logo após a posse do amigo na Presidência da República, um novo projeto de defesa do patrimônio nacional, ainda em forma de um esboço manuscrito: "Cria o DODEPAB – Departamento de Organiza o e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil".

Em *O salão e a selva*,⁴¹ Maria Eugenia Boaventura defende a tese de que a iniciativa de criar um Departamento de Defesa do Patrimônio Nacional teria partido do próprio Oswald:

Usando de seu prestígio de intelectual e de amigo do Presidente da República, Oswald aproveitou para fazer várias sugestões em benefício da cultura no Brasil. Propôs em 1926 a cria o do Dodepab – Departamento de Organiza o e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil. Esse projeto oswaldiano antecipou as linhas gerais do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, criado quase dez anos depois pelo Ministro Gustavo Capanema.⁴²

Como Oswald tinha efetivamente participado em 1924 – como membro fundador e futuro membro do comitê diretor – da cria o da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil,⁴³ proposta por D. Olívia e interrompida pela revolta tenentista,   bem provável que ele tenha mesmo aproveitado a oportunidade do amigo na presidência do país, ainda que sem sua solicita o expressa, para tentar colocar em prática o que tinha sido pensado pelo grupo após a viagem de

“descoberta do país”. No entanto, o casal Tarsiwald voltou para Paris, onde ainda viviam, e não encontramos registros nos arquivos de que o novo projeto tenha sido desenvolvido antes da volta definitiva de Oswald de Andrade ao país, com a grande crise financeira mundial de 1929.

O esboço de projeto de 1926, que previa como sede do novo Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil o Museu Nacional do Rio de Janeiro, é bem próximo do estatuto da Sociedade de 1924 redigido por Blaise Cendrars, apesar de mais sucinto. A “intuição antropológica” de Cendrars parecia abraçada na proposta de Oswald na referência à necessidade de divulgar e pesquisar “as nossas tradições, lendas e riquezas folclóricas”.

As finalidades do Departamento seriam: “Salvar, inventariar e tomba o patrimônio nacional, as riquezas artísticas espalhadas pelo território brasileiro. Considerar monumentos públicos e proteger como tais as principais realizações arquitetônicas da Colônia e os sambaquis, necrópoles e demais vestígios da nossa pré-história”. Como no projeto anterior, há também a ideia de, além do incremento do Museu Nacional no Rio de Janeiro, “criar e manter museus locais”, além de “organizar publicações, álbuns, coleções fotográficas, reproduções de documentos e fichas etc.”

A maior novidade, em relação ao projeto anterior, parece ser a proposta de fundação de uma Biblioteca Brasília “destinada à guarda do tesouro intelectual e artístico do Brasil anterior”, assim como a proposta de “organizar excursões educacionais e promover o turismo às principais regiões onde se acham os monumentos tradicionais da arte brasileira”.

Pode-se notar, apesar da brevidade do manuscrito, uma clara preocupação com a internacionalização do debate patrimonial, tanto na proposta de publicações em outras línguas quanto na ideia de “entrar em relação com os museus de outros continentes a fim de melhorar as nossas coleções e fazer conhecidos em todo o mundo o Brasil artístico e tradicional”.

Sem dúvida alguma, os dois projetos, de 1924 e de 1926, estão diretamente relacionados entre si, assim como intimamente ligados àquela viagem de “descoberta do Brasil”, feita pelo grupo modernista paulista para acompanhar Blaise Cendrars ao Rio e às cidades mineiras. O crítico literário José Brito Broca, no texto “Blaise Cendrars no Brasil em 1924”,⁴⁴ se perguntou:

O que merece reparo nessa viagem é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas

ta do Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil.

44. Broca apud Amaral (1997, p. 59). Publicado originalmente em *A Manhã* em 4 de maio de 1952.

igrejas do século XVIII, seus casarões coloniais e imperiais, uma paisagem tristonha, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas.

E o próprio crítico tentou responder:

Parecia um contrassenso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio da realidade brasileira, em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu, fazia com que a paisagem da 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 raízes 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.

Segundo Rui Mourão,

a preocupação com a valorização das cidades históricas passou a ser incluída nas linhas programáticas dos jovens revolucionários. Eles identificaram, naquela arte de dois séculos atrás, a autenticidade de inventiva que desejavam alcançar. Essa descoberta os inseria numa tradição. Com a retaguarda daquela forma protegida, sentiam-se mais seguros e mais bem plantados. E o trabalho para divulgar o patrimônio barroco e difundir informações sobre ele não terminaria mais.⁴⁵

Assim, esses projetos patrimoniais se explicariam de forma mais tradicional, no sentido de construção de uma tradição “histórica” – como de fato ocorreu, com o período colonial sendo considerado um “passado exemplar” no qual estariam as mais puras “raízes” nacionais. Mas também é possível entendê-los de forma menos purista e enraizada, dentro da mesma lógica usada por Oswald para explicar a questão do “primitivismo” no país e sua ideia de uma poesia de exportação. Seria possível pensar em um paradoxal princípio de preservação “de exportação e não de importação”, baseado “em nossa ambiência geográfica, histórica e social”, que por sua vez é uma herança colonial, baseada na importação da cultura do colonizador europeu? Seguindo a lógica Pau Brasil, sim, ao se explorar sobretudo aquilo que seria, como escreveu Oswald no manifesto, “bárbaro e nosso”, “a formação étnica rica”, e ao mesmo tempo “o exotismo e o modernismo”, em detrimento de qualquer outra tradição histórica. Um bom exemplo seria a valorização simultânea da cultura dos povos ameríndios e da arte moderna “primitivista”. Haveria, assim, um interesse de defesa do patrimônio nacional baseado na ideia de exportação, tipicamente Pau Brasil, e que se aprofundaria com a ideia da antropofagia, a partir de uma ideia mais radical de devoração.

ANTROPOFAGIA

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago")

Esta ambiguidade, ou "contrassenso apenas aparente", como disse Brito Broca, dos artistas modernos brasileiros – entre internacionalismo e nacionalismo, entre o novo estrangeiro e o nativo "primitivo", entre o moderno e o "selvagem" – encontrou a sua mais engenhosa formulação em 1928: a antropofagia cultural. O "Manifesto Antropófago", também escrito por Oswald de Andrade,⁴⁶ se inspirou nos índios nativos do território antes da invasão e colonização portuguesa e propôs um novo grito de guerra: "Tupy, or not Tupy that is the question" (assim mesmo, em inglês, no texto original).

Alguns povos indígenas nativos ainda cultivavam rituais antropófagos que consistiam em matar inimigos e estrangeiros e comê-los não por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e qualidades espirituais. O "Manifesto Antropófago" foi assinado em Piratininga (nome indígena de São Paulo) no ano 374 da deglutição do padre Sardinha, episódio do padre português que foi devorado pelos ameríndios na costa brasileira e se tornou emblemático na história da invasão e colonização de Pindorama (como era denominado o território do país pelos nativos) pelos europeus. O português, primeiro bispo do Brasil, chegava com a missão de catequisar os ameríndios, que o devoraram, com todos os membros de sua tripulação, em um grande ritual coletivo, um verdadeiro banquete antropofágico e, sem dúvida, um caso extremo de alteridade radical.

O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político internacional: brasileiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. [...] Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos de resto nada mais a fazer.⁴⁷

A ideia dos artistas antropófagos era clara: reagir criticamente à dominação artística estrangeira dos colonizadores europeus – ou dos colonizados locais, como eram considerados os artistas que copiavam os europeus sem adaptá-los, os "academicistas", ou "passadistas" –, e dos estrangeiros em geral, da mesma maneira que os povos ameríndios fizeram. Em vez de negá-los (como fizeram os

46. Tarsila do Amaral tem grande participação na formulação da antropofagia. Para nomear sua tela mais famosa, Tarsila consultou com Oswald um dicionário tupi-guarani, e juntos compuseram a palavra *abaporu*: *aba*, homem, *poru*, que come. A tela, um presente de Tarsila para Oswald, se tornou o símbolo do movimento, aparecendo na publicação do manifesto em versão desenho.

47. Andrade (1928a).

48. Andrade (1928a).

49. Segundo Maria Eugenia Boaventura, quem escreveu e publicou as críticas severas ao livro de Paulo Prado não foi Oswald, mas Oswald Costa, o “Tamandaré”, editor e responsável pela revista quando Oswald estava em Paris. Mas Oswald era de fato crítico ao livro, que considerava “a repetição de todas as monstruosidades de julgamento do mundo Ocidental sobre a América descoberta” (apud Boaventura, 1995, p. 139). Ainda segundo Boaventura (1995, p. 139), “Oswald não podia compreender como ‘um homem à la page’ escrevia sobre o Brasil ‘um livro pré-freudiano’”.

50. Segundo Aracy Amaral (1999, p. 107), na organização da correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral: “Desde a ‘primeira dentição’ da *Revista de Antropofagia* Mário de Andrade vinha sofrendo chacotas por parte de Oswald de Andrade. Na segunda fase da revista, já na página dominical do *Diário de São Paulo* sob o título de ‘Os três sargentos’, de 14 de abril de 1929, o ‘Cabo Machado’ – que chama Mário de ‘o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino’ – afirma que Alcântara Machado e Mário de Andrade ‘estão vendo seriamente ameaçadas pela rudeza da Antropofagia as suas sistemáticas e marotas atas falsas’. Se *Macunaíma* já fora alvo de sarcasmos, a defesa, ou o apoio de Mário a Alcântara Machado é sempre ridicularizado. Assim, Mário de Andrade é chamado de ‘o cérebro mais confuso da crítica contemporânea’ (*Revista de Antropofagia*, 24 de Abril de 1929) [...] a 26 jun. 1929, a *Revista de Antropofagia* publicara sob o título desmoralizador de *Miss Macunaíma* um texto sem gravidade maior”. É bom

“passadistas” e alguns regionalistas) ou de copiá-los (como fizeram os academicistas), os artistas antropófagos preconizavam devorar suas ideias (em particular das jovens vanguardas europeias), se apropriando delas e transformando-as, através da cultura local, em ideias novas e genuinamente brasileiras. A intenção principal era comer a arte europeia, ruminá-la com um molho nativo, selvagem e popular, e finalmente vomitar a arte antropofágica, tipicamente impura, “selvagem” e brasileira, com toda a sua ironia e crítica subversiva.

Como explica o próprio Oswald de Andrade:

Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. A multidão americana – pequena, é verdade – que passeia hoje em meio à multidão heterogênea da América, sente, agora o erro. Sente-o, mas não o compreende. Só o europeu, que flana uma ou duas gerações aqui, não o sentirá. Mas nós, os artistas – sismógrafos sensibílimos dos desvios físicos da massa –, nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos. [...] A antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para ascensão dos totens raciais.⁴⁸

O manifesto antropofago de Oswald foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, que teve duas “dentições”. Se a primeira dentição, que circulou entre 1928 e 1929, ainda contava com a colaboração dos outros dois Andrades do grupo, Mário e Carlos Drummond, ao longo da segunda “dentição”, publicada no *Diário de São Paulo*, também em 1929, a linha editorial se tornou bem mais radical, agressiva e crítica, não contando mais com esses colaboradores, que haviam rompido com Oswald.

Além de Mário e Carlos, Oswald rompeu também com Paulo Prado e, conseqüentemente, com Blaise Cendrars (que ficou muito amigo de Prado no Brasil). No caso de Paulo Prado, o motivo da separação foi uma crítica agressiva de Oswald a seu livro *Retrato do Brasil*.⁴⁹ No caso de Mário, a ruptura com Oswald se deu também por causa de suas críticas irônicas e blagues mais agressivas publicadas na revista.⁵⁰ O próprio Mário escreve para Tarsila sobre o rompimento, para ele definitivo:

É coisa que não se endireita, desgraçadamente para mim. [...] E então eu, que não fui feito para esquecer, não será possível jamais que eu esqueça nem de ninguém nem de nada. [...] Pedi aos meus companheiros de vida e até a amigos que nem Couto de Barros, que não me falassem em certos assuntos. Apenas, Tarsila: esses assuntos existem. E como podemos esquecer, vocês e eu, que todos conservamos nosso passado comum? E quanto a mim, Tarsila, esses assuntos, criados por quem quer que seja (essas pessoas não me interessam), como será possível imaginar que não me tenham ferido cruelissimamente.⁵¹

A Carlos Drummond, Mário também relata o rompimento: “O que hei de fazer, não faço pazes, [...] mas a verdade é que quero bem ele”.⁵² A relação entre os dois Andrades sempre foi bastante conflituosa; Mário, que não tolerava bem a irreverência zombeteira e falastrona do amigo, que fazia piadas de tudo e de todos, também mostrava desconforto com as companhias mais próximas de Oswald – como ele disse a Manuel Bandeira: “meu grupo, amigos, camaradas, todos ricos, sem preocupações”⁵³ – mas a amizade persistiu até 1929, em particular pela intermediação de Tarsila do Amaral.

Entre 1922 e 1928 parecia haver até certa simbiose entre os dois poetas; seus trabalhos, inclusive, pareciam se comunicar diretamente, desde a experiência de São Paulo descrita nos livros *Paulicéia desvairada*, de Mário, e *Os condenados* de Oswald, ambos de 1922, até a obra-prima de Mário, *Macunaíma*, seu trabalho mais Pau Brasil, e em certo sentido antropofágico. Mas parece que Mário não conseguiu suportar a publicação das blagues de Oswald na *Revista de Antropofagia* nem a radicalidade das ideias propostas no “Manifesto Antropófago”, bem como a própria ideia de antropofagia cultural,⁵⁴ o que precipitou o rompimento, nunca aceito por Oswald, mas irreversível para Mário.

Segundo Maria Eugenia Boaventura:

Oswald na *Revista de Antropofagia* cobrava de seu companheiro determinados apoios ir-restritos a figuras inexpressivas e também não admitia a defesa de certas posições políticas de caráter conservador. Reagia publicamente contra isso. Terminou com um protesto contra a desorientação “crítica” de Mário de Andrade. [...] Mário não quis aderir à fase mais agressiva da Revista que implicava na derrubada de mitos de dentro do próprio Modernismo. Os antropófagos começaram a cobrar um posicionamento do amigo, primeiro em tom de troça. Com o passar do tempo a maledicência tomou conta de algumas tiradas sarcásticas da revista. Da parte de Mário, então, o rompimento foi para valer.⁵⁵

Os caminhos dos dois Andrades tomaram direções bem distintas, que sobretudo a partir de 1930 se tornaram antagônicas politicamente. O ano de 1929 foi bastante turbulento para Oswald: além da briga com seus amigos mais próximos, Mário, Paulo Prado e Blaise Cendrars, a crise econômica de 1929 o atingiu diretamente, e a partir de então suas dificuldades financeiras só se agravaram. O casal Tarsiwald voltou ao país e se separou; Oswald se casou em seguida com Pagu (Patrícia Galvão), colaboradora da *Revista de Antropofagia* (que deixou de circular também em 1929). Foi nesse contexto agitado de retorno ao país que Oswald, precisando de emprego – algo paradoxal para esse “homem sem profissão”,⁵⁶ como ele se denominava –, retomou alguns projetos, dentre eles o do Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil,

lembrar que a orientação sexual do autor de *Macunaíma* era um grande tabu, e só passou a ser debatida décadas após sua morte. A carta de Mário a Manuel Bandeira (de 7 de abril de 1928) sobre sua homossexualidade (com reclamações a Oswald: “o Oswald não é meu amigo”) ficou até bem pouco tempo lacrada nos arquivos da FCRB (2015). Segundo Maria Eugenia Boaventura (1995, p. 140): “As desavenças entre os dois surgiram ainda no ano de 1922 quando faziam juntos a *Klaxon*. [...] Outro ponto detonador das desavenças era o comportamento espalhafatoso e histriônico de Oswald em conflito com o estilo contido, retraído e muito ressentido do pai de *Macunaíma*. Ambos, no entanto, vaidosíssimos”.

51. Amaral (1999, p. 106). Carta datada de 4 de julho de 1929.

52. Andrade (1982, p.184).

53. Andrade (1966, p. 60). Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de 19 de maio de 1924.

54. Em carta de 19 de maio de 1928 a Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade escreve sobre o “Manifesto Antropófago”: “No dia famoso da leitura do manifesto aqui em casa, até Paulo Prado estava, tanto que escrevi com o manifesto que até o Oswald saiu meio estomagado, deixando a reunião no meio”. O texto foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

55. Boaventura (1995, p. 142).

56. Em 1954, ano de sua morte, Oswald de Andrade publicou o que seria o primeiro volume, de quatro previstos, de suas memórias, com o título *Um homem sem profissão*, e os

subtítulos: “Memórias e confissões” e “Sob as ordens de mamãe”.

57. Preferimos usar a expressão “Primeira República” à “República Velha”. O governo de Washington Luís, apesar de representar a oligarquia cafeeira paulista, não podia ser considerado de forma simplista como “velho”; foi ele, por exemplo, que nomeou Fernando de Azevedo, que fazia parte do grupo dos pioneiros da Escola Nova, com Anísio Teixeira, como diretor de Instrução Pública do Distrito Federal. O programa da Escola Nova se disseminou em todos os estados ainda nos anos 1920 e, como vimos, Washington Luís foi um dos incentivadores da Semana de Arte Moderna de 1922. O movimento político-militar que decretou o final da Primeira República foi composto de políticos e tenentes derrotados nas eleições de 1930, que não aceitaram o resultado e decidiram pegar em armas para derrotar o antigo sistema oligárquico, que estaria representado pelo paulista Júlio Prestes.

58. Schwarcz; Starling (2015, p. 361).

59. Sobre o tema ver, por exemplo, Oliveira et al. (1982) e Miceli (1979). É importante deixar claro, como diz Lúcia Lippi (1982, p. 7), que: “Nos anos 30, o Brasil não seguiu rumos muito distintos dos que estavam sendo trilhados pelos países europeus e que eram objeto da atenção dos brasileiros ilustrados. Mussolini chegou ao poder na Itália em 1923; Hitler, com sua ascensão à Chancelaria em 1933, acabou de desintegrar a República de Weimar; Salazar, em 1929, chegou a primeiro-ministro de Portugal; a Espanha se encontrava, entre 1936 e 1939, banhada de sangue de uma

que passou a se chamar Departamento de Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil.

Como se sabe, o presidente da República Washington Luís foi deposto em 24 de outubro de 1930, menos de um mês antes do término do seu mandato, por um movimento político-militar que encerrou a Primeira República.⁵⁷ Em 3 de novembro, a junta provisória formada por militares entregou o poder ao candidato derrotado da eleição do mesmo ano, Getúlio Vargas. A eleição tinha sido vencida por Júlio Prestes, candidato do antigo presidente Washington Luís, padrinho do casamento de Oswald com Tarsila em 1926.

O Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas Estaduais e as Assembleias Municipais foram dissolvidas, os políticos eleitos durante a Primeira República foram substituídos por interventores, a imprensa de oposição foi censurada – pela primeira vez, desde a constituição de 1824, todos os postos de poder no país estavam sendo ocupados por civis e militares não eleitos.⁵⁸

Getúlio Vargas permaneceu no governo provisório até 1934. Após a Revolução Constitucionalista de 1932 foi criada a Constituinte de 1933, que o elegeu oficialmente presidente da República por voto indireto de seus membros. Como se sabe, em 1937, Vargas se manteve no poder pelo regime ditatorial conhecido como Estado Novo,⁵⁹ que já se instalava no país desde 1935, a partir da Lei de Segurança Nacional.

O período do Estado Novo foi chamado por Oswald em sua coluna “Telefonema” (de 5/1/1950) de “uma ditadura mais ou menos fascistóide”, e mais recentemente foi denominado por Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, a partir de Graciliano Ramos – que, como Oswald, foi perseguido e preso pelo regime que promoveu a “caça aos comunistas” –, de “nosso pequenino fascismo tupinambá”:

no caso do Estado Novo imposto por Vargas, não se tratava de um regime fascista, e menos ainda da reprodução de um modelo fascista europeu – português ou italiano, ou ainda espanhol. Sua natureza era outra: autoritária, modernizante e pragmática. Ou, como definiu, sarcástico, Graciliano Ramos, o Estado Novo era, no máximo, “nosso pequenino fascismo tupinambá”. O projeto de uma sociedade autoritariamente controlada pelo Estado – e não apenas suas classes populares – envolvia, é claro, o estabelecimento de um sistema repressivo capaz de manter com sucesso a tampa sobre o caldeirão e impedir a ebulição de qualquer atividade oposicionista.⁶⁰

A crise econômica mundial de 1929, com a quebra da bolsa de Nova York, ajudou a implementar regimes autoritários pelo mundo, como no caso mais dramático da Alemanha, com ascensão ao poder de Hitler, em 1933. A força do

fascismo no Brasil apareceu mais claramente com a criação da Ação Integralista Brasileira (AIB), que contou com apoio alemão e italiano, assim como do próprio governo Vargas até 1938. A AIB tinha em seu quadro alguns artistas⁶¹ e intelectuais que participaram do movimento moderno e que levaram ao extremo xenófobo a busca da “identidade” nacional, ou da “brasilidade”. Entre esses artistas e intelectuais, estavam nomes como Plínio Salgado e Gustavo Barroso,⁶² antissemita, anticomunista, um dos maiores teóricos da AIB, fundador e diretor do Museu Histórico Nacional (a partir de 1922). Barroso foi o responsável pelo primeiro órgão oficial de preservação do patrimônio cultural brasileiro: a Inspeção de Monumentos Nacionais, criada por Decreto-Lei de 14 de julho de 1934 e que funcionou até 1937.

A Inspeção só foi substituída a partir do Decreto-Lei nº 25, de 1937, que criou o SPHAN. Se o vínculo entre a Inspeção e a AIB ficava explícito no protagonismo de Barroso, a partir da criação do SPHAN seria importante – para além de todas as suas inegáveis contribuições já fartamente relatadas pela grande maioria das narrativas históricas sobre o SPHAN – também problematizar seu possível papel legitimador⁶³ para o regime ditatorial no poder, como sugerem Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

A legitimidade da ditadura do Estado Novo dependia de que seus agentes o associassem a Vargas, combinando, na figura do ditador, a imagem do líder com a representação da nação. Um dos pontos de apoio do regime, o Ministério da Educação e Saúde, foi decisivo para sinalizar a importância que o Estado Novo atribuía à cultura como ferramenta na composição desse modelo. Dirigido por Gustavo Capanema – mineiro que disputou e perdeu o posto de interventor em Minas Gerais em 1933, e que Vargas optou por levar para o Rio de Janeiro em 1934 –, o órgão foi, talvez, o melhor exemplo da ambivalência cultivada pela política do Estado Novo. E Capanema agarrou sua oportunidade no comando da pasta da Educação. Criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.⁶⁴

O projeto de construção de uma “identidade” nacional, de uma nacionalidade brasileira, um “mito de nação”⁶⁵ a partir da cultura e, em particular, do inventário do patrimônio histórico e artístico nacional, é dificilmente contestável, assim como sua legitimação por um grupo de artistas e de intelectuais modernos que serviam ao ministro Capanema, apesar de boa parte deles tender claramente à esquerda, como o próprio “mensageiro” Carlos Drummond de Andrade. Tais artistas e intelectuais, mesmo sem assumir ou querer, acabavam por corroborar certos pontos de vista do novo regime ditatorial, em particular ao perseguir a ideia de um “homem novo”,⁶⁶ um novo homem moderno, uma mesma obsessão “modernizante”, como explica Mariza Veloso Motta Santos: “A obsessão pela

guerra civil”. Ver também o recente e premiado documentário de Eduardo Escobel: “Imagens do Estado Novo – 1937 a 1945” (Brasil, 3h47m, 2016).

60. Schwarcz; Starling (2015, p. 375).

61. “O arejamento buscado por Oswald encontra resistência no grupo Verde-Amarelo (1926), encabeçado por Plínio Salgado, Cândido Motta Filho, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo. Cerram fileira contra Pau Brasil e desfechem ataque às formulações de Oswald. [...] Assim, o Verde-Amarelo deságua no Grupo da Anta (1927) e continua polemizando com o grupo Pau Brasil e de imediato com o da Antropofagia (1928). O Grupo da Anta acrescenta agora a preocupação política. Seus partidários serão os mentores do fascismo brasileiro, a Ação Integralista na próxima década de 1930” (Fonseca, 2007, p. 175).

62. Mourão (1996, p. 75), na época diretor do Museu da Inconfidência, no texto “Tradição e Modernidade” escreve: “Gustavo Barroso se destacou como um dos teóricos do Movimento Integralista Brasileiro e o seu pensamento pode ser conhecido através da leitura de *Quarto Império*, ensaio produzido na linha de *Mein Kampf*, de Adolph Hitler. Ele empreende, nesse texto, o estudo do que chama de impérios zodiacais, destacando o quarto como aquele que iria conduzir o Brasil ao seu grande destino, pela adoção do integralismo. Ao fazer profissão de fé racista, condena o povo judeu e exalta o arianismo. Defende o nacional-socialismo, o fascismo de Benito Mussolini e prega a ditadura, que nada mais seria do que um Estado forte protegido contra a ação nefasta de indivíduos, grupos e cartéis. Barroso iria

criar, em 1934, no Museu Histórico Nacional, a Inspeção dos Monumentos Nacionais, que teria por finalidade se encarregar da produção de um catálogo de valor histórico e artístico, se ocupar da fiscalização desse patrimônio e do comércio de obras de arte e indicar as unidades arquitetônicas que devessem, por decreto do governo, ser declaradas Monumentos Nacionais". De fato, o livro *Quarto Império* termina por uma conclamação à união dos fascistas de todo o mundo por uma revolução: "A maior revolução de todos os tempos foi o Cristianismo. A única revolução digna de tal título na História, depois dele, é o movimento renovador e regenerador do fascismo" [...] O Integralismo Brasileiro [...], de todos os movimentos fascistas do mundo atual, é aquele que contém maior dose de espiritualidade. Surgido depois de Mussolini e de Hitler, ele afirma mais fortemente o primado do Espírito e mais alto se eleva, como prova sua doutrina, para as Verdades Eternas que cintilam nas auroras dos novos tempos" (Barroso, 1935, p.172 e 174). Durante o período de criação e funcionamento da Inspeção de Monumentos Nacionais, seu responsável, Gustavo Barroso, publicou uma série de livros integralistas: *O Integralismo em marcha* (1933); *O Integralismo e o mundo* (1933); *Brasil: colônia de banqueiros* (1934); *O integralismo do Norte a Sul* (1934); *O Quarto Império* (1935); *A palavra e o pensamento integralista* (1935); *O que o integralista deve saber* (1935); *A destruição da Atlântida* (1936); *O espírito do Século XX* (1936); *História secreta do Brasil* (1936, 1937); *A sinagoga paulista* (1937); *A maçonaria: seita judaica* (1937); *Judaísmo, maçonaria e comunismo* (1937); *Os civilizados* (1937); *Integralismo e catolicismo* (1937).

invenção de uma tradição é parte integrante do imaginário modernista que domina a Academia SPHAN".⁶⁷

Ao contrário de muitos de seus amigos da época da Semana,⁶⁸ Oswald de Andrade não participou desse processo chamado por alguns estudiosos da Era Vargas de "modernização conservadora".⁶⁹ Seus antigos amigos políticos foram presos ou fugiram exilados com a Revolução de 30. Por sua nova militância política, Oswald e Pagu foram perseguidos sistematicamente pelo novo governo anticomunista e passaram à clandestinidade. Oswald "era tido como um perigo público, era o escritor comunista, um barba-azul, um libertino que já havia se casado quatro ou cinco vezes, enfim, um sujeito que não tinha respeito por nada, nem pela família nem pela religião".⁷⁰ Em sua ficha policial (prontuário de 17/3/1935) podemos ler que Oswald seria "Um dos brasileiros mais obcecados pelo credo vermelho, para onde arrastava moças ainda estudantes, apesar de possuir recursos financeiros vastos".

Enquanto o Oswald militante anti-integralista do dito "credo vermelho" (embora com claras tendências anarquistas) "esperava ingênua e irresponsavelmente a revolução",⁷¹ Mário se tornara uma figura pública importante no campo das artes e da cultura. Em 1935, mesmo ano em que Oswald foi fichado como subversivo, Mário se tornou diretor do Departamento de Cultura e Recreação do município de São Paulo, o que fez Gustavo Capanema, por recomendação de seu chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, convidá-lo a redigir o mítico anteprojeto.

Ao contrário da notoriedade e reconhecimento obtido por Mário e outros antigos colegas "modernistas", Oswald caiu em um longo ostracismo, devido a disputas tanto pessoais quanto políticas. Como afirma Maria Augusta Fonseca,

... sua produção artística amargou o esquecimento, em especial depois dos anos 1930. Desde então, e até sua morte em 1954, raros viram sua obra com objetividade, e foram poucos os que detectaram seu talento literário e anunciaram seu produto maior. Oswald não chegou a conhecer sua consagração como grande escritor. Sofreu as consequências de seu tempo e de seu próprio modo de ser. [...] Oswald arreganhou os dentes de antropófago à mentalidade colonizada que atrofiou e ainda atrofia o país. Exaltou a tradição cultural do indígena primitivo contra o índio vestido e catequizado.⁷²

Esse esquecimento só terminou bem após sua morte, no final dos anos 1960, quando seu trabalho foi retomado por artistas tropicalistas como José Celso Martinez Corrêa, que em 1967 reencenou a peça *O rei da vela* no teatro Oficina, ou Hélio Oiticica, que no mesmo ano propôs com a instalação *Tropicália* criar uma "Superantropofagia"⁷³ em reação ao Golpe Militar de 1964.

O ostracismo do poeta antropófago – que talvez possa explicar em parte sua ausência das narrativas históricas sobre a preservação do patrimônio – estava também ligado à não aceitação – à época, pelo regime ditatorial, mas também depois pela academia e por parte de alguns artistas – da radicalidade devoradora de suas ideias antropofágicas, como escreveu Antonio Candido em 1947, no texto “Antropofagismo”:

Realmente antropofágica é a sua visão compreensiva, graças à qual devora, tritura e irma valores inconciliáveis para o pensamento lógico, para a rotina universitária que trabalha a 40 graus centígrados e produz sapiência em banho-maria: nas temperaturas altíssimas a mais de 1000 graus fundem-se e ligam-se os metais mais estranhos. É uma liga semelhante que Oswald propõe fazer, com o material que veio às nossas praias, trazido pela maré de tantos séculos; a antropofagia tem uma qualidade onívora e não escolhe para devorar: o ato de devorar é que vai expelindo os detritos; o alimento é sempre bom se for certa a maneira de comer.⁷⁴

Ao contrário de Mário de Andrade, que, com suas já conhecidas atividades⁷⁵ como Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo nos anos 1930,⁷⁶ buscava mais claramente a afirmação de uma “identidade” nacional,⁷⁷ a própria ideia da antropofagia cultural de Oswald de Andrade tinha como pressuposto uma radical devoração do outro (dos vários outros), ou uma alteridade antropofágica, contrária a qualquer forma de “identidade” única.

Como escreveu Caetano Veloso em seu livro *Verdade tropical*, “enquanto Mário de Andrade [...] tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald [...] representava a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclasta.”⁷⁸

Eduardo Viveiros de Castro, ao comparar os dois Andrades, disse algo bem parecido: enquanto Mário fazia uma série de inventários, Oswald seria o teórico da pluralidade.⁷⁹ A antropofagia – “a única contribuição realmente anticolonialista que geramos”⁸⁰ –, era uma devoração da alteridade, dos vários “outros” culturais, de incorporação ou de contaminação entre diferentes culturas, ou seja, o contrário mesmo de algumas ideias dominantes até hoje em alguns campos disciplinares, de pureza, originalidade, autenticidade, identidade ou origem, ainda defendidas como princípios de preservação e conservação propostos em vários projetos patrimoniais pelo país.

A própria ideia de “identidade” nacional, de qualquer tipo de nacionalismo ou de “brasilidade”, do ponto de vista do antropófago, passa necessariamente pela incorporação do outro pois, como Oswald bem explicou no manifesto antropófago: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do

63. O ambíguo papel do próprio SPHAN – criado em 1937, antes da instauração do regime ditatorial mas após o início da vigência da Lei de Segurança Nacional, que já restringia direitos civis – como possível legitimador do Estado Novo é outra questão importante que ainda não foi debatida seriamente. Seria importante problematizar também de forma crítica este momento da história nacional em que o Ministério da Educação e Saúde monopolizou a discussão sobre a cultura nacional – assim como sobre o “Modernismo” nas artes e, em particular, na arquitetura brasileira – que, como se sabe, passou a ser tratada como um assunto de Estado, prioritário por sua força simbólica e, como era bem comum na época, também como propaganda do governo. Apesar do debate não caber no escopo deste artigo, não há como esquecer da grande polêmica sobre o projeto arquitetônico do prédio do Ministério de Educação e Saúde (MES), no Rio de Janeiro, hoje Palácio Capaneima, em 1935, quando o concurso vencido por Arquimedes Memória, diretor da Escola de Belas Artes (e membro da AIB), após a destituição de Lúcio Costa da direção em 1931, foi desconsiderado pelo ministro que, em 1936, solicitou a Lúcio Costa outra proposta. Como sabemos, este constituiu uma equipe de arquitetos modernos desclassificados do concurso e conseguiu convencer o ministro e o próprio presidente Vargas a trazer Le Corbusier novamente ao país. O envolvimento de Le Corbusier com o regime de Vichy também começou a ser discutido mais profundamente em livros recentes como os de Chaslin (2015) e Jarcy (2015). O prédio moderno do MES e sua narrativa mítica (criada pelo próprio Lúcio Costa), como já foi

amplamente discutido em inúmeros publicações nacionais e estrangeiras, se tornou sem dúvida um ícone na arquitetura moderna pública que colocou o país em todas revistas e exposições de arquitetura do mundo. Trata-se também de uma excelente propaganda para o governo, o que não foi uma prática comum somente aos serviços de propaganda e diplomacia do Brasil nesses anos. Adrian Gorélik (2005) mostra bem essa prática em boa parte da América Latina. Também é interessante notar a vinculação desses arquitetos modernos, sobretudo Lúcio Costa, com a questão da tradição e do passado, ao compará-los, por exemplo, com o arquiteto “antropófago” Flávio de Carvalho, segundo Lissovsky e Moraes de Sá (1996, p. xxiv): “Para o arquiteto Flávio de Carvalho, por exemplo, o vínculo com os conceitos do passado deveria ser completamente descartado. Na visão de Lúcio Costa, porém, a nova arquitetura não rompia com a tradição, antes a recuperava no que ela tinha de melhor: a pureza das formas, o lirismo, o equilíbrio etc.”. É essa mesma pureza formal que os arquitetos do SPHAN buscavam na “fundação” da arquitetura brasileira nos séculos XVII e XVIII, o que relacionava, a partir de um “mito” da pureza, a tradição colonial à modernidade.

64. Schwarcz; Starling (2015, p. 377).

65. “É no período do Estado Novo que se realiza efetivamente a primeira tentativa de dar um sentido mítico ao Estado, expresso no ‘mito da nação’ e na figura do chefe” (Velloso, 1982, p. 95).

66. “Sabemos que a ideologia estado-novista pretendia criar um homem novo, construído a partir do binômio

antropófago”. Pois para os antropófagos só interessa a potência da alteridade, da devoração dos vários outros, a cultura já contaminada por outras – e não poderia ser diferente para o “Conservador Antropófago”, por mais paradoxal que possa parecer essa proposta, como defendida mais tarde por Hélio Oiticica em sua tropicália superantropófaga, a partir da antropofagia oswaldiana: “A pureza é um mito”.⁸¹

O PROJETO DE 1930

Na perspectiva de uma desnaturalização de mitos, sobretudo do “mito fundador” do SPHAN, introduzimos as principais ideias oswaldianas em relação com outros artistas, em particular com Blaise Cendrars, em sua primeira visita ao Brasil, e Mário de Andrade antes de ocupar o cargo de diretor do Departamento de Cultura. Nos pareceu necessário reafirmar a importante presença de Cendrars e sua “intuição antropológica”, que claramente contaminou um primeiro olhar para o passado, não apenas o de pedra e cal, de todo o grupo modernista. Também foi preciso situar a radicalidade da produção de Oswald e trazer referências que interpretassem as possíveis razões de seu esquecimento, em particular no campo da literatura, pois tais referências poderiam também explicar, ao menos em parte, a ausência de Oswald nas narrativas históricas sobre a preservação do patrimônio. As ideias mais radicais oswaldianas, principalmente a partir de sua fase antropófaga, sem dúvida dificultam imaginá-lo como conservador do patrimônio artístico nacional. Como poderia ser a atuação, inevitavelmente paradoxal, de um conservador antropófago?

A resposta a essa última questão ficará em aberto, mas podemos encontrar alguns indícios para respondê-la a partir da análise do único documento de autoria de Oswald de Andrade em que ele se coloca na pele de um conservador (ver documento anexo).⁸² A análise do texto será feita a partir de uma leitura intertextual, que leva em conta o projeto de Cendrars e o de Mário de Andrade, seguindo nossa proposta de desconstrução do “mito fundador”.

Antes de comparar os projetos é preciso situar a natureza dos documentos. O projeto de Oswald de Andrade possui três páginas e utiliza uma estrutura que lembra um contrato de trabalho, sobretudo em sua primeira página. A criação do Departamento de Defesa e Conservação vincula-se ao ato de contratação por parte do Ministério da Justiça e Negócios Interiores do “Sr. José Oswald Souza de Andrade para, na qualidade de ‘Conservador’, organizar e dirigir os serviços do Departamento”, ao menos “até sua definitiva instituição mediante acto do Poder Legislativo”.

É a figura do “conservador” o sujeito das sentenças. Também não é elencada previamente uma estrutura de funções. Os desenhistas e fotógrafos aparecem como suporte desse agente principal que é o conservador. É ele quem “comunicará ao Ministério as suas viagens de pesquisa, estudos ou propaganda, entrando em combinação para as verbas de transformação (material, auxiliares, desenhistas, photographos, etc., etc.).” Ele dará conta dos resultados obtidos a partir de relatórios ao ministério.

No projeto de Oswald de Andrade de 1926, bem mais sucinto, não há ênfase na figura do conservador. O texto se inicia com os “fins” do Dodepab (Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil). Apenas na penúltima linha do manuscrito há uma referência a “cargo” e, na última, a um “Diretor com faculdade de escolha de auxiliares”.

O anteprojeto de Mário de Andrade, por sua vez, não personifica o Serviço. O texto se inicia com a “finalidade” da instituição e define já na primeira página o que se entende por Patrimônio Artístico Nacional. É um documento de dezesseis páginas, com cabeçalho do Departamento de Cultura e de Recreação da Prefeitura do Município de São Paulo.

Em um dos projetos um “homem sem profissão”, passando por dificuldades financeiras, faz uma proposta ao presidente amigo (hipótese plausível de Boaventura, como já referido); em outro, um funcionário público, diretor de uma instituição e coordenador de uma equipe, responde a uma encomenda oficial.

É a partir da segunda página do projeto de Oswald, onde são elencadas as atividades que competem a esse “conservador”, que o projeto traz os elementos de aproximação com o que será o anteprojeto de Mário de Andrade. Muitos elementos presentes em ambas as propostas, de 1930 e de 1936, já estavam, por sua vez, no desenho de Cendrars, retomado por Oswald em 1926.

Esses elementos de aproximação são justamente os mais referidos e valorizados como inovadores pela historiografia quando se menciona o projeto de Mário de Andrade; são aqueles que conferem uma tônica mais “antropológica” à proposta, revelando uma visão abrangente da cultura. À inclinação “antropológica”, na verdade mais etnográfica do que propriamente antropológica, soma-se uma ampliação da escala quando se trata de bens de pedra e cal, indo além do monumento individual e alcançando conjuntos urbanos, como aqueles de mucambos recifenses.

Oswald de Andrade elenca, entre as competências do conservador do patrimônio histórico, aquela de considerar “monumentos públicos” as “necrópoles indígenas e sambaquis e demais criações ou vestígios da nossa História ou Pré-história”. No projeto de Blaise Cendrars, de 1924, já se fazia referência aos “vestígios da arte indígena”, assim como à coleção de “tudo o que concerne à

educação e trabalho. Um homem capaz de ter conhecimento e técnica para viver o futuro. Pois bem, esta ideologia apresenta conteúdo simbólico consoante com as propostas dos modernos sobre o resgate do passado para lançá-lo ao futuro. Trata-se de estabelecer um conhecimento do passado, da tradição que o ilumina, para construir uma consciência nova para o futuro. [...] O grupo da Academia SPHAN, no que se refere ao seu corpo de técnicos, é formado principalmente de arquitetos – de linhagem modernista –, o que demonstra mais uma vez, como vimos afirmando, a interseção entre arquitetura moderna – voltada à modelagem do ‘homem novo’, e o patrimônio, voltado à descoberta de um passado civilizatório, revolucionário, porque original, novo, inaugural” (Santos, 1996, p. 80 e 82).

67. O texto ainda continua com alusão a Brasília, capital moderna do país construída já no governo JK: “A este propósito é importante lembrar que é o grupo da Academia SPHAN, o mesmo grupo responsável pela construção de Brasília, considerada o ápice da arquitetura moderna. Em 1960, o grupo do Patrimônio, sob a coordenação de Alcides da Rocha Miranda – um ativo e importante arquiteto, membro da Academia SPHAN – organiza uma exposição comemorativa da inauguração de Brasília” (Santos, 1996, p. 80 e 82).

68. É interessante notar que Getúlio Vargas chegou até mesmo a citar a Semana – como sabemos patrocinada por seu inimigo político Washington Luís – como o início da modernização no país que teria continuado com a Revolução de 30.

69. Segundo Gomes (2009): “essa categoria tem sido usada recorrentemente desde

os anos 70. A modernização conservadora representa um processo de modernização que se entende como não produzindo grandes rupturas. Ou seja, um processo que está acoplado a permanências de características no que diz respeito a aspectos fundamentais da economia, da sociedade etc. [...] A historiografia dos anos 90 e da primeira década do século XXI entende que processos de modernização são quase sempre 'conservadores'. Mesmo aqueles que não são considerados classicamente 'conservadores', não são tão radicais assim e também dialogam com o 'passado'". Adrian Gorelik explica a questão em relação à América Latina e à arquitetura: "uma tradição que iria se realizar a partir da década de 1930, quando o Estado toma para si essa tarefa, como mecanismo para concluir o processo de unificação nacional. Essa é uma chave que explica as relações completamente atípicas geradas em nossos países entre o Estado e a arquitetura moderna, que aparece como manancial de novas formas para a construção de um imaginário nacional moderno capaz de homogeneizar nossos territórios, vastos e com pouca comunicação entre si. E isso demonstra que estamos diante de uma noção de vanguarda completamente diferente, pois nossas vanguardas não cumprem nenhum dos 'requisitos' teóricos das vanguardas clássicas: a negatividade, o 'combate às instituições' ou à tradição, o internacionalismo. Pelo contrário, as vanguardas latino-americanas, em boa parte dos casos, propuseram a construção de uma língua nacional, a construção de uma tradição e de uma nova ordem, e encontraram no Estado nacionalista-benefitor o melhor instrumento para conseguir fazer tudo isso". (Castro e Mello, 2009, p. 241-242).

Pré-História".⁸³ No projeto de Mário de Andrade, por sua vez, dentre os oito tipos de "obra de arte patrimonial", estão as chamadas "arte arqueológica" e "arte ameríndia", que incluiriam "todas as manifestações que de alguma forma interessam à arqueologia em geral e particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias".

Os sambaquis mencionados no projeto de Oswald aparecem no de Mário de Andrade na exemplificação da categoria "monumentos". As necrópoles não são referenciadas, mas sim as "jazidas funerárias", também consideradas "monumentos". A arqueologia, amplamente contemplada na legislação de países com vestígios da Antiguidade, encontra no Brasil de Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, lugar também privilegiado.

É interessante observar como já aparece na proposição de Oswald a ideia de que "cidades antigas, características", sejam consideradas "monumentos públicos" a serem protegidos; assim como a proposta de Cendrars, de se investigar se os chamados Comitês de Iniciativa, com atuação na esfera estadual, não poderiam estender sua ação à "proteção das paisagens, sítios e belezas naturais do país".

Os termos utilizados pelo artista francês eram aqueles que iam se consolidando em textos legislativos internacionais, a exemplo da lei francesa de 1906 que organizou a proteção dos "sítios" e "monumentos naturais de caráter artístico", ou da lei italiana de 1922 que se propunha a proteger as "belezas naturais" e "panorâmicas". Em tais textos, os termos utilizados não estavam diretamente vinculados à ideia de proteção de sítios urbanos; daí a precocidade da proposição de Oswald, que se referia explicitamente a "cidades" – particularmente aquelas "antigas" e "características" – três anos antes de Ouro Preto ser declarada "monumento nacional".

Se as cidades a serem protegidas eram aquelas "antigas, características", a educação patrimonial (para usar uma expressão mais atual) promovida por "excursões educacionais e cívicas" deveria ocorrer em locais onde se encontram monumentos tanto "tradicionais" como "pitorescos". A ideia de pitoresco, não detalhada por Oswald, aparece como contraponto à ideia de "tradicional". Duas regiões escolhidas por ele tornam mais palpável o conceito de pitoresco: Marajó e Miracanguera, provavelmente citadas pela arte marajoara e pela necrópole indígena, respectivamente. Minas, São Paulo e Bahia são os demais exemplos. Minas é a primeira região citada, curiosamente seguida de São Paulo e sem referência ao Rio de Janeiro.⁸⁴

No projeto de Mário de Andrade, a categoria "paisagens" abarca não apenas paisagens naturais e panorâmicas, mas também marcas da "indústria humana dos Brazis". No caso da arte ameríndia, por exemplo, a categoria alcança

idades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos e grutas trabalhadas; no caso da arte popular, como já bastante citado pela historiografia, os vilarejos lacustres da Amazônia, “tal” morro do Rio de Janeiro, “tal” agrupamento de mucambos no Recife etc. Essas paisagens, que exemplificam a amplitude da “arte popular”, não são encontradas em Oswald nem em Cendrars, apesar da experiência impactante da visita ao Morro da Favela, no Rio de Janeiro, em 1924.

O termo “popular” é usado por Oswald de Andrade para qualificar a “música popular”, que deveria, juntamente com a música indígena e a música clássica, ter peças e discos editados e reeditados. Oswald refere-se a “tradições, lendas e riquezas artísticas, folclóricas e musicais de qualquer ordem”, que vão ser enquadradas por Mário de Andrade na categoria “folclore” da arte popular: “música popular, contos, histórias, lendas”.

As aproximações elencadas permitem ver o projeto de Mário de Andrade para além do documento, indo do texto a um contexto mais amplo, anterior a sua formulação: um contexto que envolve a viagem de 1924, a proposta de Cendrars, no mesmo ano, um manuscrito muito sumário de Oswald de Andrade em 1926 e uma proposta mais substancial em 1930.

A relação entre o projeto de Mário e de Oswald não é cumulativa, nem mesmo de construção colaborativa. As tensões estão presentes, as ausências em reuniões, os desentendimentos pessoais, os lugares institucionais que ocupam ou não ocupam. As ideias germinadas no começo dos anos 1920 parecem compor um pano de fundo comum, que a partir da viagem de 1924 contamina antropológica ou etnograficamente o olhar dos dois Andrades, guardadas as devidas diferenças.

Dois pontos chamam atenção no projeto de Oswald de Andrade: o primeiro deles, a ideia de que a proteção não é algo que congela a cultura. A defesa do patrimônio anda lado a lado com o conhecimento e a divulgação, e ganham lugar privilegiado as fotografias, filmagens e gravações de áudio (como em Mário de Andrade). O segundo ponto refere-se à “atual urbanização e criação arquitetônica”. Passado e presente se misturam, coexistem na proposta. Segundo o projeto, no campo da arquitetura e do urbanismo contemporâneo, era preciso zelar pelo “caráter de nacionalidade” na criação. Seria o conservador a mesma pessoa que zela pelo passado e pelo presente? O projeto não explicita o que seria esse “caráter de nacionalidade”: uma devoradora “nacionalidade” antropófaga, caso o “conservador” conseguisse o seu posto?

O projeto de Oswald de Andrade não permite, pela sua natureza e extensão, que todas as questões colocadas pelo presente artigo sejam respondidas. Mas nossa intenção, longe de ser a proposta de trocar um mito fundador por outro – como já feito

70. Zuccolotto apud Boaventura (1995, p. 160).

71. Boaventura, 1995, p. 160

72. Fonseca (2007, p. 23). A autora faz referência ao famoso poema oswaldiano, “Erro de Português”: “Quando o português chegou/ Debaixo duma bruta chuva/ Vestiu o índio/ Que pena! Fosse uma manhã de sol/ O índio teria despido/ O português”.

73. Os artistas tropicalistas buscaram transformar a antropofagia proposta por Oswald de Andrade no que eles chamaram de “Superantropofagia”, como explica Hélio Oiticica (1967): “A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o diretamente numa Super-Antropofagia”. A *Tropicália* de Hélio Oiticica pode ser vista como a síntese perfeita do chamado movimento tropicalista, uma contestação do mito da pureza na arte em geral e do chamado bom gosto; a incorporação das experiências mais populares, como a arquitetura e a forma de vida comunitária da favela; e aquilo que será também a maior ambiguidade tropicalista: simultaneamente, a incorporação da cultura de massa – como pode ser vista a questão da TV, da profusão de imagens – e uma postura crítica e apologética. Com *Tropicália*, Oiticica buscava fazer a “obra mais antropofágica da arte brasileira”, com sua ambiência tropical exagerada, ou seja, atualizar a antropofagia oswaldiana do final dos anos 1920 (Jacques, 2001a e 2012).

74. Candido apud Dantas (2006, p. 172).

75. A bibliografia sobre o tema é vasta e já foi objeto de uma série de publicações (e várias dissertações de mestrado e teses de doutorado). Para citar só algumas: Frota (1983), Rubino (1995), Toni (1985) e Sandroni (1988).

76. Um bom exemplo é a organização de Mário de Andrade em sua função de diretor do Departamento de Cultura do Congresso da Língua Nacional Cantada em julho de 1937, que tinha como pauta as formas possíveis de padronização do linguajar nacional, a busca de uma “identidade” linguística para o país, uma uniformização visando um ideal de nacionalidade.

77. Como já vimos, parece haver em Mário de Andrade certo nacionalismo que se aproxima de um conservadorismo. Um texto do poeta cearense Adriano Espinola, em formato de carta a Mário de Andrade (de 24 de outubro de 1995) e publicado em Szlo (1996, p. 54), explica bem a questão: “Haveria também o risco do conservadorismo estético. A adesão completa, acrítica ou pouco criativa, a certas manifestações da cultura popular, em termos locais, regionais ou mesmo nacionais, poderia levar como um ‘naturalismo’ cultural, hipervalorado pelo fato de ser ‘nosso’, criando-se uma espécie de reserva de mercado simbólica, refratária às manifestações artísticas similares de outros povos e outras culturas [...] O nacionalismo estético – mesmo feito com as melhores intenções revolucionárias – é semelhante ao conservadorismo político, em seus resultados: megalomania, xenofobia, tecnofobia. [...] Adeus, Mário de Andrade. Um grande abraço deste outro

na passagem do protagonismo de Rodrigo para Mário –, é precisamente problematizar a forma de simplificação mítica ainda recorrente na história da constituição do campo da preservação do patrimônio a partir da inclusão de um novo ator na trama.

Como vimos, o próprio projeto de 1930 de Oswald de Andrade é um palimpsesto que reúne camadas tanto do projeto de 1926 quanto daquele de Cendrars, de 1924, assim como do debate coletivo em torno do movimento Pau Brasil – todos profundamente contaminados pela experiência coletiva da viagem iniciática pelo país com Cendrars; viagem que afetou todos seus participantes, inclusive Mário de Andrade, que logo depois, em experiência de 1927 narrada em livro de 1942, tornou-se um “turista aprendiz”, antes de ser nomeado diretor do Departamento de Cultura e Recreação (1935-1938) e aprendiz de etnógrafo na Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939).

É importante lembrar que o projeto de Claude Lévi-Strauss para um Instituto de Antropologia Física e Cultural, recusado pela USP em 1935, foi parcialmente recuperado pelo Departamento de Cultura e Recreação, o que propiciou o início de um debate antropológico, principalmente etnográfico, nesta repartição pública. Esta interlocução, sobretudo entre Mário, Dina Dreyfus e Lévi-Strauss⁸⁵ – que incluía as “etnografias de domingo”⁸⁶ entre amigos e alunos pelos arredores da cidade, e também o financiamento da primeira expedição do casal Lévi-Strauss ao Mato Grosso –, já é bem conhecida.⁸⁷

Assim, o próprio anteprojetado de 1936 também já não poderia mais ser compreendido de forma individual e personalizada, pois foi sem dúvida fruto de toda a experiência anterior de Mário, incluindo a parceria com Oswald e outros artistas, mas também de sua interlocução cotidiana com os demais integrantes da repartição que dirigia. O texto foi enviado ao ministro Capanema em ofício com papel timbrado do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura do Município de São Paulo, e apesar de assinado por Mário, seu diretor, inicia-se por: “O departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, tem a grata satisfação de apresentar as sugestões solicitadas verbalmente a este Departamento”. Como se sabe, o recém-criado departamento era composto por vários outros intelectuais que provavelmente contribuíram com o documento: Paulo Duarte, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet e Oneyda Alvarenga estariam entre os mais prováveis coautores.

Por fim, o grande valor deste documento inédito é hoje um valor de existência, e o quanto essa existência pode ainda suscitar novas revisões historiográficas. A herança antropofágica oswaldiana não está claramente evidenciada no texto, mas sua existência nos levou a problematizar a própria história da constituição do campo da preservação do patrimônio no país de forma processual e dissensual, mostrando que os processos são coletivos, feitos de

colaborações e disputas de várias ordens, em particular políticas, impossibilitando a atribuição de uma autoria única. Como se sabe, qualquer campo intelectual é sempre um campo de forças, constituído de forma plural, coletiva, dissensual e conflituosa. Tais campos são formados por “nebulosas de pensamento”:⁸⁸ uma forma processual raramente encontrada em narrativas históricas que ainda insistem na pureza simplificadora e pacificadora dos mitos fundadores. Oswald de Andrade, dessa vez, talvez até sem querer, novamente radicalizou: trouxe à tona provocações devoradoras de antigos mitos.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (Org.) *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

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

_____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1970.

_____. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da USP, 1999. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2).

AMARAL, Tarsila do. Blaise Cendrars. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 1938.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Presença de Alphonsus. *Mensagem*, Belo Horizonte, ano 2, n. 22, p. 7, 15 jul. 1940.

_____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ANDRADE, Mário de. Blaise Cendrars. *Revista do Brasil*, São Paulo, mar. 1924.

mestiço brasileiro, nordestino, dançarino e pau-de-arara: Adriano”.

78. Veloso (1997, p. 255).

79. “A antropofagia foi mal recebida por diversas razões. Primeiro porque Oswald de Andrade era um dândi afrancesado (o paradoxo faz parte da teoria...) que não possuía credenciais acadêmicas. Ele não fez trabalho de campo como Mário de Andrade, por exemplo. Mário de Andrade colheu música popular, cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua inconsequência era visionária... Ele tinha um *punch* incomparável. Se Mário foi o grande inventariante da diversidade, Oswald foi o grande teórico da multiplicidade – coisa muito diferente” (Viveiros de Castro, 2007, p. 168).

80. “A antropofagia foi a única contribuição realmente anticolonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as ‘idéias fora do lugar’. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária...” (Viveiros de Castro, 2007, p. 168).

81. Oiticica escreveu essa frase em um dos penetráveis da “instalação” Tropicália (1967): “A pureza é um mito”. Ver: Jacques (2016). Tema anteriormente discutido em Jacques (2001b).

82. A primeira página não foi novamente reproduzida, pois incorporada no artigo como Figura 1. A fonte do documento: Arquivo do Instituto Histórico e Geográfico

fico Brasileiro, Rio de Janeiro. Notação: BR RJHGB 98DL1496.109. Descrição: “Documentos sobre a criação e organização do Departamento da Defesa e Conservação do Patrimônio Artístico Brasileiro. Documentos sobre o assunto apresentado por Mário de Andrade e Projeto de Wanderley Pinho”.

83. Os trechos do projeto de Blaise Cendrars aqui utilizados foram extraídos de Calil (2012).

84. Rubino (1996, p. 97 e 98) informa que o Rio de Janeiro foi o estado onde a prática do SPHAN se iniciou com maior impacto, tendo 78 bens tombados no primeiro ano de atuação do Serviço, e ocupando 56% da totalidade de bens tombados até 1967. A Bahia, também até 1967, representaria um percentual de 36% dos bens tombados; Pernambuco, 64,3% e Minas Gerais, 10,3%. O Amazonas de Mirakanguera será o último estado a entrar para o conjunto dos bens tombados no período, com um único bem em 1966.

85. A relação de Lévi-Strauss com Oswald é menos conhecida, mas eles também eram bem próximos: “Fui muito amigo de Mário e de Oswald de Andrade. Eles iam sempre lá em casa, saíamos juntos. Minha comunicação com os modernistas brasileiros era muito fluida e se dava em pé de igualdade porque eu estava a par dos movimentos intelectuais e literários franceses” (Lévi-Strauss apud Loyer, 2018, p. 156). Lévi-Strauss foi também professor da nova companhia de Oswald, Julieta Guerrini, e eles chegaram a viajar juntos para o Sul do país (Foz de Iguaçu).

_____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Paris: Au Sens Pareil, 1925.

_____. Nova escola literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 maio 1928a.

_____. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropologia*, anno I, n. I, p. 3 e 7, maio 1928b.

_____. *Pau-Brasil*. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1990.

BARROSO, Gustavo. *O Quarto Império*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1935.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: a semana de arte moderna vista por seus contemporâneos*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

_____. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BOMENY, Helena. (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

_____. *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (Coleção Modernismo + 90).

BOZON-SCALZITTI, Yvette. *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

BUARQUE DE HOLANDA, S. Conversando com Blaise Cendrars. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 set. 1927.

CABRAL, Renata. A noção de “ambiente” em Gustavo Giovannoni e a tutela do patrimônio cultural na Itália. 2013. 197 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CALIL, Carlos Augusto. *Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico*. *Arquitectos*, São Paulo, ano 13, n. 149.05, out. 2012.

CAMILO, Vagner. No atoleiro da indecisão: Brejo das almas e as polarizações ideológicas nos anos 1930. In: ABDALA Jr., Benjamin; CARA, Salette A. (Org.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 121-149.

CASTRO, Ana; MELLO, Joana. Cultura urbana sob novas perspectivas. Entrevista com Adrián Gorelik. *Novos Estudos* CEBRAP, n. 84, p. 235-249, 2009.

CHASLIN, François. *Un Corbusier*. Paris: Seuil, 2015.

CENDRARS, Blaise. Blaise Cendrars vous parle. In: _____. *Œuvres complètes*. Paris: Denöel, 1965.

_____. *Brésil, des hommes sont venus...* Ilustrações de Tarsila do Amaral e Francis Picabia. Paris: Fata Morgana, 1987.

_____. *Etc..., etc... (um livro 100% brasileiro)*. Tradução Teresa Thiériot. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CENDRARS, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Balland, 1993.

_____. *Blaise Cendrars, l'or d'un poète*. Paris: Gallimard, 1996.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (Coleção Modernismo + 90).

DANTAS, Vinicius. “Antropofagismo” por Antonio Candido. In: ABDALA Jr., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (Org.) *Moderno de nasença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 170-177.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1978.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.). *Décio de Almeida Prado, um homem de teatro*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FREITAS, Maria Teresa de; LEROY, Claude (Org.). *Brésil, L'Utopialand de Blaise Cendrars*. Paris: L'Harmattan, 1998.

FREYRE, Gilberto. Recordação de Blaise Cendrars. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1962.

GOMES, Ângela Maria de Castro. Entrevista. *Revista do Instituto Humanitas*, São Paulo, especial Getúlio Vargas, n. 304, p. 34-36, ago. 2009.

GORELIK, Adrian. *Das Vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Editora da UFBA, 2012.

86. Como explicou Lévi-Strauss (1996, p. 115) em *Tristes trópicos*: “Em São Paulo, podíamos nos dedicar à etnografia de domingo. Não com os índios dos arrabaldes que me haviam falsamente prometido, pois os arrabaldes eram sírios ou italianos, e a curiosidade etnográfica mais próxima, a uns quinze quilômetros, consistia numa aldeia primitiva cuja população maltrapilha traía por seus cabelos louros e seus olhos azuis uma origem germânica recente, já que fora por volta de 1820 que grupos de colonos alemães tinham ido se instalar nas regiões menos tropicais do país. [...] Finalmente, nos arredores de São Paulo, podia-se observar e registrar um folclore rústico”.

87. Sobre a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore por Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss, ver Frota (1983), Rubino (1995) e Valentini (2013).

88. Ideia desenvolvida por Pereira e Jacques (2018), a partir de Christian Topalov.

_____. Tropicália Brasília: a pureza é um mito. In: COCCO, Giuseppe; SZANIECKI, Barbara (Org.). *Hélio Oiticica, para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016. p. 146-161.

_____. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001a.

_____. As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars. *Interfaces*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 185-200, 2000.

_____. *Les favelas de Rio: un défi culturel*. Paris: L'Harmattan, 2001b.

_____. *Marinetti ou os elevadores*. *Redobra*, Salvador, ano 5, n. 14, p. 89-94, 2014.

JARCY, Xavier de. *Le Corbusier: un fascisme français*. Paris: Albin Michel, 2015.

LE CORBUSIER. Corollaire Brésilien ...qui est aussi uruguayen. In: *Précisions sur un état présent de l'Architecture et l'Urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crés, 1930.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 2017.

_____. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da educação: a construção do Ministério de Educação e Saúde*. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 1996.

LOYER, Emmanuelle. *Lévi-Strauss*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

MAYR, W. Chez Blaise Cendrars. *Le Journal Littéraire*, Paris, 3 jan. 1925.

FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura do Município de São Paulo, 1936-1939*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

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

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

MORAES, Marcos Antonio. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da USP, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).

MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos de; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Org.). *Patrimônio: atualizando o debate*. São Paulo: IPHAN, 2006.

MOURÃO, Rui. Tradição e Modernidade. In: SEMINÁRIO MÁRIO DE ANDRADE E O RIO DE JANEIRO, 1, 1995, Rio de Janeiro. *Anais do Seminário Mário de Andrade e o Rio de Janeiro, um desejo quase enraivecido do Rio*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1996. p. 69-80.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: *Catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo, ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PEREIRA, Margareth da Silva; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018.

PEREIRA, Margareth da Silva et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Projeto, 1987.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1991. 206 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 1991.

_____. Clube de Pesquisadores: a Sociedade de Etnografia e Folclore e a Sociedade de Sociologia. In: MICELI, Sérgio (Org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Sumaré, 1995. v. 2, p. 479-522.

SANDRONI, Carlos. *Mário de Andrade contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vórtice, 1988.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 77-96, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.; STARLING Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SZLO, Gilda Salem (Org.). *Anais do Seminário Mário de Andrade e o Rio de Janeiro, um desejo quase enraivecido do Rio*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1996.

TONI, Flávia Camargo. *A missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

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

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político, uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica; GOMES, Ângela de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. (Política e sociedade).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

REVISTAS CONSULTADAS

KLAXON. São Paulo, 1922-1923. Mensal.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo, 1928-1929. Mensal.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro: Governo Federal, 1937-2017 (em particular os números 1, 22, 24 e 30). Anual.

ARQUIVOS CONSULTADOS

Coleção Wanderley Pinho – IHGB, Rio de Janeiro

Coleção Oswald de Andrade – CEDAE/Unicamp, Campinas

Artigo apresentado em 18/04/2018. Aprovado em 30/08/2018.

All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License



Bases para a criação e organização do -
 "DEPARTAMENTO DE DEFESA E CONSERVAÇÃO
 DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO DO BRASIL"

Fica creado o Departamento de Defesa de Conservação do Patrimônio Artístico do Brasil, subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, contractando o Ministério o Sr. José Oswaldo de Souza Andrade para, na qualidade de "Conservador", organizar e dirigir os serviços do Departamento, até sua definitiva instituição mediante acto do Poder Legislativo.

Dependendo a actividade desse novo Departamento de viagens, pesquisas, estudos e propagandas, será facultado o transporte pessoal e material necessario ao serviço, ficando apenas fixada uma Séde de Archivo na Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro.

O Conservador do Patrimônio Artístico do Brasil communicará ao Ministério as suas viagens de pesquisa, estudos ou propaganda, entrando em combinação para as verbas de transformação (material, auxiliares, desenhistas, photographos, etc., etc.). Dará conta dos resultados obtidos

- a) num relatório semestral parcial;
- b) num relatório *anual* onde serão detalhados os trabalhos do novo Departamento.

Esses relatórios serão archivados na Escola Nacional de Bellas Artes.

Fica facultado ao Conservador do Patrimônio Artístico do Brasil a fundação de sédes locais desse Departamento, em qualquer localidade do paiz, a cargo porém dos poderes estaduais e municipaes que por isso se interessarem. Essas sédes constituindo nucleos de Conservação e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil poderão se transformar em museus locais. O Patrimônio Artístico poderá estender a sua acção ao Exterior, para estudos, buscas de documentos, pesquisas amerindias e colonias, permutas de objectos de arte em duplicata, propaganda nacional, exposições, congressos, etc.

Compete ao Conservador do Patrimônio Artístico do Brasil:

1º) *Indicar ás autoridades federaes, estaduais e locais medidas destinadas a impedir a evasão e desagregação do Patrimônio Artístico do Brasil.*

2º) *Salvar, inventariar e tornar na medida do possível patrimônio nacional as riquezas artisticas espalhadas pelo territorio do Brasil.*

3º) *Considerar monumentos publicos, zelar por elles e protegê-los como taes as cidades antigas, caracteristicas, as realizações architectonicas da Colonia e do Imperio, as necropoles indigenas e sambaquis e demais creações ou vestigios da nossa Historia ou Pre-historia.*

4º) *Organizar pela propagação e pelo intercambio o conhecimento e a defesa dos bens artisticos do Brasil. Da seguinte maneira:*

a) *Classificando, photographando e reproduzindo os objectos de arte do Brasil anterior bem como joias, petiches, adornos, indumentaria, insignias, utensilios, etc., que tiverem interesse e caracter.*

b) *Realizando em lingua nacional e estrangeira publicações, al-buns, collecções photographicas e documentaes, reproduções, discs, films, etc., para tornar conhecidas as riquezas artisticas e tradicionaes do Brasil.*

c) *Creação e mantendo museus locais, onde se guardem as riquezas artisticas e tradicionaes não susceptiveis de transporte.*

d) *Entrando em relação com os museus e fundações artisticas nacionaes e estrangeiras, afim de melhorar e esclarecer as nossas collecções e documentos e para fazer conhecido em todo o mundo o Brasil artistico e tradicional.*

e) *Fundando e mantendo uma Bibliotheca Brasilica destinada á unificação e guarda do thesouro intellectual, musical e artistico do Brasil anterior, promovendo a edição, resedição e traducção dos nossos monumentos bem como incentivando a pesquisa e producção intellectual, philosophica e esthetica em torno dessa orientação.*

f) *Fixando, communicando e divulgando por meio da Instrucção Publica e em livros, jornaes, boletins, discs, films, revistas e pesqui-*

zas as nossas tradições, lendas e riquezas artisticas, folk-loricas e musicas de qualquer ordem.

g) Editando e reeditando peças e discos para fixação e conhecimento da musica indigena, da musica popular e da musica classica do Brasil.

h) Promovendo excursões educacionais e civicas, comemorações de datas, de typos, de personalidades e de feitos e organizando afinal o Turismo nas principaes regiões e cidades onde se encontram os monumentos tradicionaes e pitorescos da Arte e da Historia do Brasil - Minas, S. Paulo, Bahia, Marafô, Mirakanguera, etc.

i) Produzindo novos monumentos commemorativos do nosso passado e zelando por um caracter de nacionalidade na criação dos mesmos bem como na actual urbanização e criação architectonica.

j) Organizando e patrocinando cursos, conferencias e escolas na Capital, nas cidades do paiz e no estrangeiro, tendendo ao conhecimento, vulgarização e defesa do Patrimonio Artistico Brasileiro.

k) Estabelecendo relações de unificação de trabalho e pesquisa com as organizações afins: museus, institutos, pinacothecas, academias, regionaes ou nacionaes, conservatorios, estabelecimentos de ensino e propaganda, etc.