

**DIÁLOGOS ENTRE NACIONALIZAÇÃO MUSICAL E PATRIMÔNIO ARTÍSTICO EM
MÁRIO DE ANDRADE****Fernanda Nunes MOYA***

Resumo: Neste artigo, trarei a tona uma das discussões presentes na minha dissertação de mestrado *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. Mário de Andrade, ao pensar a criação de uma música nacional – unindo o folclore com o erudito – organizou uma Discoteca Municipal e a colocou como receptora das manifestações artísticas folclóricas recolhidas no Norte e Nordeste do Brasil, em 1938, com o financiamento do Departamento de Cultura de São Paulo, órgão que Mário dirigia. Esta iniciativa, além de endossar a sua nacionalização musical, fundamentava a idéia de transformar a cultura popular em patrimônio, vontade que expressou, em 1936, no anteprojeto não aprovado de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Palavras-chave: Mário de Andrade; música; patrimônio.

**DIALOGUES ON THE “NATIONALIZATION” OF MUSICAL AND ARTISTIC
HERITAGE IN THE MÁRIO DE ANDRADE PROJECT**

Abstract: In this article I will focus on one of the discussions present in my dissertation *Sao Paulo City Public Music Record Collection: a modernist project for Brazilian music*. Mario de Andrade, when thinking about the creation of Brazilian music – uniting folklore and classical – organized a Public Music Record Collection and set it up as a receptor of all folklore artistic manifestations collected from the North and Northeast of Brazil. It was founded in 1938 by the Department of Culture of Sao Paulo, an organization headed by Mario de Andrade. This initiative, besides endorsing Brazilian music, was the basis for his idea of transforming popular culture into national heritage, a desire he expressed in 1936 with his draft project, which was not approved at that time, to create

* Fernanda Nunes Moya é doutoranda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP/Campus de Assis. São Paulo - Brasil. Pesquisa financiada pela CAPES. E-mail: fernandanunesmoya@yahoo.com.br

the National Artistic Heritage Service (SPAN), which today is the National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN).

Keywords: Mario de Andrade; music; heritage

Introdução

A Música em São Paulo no tempo de Mário de Andrade.

A São Paulo de Mário de Andrade na virada dos anos 1920-1930 já não tinha uma identidade cultural clara devido às diversas origens dos seus habitantes graças ao rápido processo de metropolização financiado pela cafeicultura e pela especulação industrial que atraiu muitos imigrantes que antes trabalhavam nas fazendas do interior. O rápido inchaço urbano deste período também fez com que a administração municipal passasse a segregar os trabalhadores urbanos das camadas mais pobres, principalmente, quando do início da remodelação do centro e da substituição de antigos casarões e cortiços por modernos prédios, situação que obrigava a prefeitura a expulsar seus moradores para regiões periféricas da cidade. Esta população carente afastada das áreas mais urbanizadas e sofrendo repressão do poder público por se organizarem pedindo melhorias em suas condições de moradia e trabalho “tentariam criar e recriar de modo formal ou informal uma rede de solidariedade que lhes possibilitasse a sobrevivência¹”. A música, em muitos desses momentos, estava presente como tentativa de expressar as frustrações destes grupos que também entoavam “seus refrões sonoros e matreiros” durante o trabalho (muitos atuavam como ambulantes, principalmente, os ex-escravos), ajudando a constituir uma “verdadeira polifonia de experiências culturais, executada em meio ao caótico processo de metropolização de São Paulo”². Tanto a comunidade negra quanto a de imigrantes europeus criaram os seus espaços alternativos de convivência e de afirmação de sua identidade. Isto possibilitou não só a resistência, mas também a assimilação cultural. Podemos citar como um exemplo desta situação o carnaval paulistano no início do século XX. Partindo do *entrudo* (brincadeira de origem ibérica), logo a festa foi “dividida” entre salões da “alta classe” em oposição à maneira dos populares e negros de comemorar o carnaval³. Porém, mesmo com a distinção entre

os carnavais em São Paulo, a música de ambas as festividades era a de origem negra, principalmente por causa de seu ritmo e coreografia⁴.

Cabe ainda lembrar do papel importantíssimo que teve o “Samba Rural” no município. Esta música, inicialmente, “embalava” os festejos ao Santo Padroeiro da cidade de Bom Jesus de Pirapora, próxima a São Paulo. Sempre após os cultos religiosos, negros batucavam e dançavam a *umbigada*⁵ comandados pelo ritmo do bumbo. Tal festa ampliou-se, alcançando fama em todas as regiões de São Paulo, de forma que o número de peregrinos e visitantes a cidade nos dias festivos também cresceu. Gradativamente, a festa foi ganhando um aspecto profano de grande importância, que passou a concorrer com o próprio caráter religioso original. Graças aos festejos da cidade o samba paulista passou a ser conhecido como “Samba do Bumbo” ou “Samba da Pirapora” até, pelo menos, a década de 1930, quando a repressão da igreja católica faz com que essas festividades voltassem a ter caráter exclusivamente religioso entrando assim em declínio⁶. Mário de Andrade, em visita à Pirapora no ano de 1937, afirma que as festas, neste período, já estão visivelmente em decadência, de acordo com a opinião geral dos seus frequentadores⁷. À medida que a cidade se urbanizava, as principais festas iam desaparecendo, pois as “referências religiosas e os parâmetros sociais do mundo rural em que se apoiavam gradativamente imergiam na estrutura urbana⁸”.

Ainda, na virada dos anos 1920 para 1930, a indústria fonográfica ganhou destaque no lazer paulistano: discos e gramofones tornaram-se atrações nas reuniões sociais e nas casas de instrumentos musicais e logo passariam a substituir a circulação de partituras, meio como a música era divulgada entre a população e que requeria iniciação musical daqueles que queriam compreendê-la. No entanto, foi a indústria radiofônica a grande divulgadora dos cantores e artistas nacionais tornando-se os principais locais de concentração do músico popular profissional assim como núcleos de divulgação de diversos gêneros musicais nacionais e estrangeiros. Evidentemente, isto foi feito a partir de seus interesses comerciais e, assim, a produção musical passou a orientar-se e adaptar-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte que, por sua vez, também passou a ter o gosto moldado por essa indústria que, gradativamente, relacionava o conceito de “popular” com o mercado⁹.

É interessante evocar, neste momento, o conceito de “popular” de Mário de Andrade. Para ele, seria popular a música “tradicionalmente nacional”, no sentido de autóctone, ou seja, natural do lugar que quem a produz habita; que se origina na

região onde é encontrada; sem influências externas. Assim, a música adulterada pela cidade, influenciadas pelas “modas internacionais” e pelas indústrias fonográfica e radiofônica recebe do autor modernista o rótulo de “popularesco”¹⁰.

Em um dos seus artigos publicados pela coluna *Mundo Musical* do jornal *Folha da Manhã* em 8 de fevereiro de 1945, Mário faz uma distinção muito esclarecedora entre os seus conceitos *popular* e *popularesco*:

“Popular e popularesco - uma diferença que, pelo menos em música, ajuda bem a distinguir o que é apenas popularesco, como o samba carioca, do que é verdadeiramente popular verdadeiramente folclórico, como o ‘Tutú Marambá’, é que o popularesco tem por sua própria natureza, a condição de se sujeitar à moda. Ao passo que na coisa folclórica, que tem por sua natureza ser ‘tradicional’ (mesmo transitoriamente tradicional), o elemento moda, a noção da moda está excluída”.

Diante duma marchinha de Carnaval, diante dum ‘fox-trot’ que já serviram, que já tiveram seu tempo, seu ano, até as pessoas incultas, até mesmo as pessoas folclóricas da população urbana, reagem, falando que ‘isso foi do ano passado’ ou que ‘isso é música que já passou’. Passou de moda. Ao passo que esse mesmo povo urbano, mesmo sem ser analfabeto, mesmo sem ser folclórico, jamais dirá isso escutando na macumba um canto de Xangô que conhece de menino, uma melodia de Bumba-meu-boi sabida desde sempre, e um refrão de coco de praia, que, no entanto são festas anuais, tanto como o Carnaval.

É certo que o povo urbanizado à medida que se civiliza, reage contra o costume folclórico conservado na cidade. É a mesma atitude das pessoas ‘direitas’ e da repressão policial, que acham que não fica bem numa Capital de Estado, deixar que a gente ‘baixa’ dance uma Marujada ou um samba rural. Nos Maracatus do Recife, sobram velhas antediluvianas e faltam neguinhas novas, porque me falou em 1929 o chefe do Maracatu do Leão Coroado, as moças só queriam saber de frevo agora. E a mesmíssima explicação me deu um tocador de bumbo, de um grupo de samba rural que tinha o costume de vir dançar em São Paulo, nos carnavais, lá pros lados da Estação do Norte. Mas nisto não é mais a noção de moda que interfere, e sim a noção de bom-tom, de civilização e progresso.

No fenômeno americano do folclore, eu creio, porém que devemos admitir a condição de transitoriedade do tradicional. (...) O documento folclórico, na sua prática, pode até durar apenas uns poucos de anos e desaparecer totalmente, esquecido da maioria dos cantadores. Mas isto não impede que ele guarde sempre, por sua natureza, a condição de sua transitoriedade. Ele continua sempre excluindo de si a noção da moda, e o seu elemento de transitoriedade no tempo. Ele foi esquecido, mas isto não implica que tenha passado. E se revivido pela memória dum cantador, ninguém reage folcloricamente contra ele. Ao passo que o documento popularesco, pelo seu semi-eruditismo, implica civilização, implica progresso, e com isso, a transitoriedade, a velhice, a moda. O documento folclórico, por prescindir do tempo,

se torna eterno e sempre utilizável. O documento populearesco se gasta com o tempo e se torna inutilizável nos costumes¹¹”.

É fácil entender a preocupação de Mário em subtrair o populearesco do popular na música, pois, como a diversidade cultural da população da capital, era grande o número de gêneros musicais executados pelos músicos e pela radiofonia de São Paulo. Os paulistanos escutavam samba, assim como música italiana, espanhola, tango argentino, marchinhas carnavalescas, serenatas e música sertaneja (caipira); e à medida que a audição de tantas variedades musicais popularizava-se, a música popular era entendida como aquela que acabava tendo sucesso entre a massa de ouvintes. Assim, uma canção de sucesso de qualquer gênero era tida como uma música popular, pois era escutada e conhecida pelo público das rádios.

Além disso, neste período, era difícil o patrocínio de negros e “artistas” dos quais Mário de Andrade costumava pesquisar. Os italianos, por exemplo, financiavam cantores líricos também italianos, assim como faziam os portugueses. Até o final da década de 1930, os negros paulistanos, diferentemente dos cariocas, foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. Vinci de Moraes afirma que “o músico negro nesse período, na esmagadora maioria das vezes, era encarado no ambiente profissional apenas como um percussionista, em virtude de suas origens culturais e musicais ligadas às várias formas de ‘batuque’¹²”.

Desta forma, para muitos críticos da época, entre eles Mário de Andrade, tais mudanças foram extremamente perniciosas; os meios de comunicação, na realidade, teriam degradado a “verdadeira música nacional” criando apenas o comércio musical. José Geraldo explica que isto é um dos motivos que fazem, nesse período, surgir uma preocupação específica em relação à pesquisa e ao estudo da cultura popular rural, compreendida como conjunto das tradições culturais do povo mais pobre e simples que vivia no campo. Segundo o autor, a idéia fundamental desses pesquisadores era salvar e preservar o que havia de mais ‘precioso’ na cultura de um povo, num tempo em que o universo urbano começava a destruir e transformar as culturas rurais mais tradicionais.

A defesa da nacionalização da música e de sua institucionalização nos escritos de Mário.

A criação de um instituto que resgatasse as manifestações folclóricas viria de encontro, também, com um “projeto maior” encabeçado pelos intelectuais modernistas da *Semana de 22*: a nacionalização das artes. Mário, como crítico e professor de música que era, defendia um nacionalismo musical em diversas de suas obras. Em *A música e a canção populares no Brasil*, ele escreve que existia uma interpenetração entre o rural e o urbano no nosso país; diversas cidades brasileiras, apesar de todo o seu progresso mecânico, eram de espírito essencialmente rural. Em grandes cidades como o Rio de Janeiro, Recife ou Belém ainda encontrava-se núcleos legítimos de música popular em que “a influência deletéria do urbanismo não penetrava”. Desta forma, explica Mário, o estudioso das manifestações populares não deveria desprezar a música urbana, pois embora existissem músicas de caráter especificamente urbano como o Choro e a Modinha; caberia a este estudioso “discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, ou influenciado pelas modas internacionais¹³”. Mário ainda escreve que “(...) uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada¹⁴”. Assim, para o modernista paulista aquele era um período de nacionalização das artes brasileiras: a arte nacional (ou a música artística) deveria, portanto, ter um caráter social que refletisse as características da música popular. Essas características seriam reconhecidas a partir da “observação inteligente do populário”, pois, por mais distintas que fossem as músicas regionais, elas sempre manifestariam uma originalidade que as diferenciam das músicas estranhas a elas a partir de um “imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós¹⁵”.

Neste sentido, Mário de Andrade aponta o perigo de se cair num “exclusivismo” brasileiro, reacionário; pois, a própria expressão musical do nosso povo, original e étnica, provém de fontes diversas (estranhas): ameríndia, africana e portuguesa; passando pela influência espanhola, hispano-americana e, no período em que escreveu essas reflexões, a influência do jazz e do tango¹⁶. Para o modernista paulista, a “reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa”. Pois, a repulsa, ou o “excessivo característico” – que também pode pender para o unilateralismo: a verdadeira música nacional sendo só a ameríndia, ou só a africana ou portuguesa – cai, no já dito, exotismo; que acaba tornando-se exótico até para os próprios brasileiros. Contudo,

Mário pondera que, a princípio, “o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica”, pois, nesta fase de nacionalização das artes, ele se torna útil porque é por meio dele que se poderá determinar e normalizar “com mais firmeza e rapidez (...) os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira¹⁷”. Por isso, conclui o autor, que o compositor brasileiro deveria se basear “quer como documentação, quer como inspiração” no folclore, por que:

“Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes de onde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E, sobretudo, facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira anti-nacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não¹⁸.”

Com este apelo ao folclore para a nacionalização da música artística brasileira, Mário aponta uma necessidade na formação musical brasileira que, futuramente, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo tentaria suprir:

“Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela¹⁹.”

O compositor, para o autor de *Macunaíma*, era a “peça chave” para a transformação da nossa música, principalmente se ele não fosse genial. Segundo Mário, são esses compositores “normais” que deveriam dedicar-se à diversidade das manifestações nacionais, também porque, de outra forma, dificilmente seriam reconhecidos:

“A humanidade se enriquece pela grandeza e diversidade de suas manifestações. A grandeza está mais no destino dos gênios (...) a diversidade é mais propícia aos artistas mais comuns. (...) São raríssimos os gênios que tiram a qualidade do seu gênio do coeficiente racial (...) [já] pro artista em geral ser é ser principalmente nacional²⁰.”

Por isso, eram necessárias instituições que apoiassem e dessem respaldo ao compositor interessado em estudar e em criar música nos moldes nacionalistas. Mário sabia da dificuldade que seria para que se formasse uma geração de músicos com esta característica. Em *Aspectos da Música Brasileira*, o paulista frisa, de modo até mais claro que anteriormente, o sentido de todo este projeto de nacionalização da música brasileira:

“[A Música Brasileira] (...) está agora na fase nacionalista pela aquisição de consciência de si mesma: ela terá que se elevar ainda um dia à fase que chamarei de Cultural, livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza. E então a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional²¹.”

Além de estudos de caráter pedagógico, estas obras sobre música eram importantes para divulgar a música folclórica de lugares distantes. O intuito do funcionamento da Discoteca, assim como os livros, portanto, prezava pela educação dos compositores nacionais e, assim sendo, era de importância extrema a riqueza e diversidade deste material folclórico à disposição dos músicos. Desta forma, esta literatura e a Discoteca, como um arquivo sonoro complementar aos estudos de Mário, serviriam ao nacionalismo musical modernista que tomava a autenticidade dessas manifestações folclóricas como base de sua representação “em detrimento das movimentações da vida popular urbana²²”. Neste sentido, aponta Wisnik, a ideologia nacionalista na música modernista lutou por uma “elevação estético-pedagógica do país, que resultasse da incorporação e sublimação da rusticidade do folclore (o povo *ingênuo*), e aplacasse através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo *deseducado*) a que os meios de massa (especialmente o rádio) davam trela²³”.

A criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo foi concretizada num contexto onde diversas reformas administrativas ocorreram primando pela modernização da capital do Estado de São Paulo. Entre essas reformulações, no plano da Cultura, é

criado pelo prefeito Fábio da Silva Prado o Departamento de Cultura Municipal (em Maio de 1935), do qual a Discoteca seria subseção.

Cabe lembrar que o Departamento de Cultura não foi à única iniciativa de caráter cultural do período em São Paulo: foram criadas, na época, a Escola Livre de Sociologia e Política, encabeçada por professores norte-americanos, e a USP, que contou com a vinda de uma “Missão Universitária Francesa” articulada pelo psicólogo e médico francês Georges Dumas, que trouxe para cá nomes como o historiador Fernand Braudel, o politólogo Paul-Arbousse Bastide, o geógrafo Pierre Monbeig, o casal Claude Lévi-Strauss (sociólogo e antropólogo) e Dina Lévi-Strauss (etnógrafa) – que muito contribuíram para as pesquisas etnográficas promovidas pelo Departamento –, e Roger Bastide (que substituí Claude na USP em 1938).

Todas as instituições supracitadas corroboravam na tentativa de tornar a capital paulista um centro hegemônico cultural que fizesse frente à hegemonia política carioca. Para tanto, tornou-se necessário formar – com base na sociologia, antropologia e demais ciências humanas – uma elite de administradores, funcionários técnicos, e professores do serviço público. Neste contexto, a busca de uma identidade nacional pelos intelectuais paulistas em conjunto com a idéia de nacionalização das artes (em especial, da música) proposta por Mário de Andrade a partir de elementos folclóricos tradicionais, inicialmente, agradou os dirigentes políticos paulistanos. Portanto, o Departamento de Cultura será largamente apoiado pela elite paulistana que clamava por uma urgente transformação nacional pela via educacional²⁴.

A capital paulista, através de seus intelectuais – apoiados por um prefeito que acreditava que a “civilização paulista” tornar-se-ia o sustentáculo de uma “civilização nacional”²⁵ – pretendia alcançar as lideranças culturais, reivindicando para si a direção da inteligência brasileira. Assim, o espírito do bandeirante empreendedor continuou vivo dentro do grupo de intelectuais da Semana de Arte Moderna que passariam a organizar as instituições culturais. Os modernistas acreditavam que seria necessário excursionar por diversas regiões do país em busca das bases culturais que fundamentariam suas idéias e propostas sobre a cultura nacional, e essa era uma missão que se não assumida pelos paulistas talvez não fosse realizada. Paulo Duarte, Mário de Andrade e outros intelectuais envolvidos com o Departamento de Cultura endossam esta postura: “O Departamento de Cultura cresce e quer crescer esculpido na forma do Brasil. (...) A grande cidade, até hoje indesejada em seus tão diferentes destinos, está por fim consciente da sua maravilhosa predestinação”.²⁶

É válido ressaltar, porém, que Mário, muito antes de se imaginar diretor de um departamento de cultura, já sinalizava a necessidade de criação de uma discoteca brasileira em vários artigos jornalísticos. Vejamos:

“(…) No ano passado o Conselho de Ministros da Itália criou, com o nome de Discoteca do Estado, um museu de discos. Esse instituto, cuja importância histórica e técnica foi sobejadamente encarecida por todos quanto se preocupavam com a música na Itália, tem como função principal registrar todas as canções populares regionais e tradicionais italianas que, abandonadas na voz do povo, vão sendo esquecidas ou substituídas por outras. Ora, dada a importância básica que tem a música folclórica na alimentação das escolas musicais nacionais, é fácil da gente imaginar a importância decisiva da Discoteca na conservação da italianidade da música italiana”.

“Entre nós quase nada se tem feito a esse respeito. Roquete Pinto, na exploração que fez pela Rondônia, registrou vários cantos indígenas em discos. Mas, pelo que contam, a desatenção com que olhamos para as nossas coisas fez com que o trabalho dele fosse quase inteiramente perdido. Os discos, guardados no Museu Nacional, não o foram com o cuidado merecido. (...) E o que é pior, pelo que me informou um músico de valor que os escutou, se alguns desses discos foram traduzidos em caligrafia musical e impressos, quem fez esse trabalho não tinha senão relativa responsabilidade e a tradução é muito falseada e não corresponde em nada às músicas dos fonogramas²⁷.”

Outros motivos para a formação de arquivos sonoros também são apontados pelo autor:

“(…) Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa²⁸.”

Elogiando ainda a direção de Edgar Roquette Pinto (1884-1954)²⁹ no Museu Nacional, Mário destaca o colecionamento de material etnográfico voltado para a educação daquela instituição:

“Duas coisas principais me entusiasmarão: o desenvolvimento das coleções e estudos etnográficos e a conversão do Museu num verdadeiro órgão de ensino popular e não de estudos para sábios gratuitos. A maneira com que é recebida no Museu qualquer

pessoa que deseje estudar seriamente; as facilidades que lhe são dadas; o material organizado para aulas práticas; a sala de conferências e lições coletivas, com sua sóbria e linda decoração marajoara; a franquia das páginas das publicações do Museu a quantos tenham o que dizer em matéria científica, especialmente brasileira: o Museu Nacional hoje está ensinando de verdade e obrigando a gente a estudar. Toda a gratuidade aristocrática e inerte, que faz parte odiosa e desumana dos museus, desapareceu da Quinta da Boa Vista.

(...) Os estudos sobre os tipos antropológicos brasileiros, a secção de etnografia popular criada por Roquette Pinto dão ao Museu uma significação etnográfica especialíssima³⁰.

Em todas as citações supramencionadas Mário de Andrade defende a idéia e a importância de se criar um arquivo de discos público que estivesse vinculado às pesquisas musicais. Flávia Camargo Toni aponta que, já no início de 1930, Mário detinha uma organizada discoteca particular devido à amizade com um funcionário da fábrica Victor que lhe dava “com regularidade, todas as gravações de música popular saídas sob aquele selo, [e Mário] continuou até pelo menos 1937 a acompanhar de perto a evolução do fenômeno da criação de música ‘popular’ produzida pelos primeiros profissionais da indústria cultural na área do disco³¹”. Portanto, após ser nomeado funcionário da prefeitura da capital paulista, o modernista põe em prática o seu projeto e a Discoteca Municipal de São Paulo é criada pelo Prefeito Fábio da Silva Prado através do artigo 30 do ato nº861, de 30 de Maio de 1935³². Coube à jovem Oneyda Paoliello de Alvarenga – ex-aluna de Mário no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – a direção desta instituição.

A vocação folclórica da Discoteca e a fundamentação de um patrimônio imaterial.

Inicialmente, a proposta era que a Discoteca fosse responsável por colecionar discos de música nacional erudita, música popular nacional de interesse folclórico, assim como músicas eruditas e populares estrangeiras também de interesse folclórico. A instituição ficaria subordinada a uma Rádio-Escola pública que faria a mediação entre o seu material e o público. Contudo, pelos altos custos de execução, o projeto da Rádio acabou não saindo do papel. Mesmo assim, rapidamente a Discoteca se organiza e logo também se iniciam os trabalhos no âmbito da pesquisa musical. Uma

das primeiras atividades realizadas pela instituição para enriquecer o seu acervo foi o registro de música erudita paulista, iniciada com a gravação de obras de Francisco Mignone, e o registro do folclore musical brasileiro, iniciado em maio de 1937 com a ida de Camargo Guarnieri para a Bahia culminando com a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, de fevereiro a julho de 1938.

Organizou-se, ainda, um “Arquivo da Palavra” que fundamentou o I Congresso da Língua Nacional Cantada. Este arquivo possuía dois ramos: o registro das vozes de homens ilustres do Brasil e registros destinados a estudos de fonética. O primeiro gravou breves discursos de nomes como o do jornalista Rubens do Amaral, do pintor Lasar Segall, do pianista Souza Lima, do compositor Camargo Guarnieri e da atriz Dulcina de Moraes. Todos os convidados redigiram o próprio texto que gravaram com temática sobre os seus ofícios³³. Já os registros destinados a estudos de fonética contaram com a colaboração de Manuel Bandeira, poeta, escritor e amigo de Mário de Andrade, que elaborou um texto-padrão, com frases que não tinham continuidade lógica para dificultar a memorização dos colaboradores. As gravações foram realizadas no Pará, em Pernambuco, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Minas Gerais, que foram denominadas “as sete regiões fonéticas do Brasil”. Álvaro Carlini ainda aponta que duplas de pessoas eram selecionadas – ambas alfabetizadas, contudo uma sendo culta e outra inculta – também para recitarem de cor o “Pai Nosso” e a “Ave Maria”³⁴. Já o Congresso da Língua Nacional Cantada ocorrido em Julho de 1937 com a organização do Departamento de Cultura e da Discoteca Municipal e com participação de Armando Salles de Oliveira, Fábio Prado, Júlio de Mesquita Filho, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Guilherme de Almeida, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Souza Lima, Dina e Claude Lévi-Strauss entre outros nomes ligados à fonética ou à música, por sua vez, fomentaria a elaboração e a fixação de uma fala brasileira a ser praticada pelos cantores nacionais além da constituição de, como já vimos, uma música erudita nos moldes nacionalistas. Assim, o evento tinha como premissa tornar a música nacional não só pelo ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma, mas também pelo canto³⁵.

Segundo Maria Elisa Pereira, o evento foi um “divisor de águas da delicada relação entre teoria e prática” vivenciada por Mário de Andrade, pois, além de firmar uma língua-padrão para o nosso canto, desejava que esta “se constituísse também como um fator de identidade e unidade nacional”, destacando a função social do canto assim como o papel e a responsabilidade social dos cantores³⁶. Mário esperava dos cantores “preocupações mais éticas que estéticas” e “militância em prol do que

entendiam serem as necessidades mais urgentes da nação³⁷”. No Congresso, após a apresentação de diversos pesquisadores que temiam a “contaminação” da fala brasileira pelos sotaques estrangeiros e após os trabalhos apresentados por Mário e pela Discoteca, a pronúncia regional aprovada, com ressalvas, para o canto nacional foi a carioca. Mário explica a escolha:

“Criar-se uma pronúncia artificial feita de um amontoado de fonemas de várias regiões, era criar um esperanto, ou melhor, um volapuque absurdo, porque ninguém jamais nunca não teve notícia de que uma língua artificial se vulgarizasse; se ‘humanizasse’ é que devo dizer³⁸”.

Contudo, as normas aprovadas pelo *Congresso da Língua Nacional Cantada* não foram tão divulgadas na época e “nem totalmente aceitas pelos que as conheceram³⁹”. Poucos também foram os regentes e cantores de coro que as utilizaram e as estudaram.

Voltando à Discoteca, com o passar do tempo, o acervo da instituição deixou de se limitar apenas a fonogramas, pois várias pessoas haviam doado instrumentos musicais e objetos ligados à encenação de danças dramáticas para que se fizesse um museu⁴⁰. Este acervo de instrumentos dentro da Discoteca foi vastamente enriquecido quando da *Missão de Pesquisas Folclóricas*: muito material apreendido pela Polícia no Norte e Nordeste à época da viagem do grupo de pesquisadores do Departamento de Cultura foram doados pelas autoridades, pois manifestações como a Macumba e a Capoeira eram proibidas por lei naquele tempo.

Sem dúvida, *A Missão de Pesquisas Folclóricas* foi uma das mais importantes atividades desenvolvidas pela Discoteca em conjunto com o Departamento de Cultura. Quatro folcloristas – Luis Saia, Martin Braunwieser, Benedito Pacheco e Antônio Ladeira⁴¹ – foram contratados para viajar até o Norte e Nordeste brasileiro em incursões com finalidade de registro dos cantos populares dessas regiões. Para tanto, os pesquisadores utilizaram-se de recursos como fotografia, gravações sonoras e filmagens, método inédito, no Brasil, até então⁴². Os registros das manifestações culturais e religiosas pesquisadas somaram um total de 20 cadernetas de campo, 168 discos 78 RPM, 1066 fotos e 775 objetos, material que ficou acondicionado na Discoteca e que rendeu vinte anos de trabalho, estudo e organização a Oneyda Alvarenga⁴³. Foi a partir deste material que a discotecária realizou muitos de seus estudos; o principal deles é o que originou a obra *Música Popular Brasileira* em 1945.

Este livro, que tem como base a análise “a Mario de Andrade” do material conseguido pelas *Missões* – pois Oneyda, assim como o seu mestre, entendia como Música Popular Brasileira àquela de origem na tradição popular – também foi utilizado pela autora para alertar o descaso com os estudos folclóricos e musicais após esta iniciativa única no Departamento e da Discoteca: “Se não me foi possível tornar este livro uma síntese melhor da nossa vida musical popular a culpa é menos minha do que do estado em que se encontram os nossos estudos do folclore⁴⁴”. O mesmo apelo já havia sido feito por Paulo Duarte, em discurso na Assembléia Legislativa a seis de outubro de 1937 quando afirmou que, com a *Missão*, a Discoteca atendia o apelo lançado pelo Congresso Internacional das Artes Populares, reunido em Praga, no ano de 1928, sob o patrocínio do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, que recomendara aos diversos governos proceder ao registro fonográfico das melodias populares de seus respectivos países⁴⁵:

“(…) A maioria dos cantos e melodias populares estão prestes a desaparecer. Sua conservação é de uma grande importância para a ciência e para a Arte. O Congresso recomendou o seu registro fonográfico no mais curto prazo possível. As notações, por mais perfeitas que sejam, não substituirão o registro fonográfico. (...) a Discoteca principiará ainda no corrente ano uma viagem de cinco meses ao Nordeste, a zona musical mais importante do país, a fim de colher material para seu fim etnográfico. (...)”⁴⁶

A metodologia utilizada na “*Missão*” ao Norte e Nordeste teve suas bases estabelecidas tanto pela vivência de Mário de Andrade em coletas musicais anteriores – a “Viagem de descoberta do Brasil”, de 1924 às Minas Gerais, e as “Viagens Etnográficas” de 1927, 1928 e 1929 ao Norte e Nordeste do país⁴⁷ – como também pelas aulas do Curso de Etnografia e Folclore, promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo e ministrado por Dina Lévi-Strauss.

A primeira viagem para coleta de material folclórico feita pelo futuro diretor do Departamento de Cultura, a “Viagem de Descoberta do Brasil⁴⁸”, aconteceu em 1924. Mário fazia parte de uma caravana de modernistas de São Paulo que também era composta por René Thiollier e D. Olívia Guedes Penteado – dois Mecenas do modernismo paulista –, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho (Nonê), Paulo Prado e Godofredo da Silva Telles. Segundo Telê Porto Ancona Lopez, nesta viagem pelo interior mineiro, Mário de Andrade fez a

sua primeira grande meditação sobre o Brasil além de começar a celebrar sua comunhão com a arte do povo⁴⁹. Ainda, segundo a autora:

“A ‘viagem de descoberta do Brasil’ provoca um amadurecimento no projeto nacionalista de nossos modernistas, fazendo com que a ênfase, que de início recaía com mais força sobre o dado estético, possa ir progressivamente, abrangendo e sulcando o projeto ideológico⁵⁰”.

Entre maio e agosto de 1927, Mário deteve-se na região da Amazônia. Na ocasião, estuda as festas populares do meio do ano e escreve um diário de viagem, *O turista aprendiz: Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*. O diário é preparado para edição em 1943, mas, com a morte de Mário, permanece inédito até 1976 quando é reorganizado por Telê Porto Ancona Lopez.

Nesta viagem de “reconhecimento” ao Norte, acompanhado de D. Olívia Guedes Penteado, Margarida Guedes Nogueira (sobrinha de Olívia) e Dulce do Amaral Pinto (filha de Tarsila Amaral), Mário “cruza fronteiras, apreende outros modos de pensar, de entender o homem em sua relação com o universo, modos esses, contudo, discriminados pelo juízo da sociedade industrial⁵¹”. Na Amazônia, aponta Telê Lopez, o paulista descobre que o homem poderia “viver sem contradições com a sua geografia, liberto de uma civilização importada⁵²”. A região também “lhe reforça a certeza da legitimidade da preguiça enquanto ócio criador, que vinha bebendo desde suas leituras de juventude dos clássicos gregos, de Virgílio e Horácio⁵³”. Mário conhece lendas das Guianas e Venezuela e surpreende-se com o deus malandro *Makunaíma* que viria a ser, pouco tempo depois, protagonista de sua rapsódia⁵⁴. Retornando à região sul do Amazonas, o modernista e suas companheiras de viagem se encontram com Oswald de Andrade e Tarsila Amaral, recém-chegados da Europa. O grupo navega até Iquitos (Peru) e, pela Madeira-Mamoré, atingem a Bolívia: “Os dois únicos países estrangeiros onde Mário pisaria⁵⁵”.

No final de Novembro de 1928, o modernista se dirige ao Nordeste como cronista correspondente do Diário Nacional, permanecendo em viagem até Março de 1929. Atende ao convite de amigos de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte – onde é hospedado pelo amigo de correspondência que até então não conhecia pessoalmente, Câmara Cascudo – e Paraíba. Desta vez, Mário de Andrade participa ativamente das manifestações populares que estava pesquisando; frequenta terreiros,

cultos populares e festas; compara diferentes músicas executadas para evocar um mesmo deus ou entidade. Em Natal, conhece o coqueiro Chico Antônio – que depois será lembrado em muitos de seus escritos como um músico popular excepcional – chega a ter o corpo fechado por um pai de santo na sua iniciação ao Catimbó.⁵⁶

Grande parte da documentação recolhida nas viagens ao norte e nordeste permaneceu inédita durante muito tempo, pois Mário pretendia divulgá-las numa grande obra de cultura e música popular intitulada *Na pancada do Ganzá*. Contudo, o modernista falece sem concretizar o projeto que, futuramente, foi organizado em vários volumes, quando da edição das Obras Completas de Mário de Andrade pela Livraria Martins, por Oneyda Alvarenga – que recebe o material a pedido do testamento de Mário –. São as obras: *Música de Feitiçaria do Brasil, Danças Dramáticas do Brasil, Melodias de boi e outras peças e Os Cocos*.

Já o Curso de Etnografia e Folclore ministrado por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura, visava formar pesquisadores e fornecer subsídios para uma metodologia de coleta etnográfica. A francesa orientou seus alunos para o uso da imagem (fotografia e cinema) como suporte e recurso metodológico na pesquisa etnográfica. A utilização da imagem fundamentaria a materialização de um patrimônio imaterial: tradições, gestos, músicas, danças, sons e falas podendo ser capturados, vistos e entendidos sobrepujando-se à subjetividade dos testemunhos dos viajantes. Para Antonio Gilberto Ramos Nogueira estas são as diretrizes que fundamentaram a Discoteca como laboratório de brasilidade, espaço de preservação de um patrimônio não tangível “inventado” por Mário de Andrade⁵⁷. Cabe uma rápida ressalva aqui: nas viagens ao norte e nordeste empreendidas pelo escritor paulista, a fotografia também foi utilizada na “recolha” etnográfica: Telê Porto Ancona Lopez aponta cerca de 500 fotos produzidas por Mário⁵⁸.

A professora francesa, neste curso, afirma a importância de ter sempre à disposição um aparelho cinematográfico nos trabalhos de campo; somente na ausência deste valeria a fotografia. Não sendo possível filmar ou fotografar, o desenho seria o último recurso passível de utilização. A imagem – tanto na coleta e classificação da cultura material (cerâmica, habitação, instrumentos musicais, armas e outros utensílios), quanto da cultura não material (danças, dramas, rituais) – tem a tarefa de registrar os executantes nas diversas fases da *performance*. Aliado ao enfoque dado à imagem como suporte da metodologia, o programa também concentrou alguns módulos na sistematização da coleta musical conformando como método o registro mecânico (fonógrafo e filme sonoro) e o registro não mecânico

(anotação direta). Neste tipo de registro, é fundamental, para Dina Lévi-Strauss, que o pesquisador seja músico⁵⁹.

Após o curso, em abril de 1937, é fundada a *Sociedade de Etnografia e Folclore*; sua primeira diretoria era composta por Mário de Andrade, presidente; Dinah Lévi-Strauss, primeira secretária; Lavínia Costa Vilela, segunda secretária, e Mário Wagner da Cunha, tesoureiro. Contava com os sócios-fundadores Fábio Prado, Paulo Duarte, Oneyda Alvarenga, Luís Saia, José Bento F. Ferraz, Sérgio Milliet, Nicanor Miranda, Ernani da Silva Bruno, Bruno Rudolfer, Rubens Borba de Moraes, Claude Lévi-Strauss, Paul-Arbousse Bastide, Pierre Monbeig, Roger Bastide, Samuel Lowrie, etc⁶⁰. Muitos deles realizaram diversas investigações científicas que resultaram em monografias apresentadas num Boletim (que contou apenas com sete números) criado pelos membros. Nesta publicação, existia também uma seção fixa sobre metodologia de pesquisa, escrita por Dina Lévi-Strauss e ainda o resumo de todas as comunicações e palestras feitas nas reuniões mensais da Sociedade que, mesmo sendo o primeiro marco no esforço de conjugar as atividades de folcloristas e etnógrafos brasileiros, teve curta duração, sendo extinta em 1938 coincidindo com a saída de Mário da direção do Departamento de Cultura.

Vale lembrar ainda que, antes mesmo da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, as premissas do Curso de Etnografia e Folclore já estavam sendo colocados à prova, como aponta Antonio Nogueira:

“Colocando o Estado e os recursos públicos no fomento de seu inventário, Mário dotou a Discoteca, entre 1936 e 1937, de aparelho fonográfico (Presto Recorder), fotográfico (Rolleiflex) e cinematográfico (Kodak). Os primeiros registros feitos com os novos suportes foram: Festa do Divino Espírito Santo de Moji das Cruzes – (Congada, Moçambique, Cavahada); Itaquaquecetuba-SP (dança de Santa Cruz); Varginha-MG (Congada, Embolada, Cana-verde, Cateretê, Folia de Reis) e Mato Grosso (organização social, usos e costumes dos índios cadivéus e bororos). Este último resultante da viagem etnográfica realizada pelo casal Lévi-Strauss e subvencionada pelo Departamento por mediação de Mário de Andrade junto ao prefeito Fábio Prado”.⁶¹

Outra atividade comprobatória da parceria entre a Sociedade de Etnografia e Folclore e o Departamento é a participação de Camargo Guarnieri no II Congresso Afrobrasileiro, em Salvador (Janeiro de 1937). Tendo como objetivo ampliar o acervo musical da Discoteca, o músico permaneceu durante todo o mês na Bahia colhendo, por meio de registros não mecânicos, as manifestações populares sugeridas por

Mário: música de feitiçaria e coco. De lá chegaram mais de quatrocentas melodias afro-brasileiras e cem fotografias que complementavam a documentação musical, posteriormente organizadas por Oneyda Alvarenga e publicadas no volume I da coleção do *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal: Melodias registradas por meios não mecânicos*⁶².

Baseando-se no Curso de Etnografia e Folclore, Oneyda Alvarenga orientou o grupo enviado à *Missão de Pesquisas Folclóricas* normalizando fichas em que seriam anotados os dados obtidos pelos pesquisadores. Eram três tipos de fichas: *Fichas de Campanha*, *de Local* e *de Repertório*. A exemplificação para preenchimento fora feita a partir de uma melodia colhida em 1935, na cidade de Varginha, pela própria discotecária. A *Ficha de Campanha*, a mais completa das três, trazia os seguintes tópicos a serem preenchidos pelo folclorista: 1) Lugar e data da colheita; 2) Título da melodia; 3) Classificação – gênero; 4) Nome do informante; 5) Seu local de nascimento; 6) Sexo, cor e idade; 7) Grau de instrução; 8) Posição Social; 9) Origem dos ascendentes até os avós. Solicitava ao pesquisador fazer as seguintes perguntas: “Onde, quando, como e de quem aprendeu o documento”: No rodapé da página deveriam ser completados os dados auxiliares para o processamento da Discoteca: fotos, filmes, fichas de repertório, localização e número do dado documento. A *Ficha de Repertório* tinha a parte superior pentagramada para anotação da melodia, ali deveria constar o número do fonograma a que se referia a Ficha de Campanha. Da *Ficha de Local* Oneyda não forneceu exemplo prático, mas explicou que o pesquisador devia registrar todas as informações sobre localidade em que registravam cada documento como características geográficas, culturais e históricas⁶³.

Oneyda Alvarenga, além de organizar as fichas “de recolha”, também monitorava a “*Missão*” à distância, cuidava do pagamento dos pesquisadores bem como do envio de material solicitado por estes. Recebia e organizava as remessas de objetos emitidos pelo grupo e as notas que comprovavam os gastos dos sessenta contos de réis concedidos ao Departamento de Cultura pela prefeitura. Finalmente, comunicava-se através de cartas e telegramas, principalmente com Luís Saia, chefe dos pesquisadores. A propósito, foi em um desses telegramas que Oneyda Alvarenga interrompe a “*Missão*”, que estava a caminho da Ilha do Marajó, informando a saída de Mário da direção do Departamento de Cultura em 1938. A discotecária avisa o ocorrido e repassa ainda um último pedido de Mário: que os pesquisadores “fingissem” não saber de seu afastamento do Departamento de Cultura e continuassem as pesquisas até quando o dinheiro que eles tinham em posse permitisse.

A *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi o primeiro e último grande evento de coleta de material para pesquisa organizado pela Discoteca Pública Municipal. Depois disso, a instituição registrou apenas algumas danças tradicionais em Carapicuíba-SP, em Novembro de 1938, e uma Congada em Atibaia-SP, em 1943. Oneyda Alvarenga, a partir de então, dedica-se exclusivamente a ordenação e divulgação do material da “*Missão*” e de todo o resto do acervo da Discoteca, além de atender os freqüentadores dela. Mário de Andrade, no Rio de Janeiro, não se desliga totalmente das atividades exercidas por Oneyda, mantendo-se informado através de correspondência e, sempre que possível, fazendo doações esporádicas de discos e livros à Discoteca.

Podemos observar, portanto, que as principais atividades realizadas pela Discoteca Municipal nos primeiros anos de sua atuação dentro do Departamento de Cultura, estavam relacionadas, principalmente, à coleta e organização de material etnográfico. Existiu, portanto, uma “vocação” folclórica nas atividades iniciais desta institui o que logo “abraçou” a necessidade de registro das manifesta es populares tradicionais consideradas “em extin o” por intelectuais como Mário de Andrade. Florestan Fernandes, neste sentido, aponta que o Departamento de Cultura e a Sociedade de Etnografia e Folclore foram responsáveis pelo surgimento de “condi es mais propícias aos estudos folclóricos baseados em pesquisa empírica sistemática”, através de “propósitos bem definidos de investiga o⁶⁴”. Fernandes também afirma, ao analisar o material folclórico impresso e divulgado pela Discoteca Municipal – *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal, Melodias registradas por meios não mecânicos e Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico* –, que tanto o Departamento quanto a Discoteca colaboraram para a ambi o de muitos em “converter o folclore em ciência positiva aut noma (...) através de contribui es de natureza descritiva” em detrimento da “análise folclórica propriamente dita, de caráter histórico ou comparativo⁶⁵”.

Além de dar vida, com os seus arquivos sonoros, às teorias do Diretor do Departamento de Cultura e contribuir para a consolida o dos estudos e da ciência folclórica no país, o acervo da Discoteca Municipal foi além, fundamentando a idéia marioandradina de que cultura popular e folclore também tivessem *status* de patrimônio a ser preservado. A idéia de patrimônio “não-tangível” que é a base hoje do conceito de patrimônio cultural imaterial – Decreto n 3551 do IPHAN de 04 de agosto de 2000⁶⁶ –, na verdade, já era pensado por Mário na década de 1930⁶⁷. Nesta época, como já observamos anteriormente, o autor de *Paulicéia Desvairada* deparava-se com um dilema da modernidade: ao mesmo tempo em que as manifesta es populares

corriam o risco de desaparecer com a crescente industrialização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes. Isto porque:

“Mário acreditava que o verdadeiro patrimônio de um povo não estava materializado naquelas coisas que podem receber as eternas placas patrimoniais de cobre, mas nestas menos nobres que se esvaem com a voz: coisas perecíveis, relacionais, efêmeras e, por isso mesmo, vivas. Não só os materiais, mas também as técnicas corporais, feitas em artesanatos, danças, músicas⁶⁸”.

Portanto, pode-se dizer que a Discoteca – baseando-se nas orientações da professora Dina Lévi-Strauss de registrar as manifestações da cultura popular em diversos formatos – áudio, vídeo, material fotográfico e escrito e coleta de objetos –, e também na experiência de Roquette Pinto no Museu Nacional e nas viagens etnográficas de Mário de Andrade no final dos anos 1920 – tornou-se, na verdade, um arquivo “multi-meios” sobre cultura popular: as manifestações musicais gravadas durante as *Missões de Pesquisas Folclóricas* também foram filmadas e armazenadas na Discoteca, assim como desenhos e fotografias produzidas pelos folcloristas enviados ao Norte e Nordeste em 1938. Materiais similares de outros eventos, também foram acondicionados na Discoteca, pois, somente a conjugação de diversas formas de registro, a instituição daria conta de salvaguardar a “brasilidade” e “vivacidade” das manifestações populares.

Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas, solicita, em 1936, um anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) a Mário de Andrade. Mário e Manuel Bandeira, nesta oportunidade, indicam o nome de Rodrigo Mello Franco de Andrade ao Ministro para organizar e assumir a direção do SPHAN⁶⁹. Ao redigir o anteprojeto desta instituição no mesmo ano, aponta Flávia Camargo Toni que, talvez, Mário de Andrade tenha pensado em dividir o trabalho de pesquisa das manifestações artísticas com um órgão ministerial. Neste anteprojeto, o autor propõe que as músicas que nosso povo cantava e dançava fossem elevadas à categoria de um bem da cultura imaterial, uma vez que planejava, além da gravação e da filmagem, o registro em livros de tombo. Idealmente, o modernista imaginava que as mesmas regiões fossem mapeadas a cada cinco anos para que no futuro se detectassem, comparativamente, as mudanças operadas no cantar dos povos brasileiros. Não tendo aprovação do anteprojeto, Mário de Andrade

então transfere para a Discoteca a incumbência de mapear a música do Brasil, não apenas a de São Paulo⁷⁰.

Somente com a sua saída do Departamento de Cultura, em 1938, é que Mário foi contratado por Rodrigo Mello Franco de Andrade. Sua estadia na capital federal é curta; Mário retorna a São Paulo em 1941, ainda como funcionário do SPHAN. Em 1944, adquire o sítio *Santo Antônio* em São Roque, interior de São Paulo, e o doa a este órgão.

Voltemos ao anteprojeto redigido em 1936 por Mário de Andrade para o SPHAN. Num primeiro momento, o órgão ministerial a ser criado foi batizado pelo autor como Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). Neste documento, entendia-se por patrimônio artístico nacional “todas as obras de arte pura ou aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil⁷¹” desde que inscritas em um dos quatro livros de tombamento, a saber: *Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico*, para o registro da arte arqueológica, ameríndia e popular – objetos, monumentos, paisagens⁷², folclore (aqui se incluem manifestações relacionadas à música) – ; *Livro de Tombo Histórico*, para a arte histórica – tanto nacional ou estrangeira que comemora o Brasil ou sua evolução social – ; *Livro de Tombo das Belas-Artes/ Galeria Nacional de Belas-Artes*, para a arte erudita nacional e estrangeira; e *Livro de Tombo das Artes Aplicadas/Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial*, para o registro das artes aplicadas nacionais e estrangeiras – móveis, murais, joalheria, etc –⁷³. Além disso, o projeto incumbe ao SPAN a organização de quatro museus nacionais que deveriam organizar exposições regionais e federais das obras tombadas além de se articularem aos museus regionais fornecendo-lhes documentação fotográfica, discos e filmes e subvenções federais⁷⁴. Cabia ao SPAN, na concepção de Mário de Andrade, a produção de material pedagógico a respeito de nossos patrimônios, através da aquisição e instalação de serviços de filmagem, fotografia e de fonografia e também da criação de uma “Revista Nacional de Artes”⁷⁵, além do exame da diversidade artística do país a partir da elaboração de monografias que, em conjunto, futuramente, comporiam uma “síntese da cultura nacional⁷⁶”. A proposta de Mário para o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional teve como modelo de atuação e organização, portanto, o Departamento de Cultura de São Paulo e a Discoteca Pública Municipal, que são fundados um ano antes do anteprojeto.

Somente após a reformulação no projeto feita por Rodrigo Mello Franco de Andrade é que foi fundado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo Decreto-Lei nº25 de 30 de Novembro de 1937, que concentrava os esforços do serviço somente no tombamento (e seus efeitos) dos patrimônios⁷⁷. Joaquim Arruda Falcão afirma que este decreto-lei não acompanhou o projeto marioandrado em toda sua ousadia e riqueza:

“Mário de Andrade, ao especificar que seriam dignas de proteção tanto as artes eruditas quanto as ameríndias e populares, ilustrou cada um desses tipos com inúmeros exemplos de sua cultura aberta. Exemplos que iam desde obras premiadas em escolas oficiais de Belas-Artes, até instrumentos de pesca indígenas ou agrupamentos de mocambos no Recife, por exemplo. Já o Decreto-lei apenas mencionou as categorias de arte que mereceriam proteção, deixando a tarefa de explicitar cada uma dessas categorias para um futuro regulamento (artigo 4º § 2º), que nunca foi expedido. Mário propôs preservar os bens móveis e imóveis, e mais os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore, música e até as superstições populares [elementos que constituem o *Patrimônio Imaterial* de um povo]. O Decreto-lei restringiu-se às coisas, isto é, bem móveis e imóveis⁷⁸”.

Falcão afirma que, ainda que ideologicamente pareça mais nacional e igualitária, a proposta de Mário de Andrade foi “historicamente prematura” ou ainda, “idealista” porque,

“Não teria sido sustentada por nenhuma força social no âmbito nacional politicamente organizada. Daí inclusive a inexistência de outras teorias (ideologias culturais) sustentando uma política de preservação socialmente mais abrangente e heterogênea. (...) os escassos recursos federais (...) foram captados por uma elite cultural que no Estado e no mercado cultural pretenderam transformar a experiência cultural da nova elite urbano-industrial (experiência que não rompia com a experiência cultural da oligarquia rural, ao contrário, cristalizava-a pelo tombamento) em experiência nacional⁷⁹”.

Esta teoria apontada por Falcão para o fracasso da proposta de Mário de Andrade para o projeto regulador dos patrimônios nacionais, de fato, encaixa-se na realidade que estaria por vir no SPHAN: Rodrigo Mello Franco de Andrade organiza uma equipe majoritariamente de técnicos e engenheiros (membros da nova elite urbano-industrial) que, a partir dos anos 1940, divulgam estudos que apontavam o barroco como autêntica tradição brasileira. Assim, durante a diretoria de Rodrigo, os

tombamentos concentraram-se majoritariamente na arte e na arquitetura barroca⁸⁰. Somente da década de 1980, com Aloísio Magalhães à frente da Secretaria da Cultura do MEC, afirma Mário Brockmann Machado, é que houve um “esforço realizado de recuperação do conceito mais amplo de patrimônio originalmente formulado por Mário de Andrade⁸¹”.

O não comprometimento e, ainda, o não entendimento das elites políticas, também fizeram o projeto cultural de Mário de Andrade vir à deriva. Na capital paulista, Mário pautou-se, principalmente, em políticas culturais voltadas ao seu projeto de nacionalização da música; contudo, nos anos sucedâneos à sua saída da direção do Departamento de Cultura,

“O nacionalismo musical deixou de ser a tendência principal e passou a ser uma das possibilidades de fazer música no Brasil. Mário de Andrade, sempre identificado com o *Ensaio sobre a música brasileira* e suas teses, passou a representar não mais o descobridor do Brasil e de sua ‘verdadeira’ música, mas defensor de um tempo que acabara⁸²”.

Finalizando, a Discoteca Municipal, em seus primórdios, não pode ser considerada meramente um órgão de preservação, arquivo, ou museu, mesmo porque a instituição não possuía o “bem” que fundamentaria sua criação: a música que Mário queria preservar não era um material tangível, a não ser que fosse registrada. A este fator, soma-se outro: o próprio patrimônio musical brasileiro ainda não era algo definido naquele momento e é o próprio diretor do Departamento de Cultura que passa a fazê-lo a partir de seus estudos musicais e pesquisas, como vimos. Mário de Andrade e a Discoteca Pública Municipal de São Paulo seriam mediadores, portanto, de uma música popular que ainda estava por ser feita. Seriam ainda precursores da noção de patrimônio cultural imaterial.

Recebido em 18/10/2010

Aprovado em 03/11/2010

NOTAS E REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas. Final do século XIX ao início do XX*. RJ: Ed. Bial/Funart, 1997, p.30.

² SALIBA, Elias Thomé. “Prefácio”. In: MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit., p.16.

³ Dos grupos negros surgiram depois os cordões e, futuramente, as primeiras escolas de samba.

⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit., p.85. Ver também: DA SILVA, Zélia Lopes. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo. Metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. SP: Ed. UNESP; Londrina: EDUEL, 2008.

⁵ Passo nas danças de roda de origem africana como o coco, batuque, jongo, etc., no qual os dançarinos dão com o ventre entre si. Ver: MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. SP: Art Editora/Itaú Cultural, 1998, p. 793.

⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit., p.90 e 93.

⁷ Ver: ANDRADE, Mário. “O samba rural paulista”. In: *Aspectos da Música Brasileira*. RJ/BH: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

⁸ Ibidem, p.70.

⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. SP: Estação Liberdade/FAPESP, 2000, p.22 e 23.

¹⁰ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.167.

¹¹ ANDRADE, Mário. “Do meu diário”. In: COLI, Jorge. *Música Final. Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. SP: Ed. UNICAMP, 1998, p. 178-179.

¹² MORAES, José Geraldo. Idem, p.93.

¹³ ANDRADE, Mário. “A música e a canção populares no Brasil”. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.166 e 167. Este texto foi escrito em 1936, já a primeira parte do livro, intitulada com o mesmo nome da obra, é de 1928. Oneyda Alvarenga é que, na década de 1950, organiza este volume tal como hoje o conhecemos.

¹⁴ Idem. *Ensaio sobre a música brasileira*. SP: Martins, 1962, p.16.

¹⁵ Ibidem, p.20 e 24.

¹⁶ Ibidem, p.25.

¹⁷ Ibidem, p.26-28.

¹⁸ Ibidem, p.29.

¹⁹ Ibidem, p.70.

²⁰ ANDRADE, Mário. *Introdução à estética musical*. SP: Hucitec, 1995, p.59.

²¹ ANDRADE, Mário. “Evolução da Música no Brasil”. In: *Aspectos da Música Brasileira*. BH/RJ: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991, p.26.

²² WISNIK, José Miguel. “Catulo da Paixão Cearense”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. SP: Brasiliense, 1982, p.133.

²³ Ibidem, p.134.

²⁴ Ver: RAFFAINI, Patrícia, op. cit, p.34; SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. SP: Vértice, 1988, p.75; MARTINS, José de Souza. *O professor Florestan Fernandes e nós*. Tempo Social; Ver. Social. USP, SP, 7 (1-2):179-186, out. 1995; e também: ABDANUR, Elizabeth. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão de Mário de Andrade (1935-1938)*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1992, p.16-28.

²⁵ PRADO, Fábio. “Avenida Nove de Julho”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. XIV. SP: Departamento de Cultura, 1935, p. 3-5. O prefeito evocou a “missão civilizatória de São Paulo” também em outros discursos. Ver: “Palavras do Dr. Fabio Prado no microfone da Rádio São Paulo”. *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. XIX. São Paulo: Departamento de Cultura, 1936; e ainda “Discurso do Sr. Prefeito de São Paulo, junto do monumento da fundação da cidade”, no mesmo volume da *Revista*.

²⁶ Discurso de Mário de Andrade no programa radiofônico *Hora do Brasil* em 25 de janeiro de 1936 publicado na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*. Vol. XIX (jan.1936), p.272-274.

²⁷ ANDRADE, Mário. “O fonógrafo”, texto publicado inicialmente no Jornal Diário Nacional, coluna Arte, SP: 24-2-1928. In: TONI, Flávia Camargo. *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.263 e 264.

²⁸ Idem. “Discos e fonógrafos”, *Diário Nacional*, coluna Arte, SP: 11-3-1928. In: Idem, p. 268.

²⁹ Fundador da primeira emissora de rádio brasileira em 1923; a Rádio Sociedade Rio de Janeiro.

³⁰ ANDRADE, Mário. “Roquete Pinto (Domingo, 13/07/1930)”. In: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.223. Fausto

Douglas Correa Júnior aponta que Roquette Pinto planejou também uma filmoteca no Museu Nacional voltada para filmes de história ambiental. O diretor da instituição tinha uma grande preocupação em utilizar meios audiovisuais de forma pedagógica. Ver: CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. *Cinematotecas e Cineclubes: Cinema e política no projeto da Cinemateca Brasileira (1952-1973)*. Dissertação de Mestrado em História. Assis: UNESP, 2007, p.24. Futuramente, com o advento do Estado-Novo, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), com a direção de Roquette-Pinto. Ver: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Do Modernismo à Modernidade: o Estado Novo”. In: *Cultura é patrimônio*. RJ: FGV, 2008, p.105.

³¹ TONI, Flávia Camargo (Org.). *A Música Popular Brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. SP: SENAC, 2004, p.10. A Discoteca particular do escritor, com 544 discos, está sob tutela do IEB/USP.

³² Ato nº861 de 30 de Maio de 1935. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p.251. A Discoteca permanece como subseção da Divisão de Expansão Cultural até 30 de Outubro de 1937 quando, através da Lei nº3662, torna-se seção desta Divisão. Leis e Decretos da Prefeitura Municipal de São Paulo-1935. In: *Anais da Câmara dos Vereadores do Município de São Paulo*, p. 107.

³³ ALVARENGA, Oneyda. “A Discoteca Pública Municipal”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. SP: Departamento de Cultura, Vol. 87, 1942, p. 9.

³⁴ CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. Dissertação de Mestrado em História. SP: FFLCH/USP, 1994, p.49 e 50.

³⁵ Ver: *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*. Departamento de Cultura de São Paulo, 1937.

³⁶ PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil. Canto Nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. SP: Ed. UNESP, 2006, p. 15 e 16.

³⁷ Ibidem, p.19.

³⁸ *Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada*, p.28.

³⁹ PEREIRA, Maria Elisa, op. cit., p.133.

⁴⁰ TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: CCSP, 1981, p.23.

⁴¹ “Luís Saia era o técnico geral, estudante de engenharia, havia cursado as aulas de Etnografia e Folclore ministradas por Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura em 1936. Era também sócio-fundador e colaborador da Sociedade de Etnografia e Folclore onde apresentou uma comunicação sobre arquitetura popular. Na *Missão*, era ele quem decidia sobre os objetos a serem coletados e a filmagem dos bailados. Martin Braunwieser era o músico que resolvia sobre o interesse em gravar ou grafar as peças. Era também quem dispunha e movimentava os microfones durante as gravações. Benedicto Pacheco foi contratado como técnico de gravação por conhecer bem o aparelho ‘Presto Recorder’ que a Discoteca Pública comprou para os trabalhos de campo. Antônio Ladeira foi chamado para auxiliar o técnico de gravação; sua função, de início, era de ajudar no transporte das bagagens, em especial o material fonográfico que era volumoso e pesado”. TONI, Flávia Camargo. op. cit., p.27-29.

⁴² Na verdade, Roquette Pinto foi pioneiro no uso de gravação de discos em estudos folclóricos utilizando o método quando registrou em Rondônia cantos indígenas. O que difere este trabalho da “Missão de Pesquisas Folclóricas”, é que esta utilizou-se de outros recursos simultâneos à gravação de discos. Mais sobre este trabalho de Roquette Pinto pode ser encontrado em Mário de Andrade, no artigo “O fonógrafo”.

⁴³ TONI, Flávia Camargo. op. cit., p.44.

⁴⁴ ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1960, p.11.

⁴⁵ O discurso de Paulo Duarte pode ser encontrado em seu manifesto “Contra o Vandalismo e o Extermínio”. Publicado pelo jornal **O Estado de São Paulo** de 07 de outubro de 1937, p. 10, tal como na *Revista do Arquivo Municipal*. Vol. XXXVII, julho de 1937, p. 235-254.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Telê Porto aponta que, na verdade, Mário inicia a coleta de “documentos populares” já em 1921. São pregões, parlendas, paródias cantadas, cantigas de roda recolhidas em São Paulo e região. Ver: LOPEZ, Telê Porto Ancona. “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”. In:

ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.15.

⁴⁸ Denominação dada à viagem pelo próprio Mário de Andrade em suas memórias.

⁴⁹ LOPEZ, Telê Porto Ancona. In: ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: o fotógrafo e turista aprendiz*. SP: IEB, 1993, p.109.

⁵⁰ Idem. “Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.16.

⁵¹ Idem. In: ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: o fotógrafo e turista aprendiz*. SP: IEB, 1993, p.111.

⁵² Idem. *Mário de Andrade. Ramais e caminho*. SP: Duas Cidades, 1972, p.51.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Idem. In: ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: o fotógrafo e turista aprendiz*. SP: IEB, 1993, p.111.

⁵⁵ Ibidem, p.113.

⁵⁶ Idem. *Mário de Andrade. Ramais e caminho*. SP: Duas Cidades, 1972, p.54.

⁵⁷ Ver: NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 2005.

⁵⁸ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”. In: ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.16.

⁵⁸ Idem. In: ANDRADE, Mário. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. SP: Duas Cidades/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p.22.

⁵⁹ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos, op. cit., p. 268-272.

⁶⁰ Idem, p.274 e 275.

⁶¹ Idem, p.273.

⁶² Idem, p.281 e 282.

⁶³ TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1981, p. 26. Exemplos dessas fichas podem ser encontrados no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

⁶⁴ FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. SP: Martins Fontes, 2003, p.93.

⁶⁵ Ibidem, p.94 e 95.

⁶⁶ Decreto que “institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências”. O registro dos bens imateriais deverão ser feitos, aponta o decreto, em um dos seguintes livros criados pelo IPHAN: “*Livro de Registro dos Saberes*, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; *Livro de Registro das Celebrações*, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; *Livro de Registro das Formas de Expressão*, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e *Livro de Registro dos Lugares*, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas”. Ver: DECRETO nº3551/2000. Disponível na página virtual do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Ministério da Cultura.

⁶⁷ Este também é o mote da obra de Antônio Gilberto Ramos Nogueira *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*.

⁶⁸ MIRANDA, Danilo dos Santos. “As Missões e o Progresso”. In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música Tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC / CCSP, p.21.

⁶⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cultura é patrimônio*. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p.119.

⁷⁰ TONI, Flávia Camargo. “Missão: As pesquisas Folclóricas”. In: ANDRADE, Mário. *Missão de Pesquisas Folclóricas. Música tradicional do norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC/ Centro Cultural São Paulo, 2006, p.76 e 77.

⁷¹ ANDRADE, Mário. “Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: *Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: MEC/SPHAN, 1981, p.39.

⁷² Mário já exhibe também neste anteprojeto a idéia de “Paisagem Cultural” que, somente com a recente Portaria do IPHAN nº127 (de 30 de Abril de 2009) recebe a chancela de Patrimônio Nacional. Disponível na página virtual do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e do Ministério da Cultura.

⁷³ ANDRADE, Mário. “Anteprojeto de Criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: *Cartas de trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: MEC/SPHAN, 1981, p.40-43.

⁷⁴ *Ibidem*, p.48.

⁷⁵ *Ibidem*, p.49 e 50.

⁷⁶ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. op. cit., p.118.

⁷⁷ DECRETO-LEI nº25/1937, “que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”. Disponível também na página do IPHAN e do Ministério da Cultura.

⁷⁸ FALCÃO, Joaquim Arruda. “Política Cultural e Democracia: a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. SP: Difel, 1984, p.28.

⁷⁹ *Ibidem*, p.29.

⁸⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. op. cit, p.120 e 121.

⁸¹ MACHADO, Mário Brockmann. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (Org.), op. cit, p.13.

⁸² PEREIRA, Maria Elisa. op. cit., p.135.