

Apontamentos sobre a questão do patrimônio histórico e artístico brasileiro nos anos 20 e 30: a contribuição de Blaise Cendrars e dos modernistas

KARLA ADRIANA DE AQUINO*

A obra de Blaise Cendrars, nascido na Suíça, parece ter circulado decisivamente entre os artistas modernistas brasileiros, ainda antes de suas viagens ao Brasil nos anos de 1924, 1926 e 1927, pois já lhes era bastante conhecida “antes mesmo da Semana de 22” (AMARAL, Aracy, 1997:21). Dimensionar sua participação na “descoberta do Brasil” pelos modernistas é tarefa desafiadora, pois já no ano de 1923, em Paris, é sob sua estreita colaboração intelectual que Oswald de Andrade encontra o estilo definitivo de seu romance *João Miramar*. Apresentada por Cendrars, Tarsila do Amaral conhece Fernand Léger e ingressa como aprendiz no ateliê de Gleizes, o qual a introduz no cubismo, estilo fundamental, segundo ela mesma, para a definição de sua obra posterior. Em 1925, Oswald de Andrade dedica a Cendrars a edição dos poemas de *Pau-Brasil*, publicados pela mesma editora de Cendrars, Au Sans Pareil: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”, fazendo menção aos versos de *Feuilles de Route*.

Confessadamente foram leitores de Cendrars, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Luiz Aranha. Aracy Amaral diz que Sérgio Buarque de Holanda contava ter levado um exemplar do livro de Cendrars *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, ilustrado em cores por Fernand Léger à sede da redação de *Klaxon*, à época da Semana de Arte Moderna de 22, quando estava em preparação o primeiro número da primeira revista modernista de São Paulo. A forma gráfica da capa do livro de Cendrars concebida por Léger, em que se destaca a letra “N” na disposição do longo título com uma forma que os brasileiros chamavam de “cubista” ou “futurista”, foi adaptada na longa letra “A” de *Klaxon*.

Fora de Cendrars a idéia da viagem às cidades históricas de Minas, tendo solicitado a Paulo Prado, ainda antes de partir com destino ao Brasil, para conhecer as tradições, os monumentos históricos do país. É ele, na mesma viagem a Minas com os modernistas, que anuncia a todos eles sua decisão de escrever sobre a “genialidade de

* Doutoranda em História Social do PPGHIS da UFRJ.

Aleijadinho”(AMARAL, Aracy, 1997:18), nunca tendo realizado o projeto que Mário de Andrade faria anos depois. Cendrars pensava intitulá-lo “*Aleijadinho ou l’histoire d’un vieux monastère*”, segundo Sérgio Buarque de Holanda (GRAMMONT, 2008:180). Porém, não o fez por preguiça, como diz em bilhete de 1951 a Henry Miller, apesar de ter solicitado em diversas ocasiões e para vários interlocutores fotografias e informações sobre aquele que julgava ser “o escultor do século XVIII” (CALIL, 2006:80). Diz a Sérgio Buarque, por ocasião de sua terceira viagem ao Brasil, em 1927, que a originalidade dessa sua história estaria na tentativa de contar a história de um santuário como se fosse a narrativa da vida de um homem. Em 1926, na primeira página de *L’Eubage* consta estar no prelo o romance com esse título pela editora Stock (BOZON-SCALZITTI, s/d:337). Já em carta de 1930, a Carlos Drummond de Andrade, Cendrars dá notícia de que o livro estaria prestes a ser terminado (ROIG, 198471).

É ainda Cendrars que na viagem a Minas foi incumbido de redigir os estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, primeira entidade do gênero a ser criada no Brasil¹ para proteger o patrimônio histórico. Sua primeira reunião realizou-se no dia 20 de maio de 1924, na casa de sua fundadora Dona Olívia Guedes Penteadó. Teriam comparecido à reunião, segundo o depoimento de René Thiollier, o recém-empossado presidente do Estado de São Paulo, Carlos de Campos e José Carlos de Macedo Soares, além dos frequentadores tradicionais, que costumavam ser²: Tarsila do Amaral, Blaise Cendrars, Godofredo da Silva Telles, Dona Carolina Penteadó da Silva Telles, Paulo Prado, além de Carlos de Campos e ele próprio (CALIL, 2006:81).

O Comitê Diretor designava Paulo Prado, Dona Olívia Guedes Penteadó, Oswald de Andrade e “etc” como Membros Fundadores. A entidade protetora aí é concebida como privada, pública não-governamental, seguindo o modelo anglo-americano. Os estatutos, que permanecem no estágio preliminar de minuta, estabelecem como finalidade a proteção e conservação dos monumentos históricos do Brasil (CALIL, 2006:82-83), porém o mais interessante dos estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil são os procedimentos recomendados para proteção e conservação dos bens e o elenco daquilo que se poderia considerar

¹ Esse importante documento encontra-se no Fundo Blaise Cendrars, na Biblioteca Nacional de Berna e foi publicado por Carlos Augusto Calil em revista editada pelo IPHAN/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

² segundo carta de Mário de Andrade dirigida a Manuel Bandeira, de 19 de maio do mesmo mês.

como patrimônio histórico, que, para além dos monumentos históricos, inclui uma série de bens de natureza móvel e de natureza imaterial, como se diria hoje, ecológicos e de cultura popular que, durante o século XX, não foram privilegiados ou mesmo não foram contemplados pela ação do SPHAN/ Serviço do Patrimônio Histórico Nacional, hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN³. Por exemplo, caberia à Ação do Comitê de Iniciativa em cada Estado, segundo os estatutos redigidos por Cendrars, ocupar-se da arte popular em suas diversas manifestações, das festas tradicionais, da culinária, bem como da arte indígena e das manifestações culturais dos negros.

Mário de Andrade criaria em 1937, data também da instituição do SPHAN, a Sociedade de Etnologia e Folclore, preconizada por Cendrars nos estatutos da Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil como uma Sociedade Folclórica Brasileira. Podemos supor que Mário de Andrade conhecesse os estatutos de autoria de Cendrars e devesse tê-los estudado para redigir o seu anteprojeto para criação do SPHAN. Como diz Carlos Augusto Calil, o estatuto esboçado por Cendrars na reunião de 20 de maio de 1924, em casa de Dona Olívia Penteado, poderia ter recebido um reforço conceitual, caso Mário de Andrade não tivesse faltado ao encontro para não perder sua aula no Conservatório, como dizia na carta supracitada. Por outro lado, seu anteprojeto, elaborado 12 anos depois, teria se beneficiado “da visão premonitória que Cendrars introduziu particularmente nos planos administrativo-financeiro, promocional e de exploração das potencialidades oferecidas pelas indústrias cultural e do turismo.(CALIL, 2006:88)” Outro ponto do projeto de Cendrars é a missão de classificar e inventariar os bens a serem conservados, presente também no item “g” do anteprojeto de Mário de Andrade.

O anteprojeto de Mário de Andrade para o SPAN/ Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (ANDRADE, M., 2002) parece, de fato, ter sido assim inspirado pela iniciativa da Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos, pois há várias semelhanças entre os dois textos e é pouco provável que Mário de Andrade não tivesse compartilhado com os companheiros modernistas e Cendrars suas mútuas opiniões a cerca do patrimônio histórico e artístico na viagem que realizaram a Minas. A

³ Regido pelo Decreto-lei nº 25 de 1937, cujo anteprojeto, de 1936, é de autoria de Mário de Andrade, por encomenda do ministro Gustavo Capanema.

conservação e o registro deste era, realmente, uma tarefa à qual Mário de Andrade se dedicaria. Recorde-se seu texto sobre o Aleijadinho, outro ponto que o aproxima de Blaise Cendrars. O anteprojeto de 1936, cujo caráter conceitual salta aos olhos, abre espaço, assim como os estatutos de Cendrars, para a proteção do patrimônio cultural popular, para os bens de caráter imaterial e natural. Ambos os projetos citam como bens patrimoniais: bens móveis, como objetos de uso doméstico, livros e arquivos; as paisagens; a arte popular; a música; a culinária; as danças; as festas populares são destacadas por Cendrars que também relaciona as manifestações da cultura indígena e negra, Mário de Andrade cita apenas as primeiras, mas deixa espaço para as segundas no ítem “Da Arte Popular”. Das oito categorias de bens patrimoniais elencadas e conceituadas por Mário de Andrade destacam-se a “Das artes arqueológica e ameríndia” e a da “Arte Popular”, que não receberam o mesmo destaque no Decreto-lei nº 25 que institui o SPHAN (FONSECA, 2005:245-252). Neste, o único espaço para o patrimônio de origem popular ou de natureza imaterial ou ecológica é aquele que relaciona, sem especificar ou conceituar, entretanto, os bens que se inscreveriam no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Podemos supor que a precariedade conceitual do Decreto-lei nº 25 abriu caminho para legitimar uma prática patrimonial que não contemplou essa natureza de bens, privilegiando os monumentos históricos arquitetônicos. Dispensa a consideração de projetos que lhe foram anteriores, como os redigidos por Blaise Cendrars e por Mário de Andrade, bem como a brecha que se abria com o Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, cuja utilização restringiu-se praticamente aos bens de natureza arqueológica durante o século XX, de materialidade evidente. Do anteprojeto de Mário de Andrade, o Decreto-lei dispensou toda a sua abrangência conceitual, bem como a correspondência entre museus e Livros do Tombo prevista por Mário de Andrade; mantendo como mais característico, os quatro livros de Tombo, acrescentando ao primeiro Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico de Mário de Andrade o termo “Paisagístico”, e a previsão de um Conselho Consultivo presidido pelo ocupante do cargo máximo executivo do órgão-diretor ou presidente. Além dos quatro Livros do Tombo, o legado precursor do anteprojeto de Mário de Andrade é a previsão do Livro Arqueológico Etnográfico, que, na virada do século XXI tornar-se-ia referência para a criação da legislação que rege o patrimônio imaterial. Além disso há a introdução do termo “tombamento”, que já aparecera antes,

em projeto de Oswald de Andrade para um órgão de função similar, em substituição aos termos “classificação” ou “catalogação” (NASCIMENTO, 2009) usados na época.

Também Oswald de Andrade escreveu um projeto bastante sumário para a criação de um órgão que cuidasse do patrimônio histórico e artístico nacional, que, assim como o posterior anteprojeto de Mário de Andrade, parece ter se inspirado nos estatutos redigidos por Blaise Cendrars para a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil. Logo após a posse de Washington Luís, seu amigo pessoal, na Presidência da República, em 1926, Oswald de Andrade, não se sabe se por encomenda ou por iniciativa própria, entrega-lhe um esboço de criação do DODEPAB/ Departamento de Organização e Defesa do Patrimônio Artístico do Brasil, cuja sede seria o Museu Nacional e teria por finalidade “salvar, inventariar e tomar o patrimônio nacional” (CALIL, 2006:86). Diferentemente do projeto de Cendrars, propunha a criação de um órgão governamental de repartição pública, cujo alcance de proteção seria mais restrito. De similar aos estatutos de Cendrars, o projeto de Oswald de Andrade guarda a articulação entre museus locais e Museu Nacional, bem como o destaque para a propaganda, também presente no anteprojeto de Mário de Andrade, e na antevisão do aproveitamento da indústria de turismo para a promoção dos bens e um certo financiamento autônomo do órgão.

Quando em 1934, Gustavo Capanema assume o Ministério da Educação e Saúde, já havia interesse de parte da elite intelectual e política reivindicando a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, com a demanda pela participação do Estado na questão. Em 1924, o tema aparece no artigo de Jackson de Figueiredo intitulado “A defesa do patrimônio artístico das igrejas”, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e transcrito na *Revista do Brasil* de abril de 1924, comentando a circular de Dom Sebastião Leme, na qual o arcebispo clamava aos vigários pela preservação do patrimônio histórico e artístico das igrejas (FONSECA, 2005:82-120). Nos anos 20 foram criadas Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos em Minas Gerais (1926), na Bahia (1927) e em Pernambuco (1928) (FONSECA, 2005:95). Há ainda três propostas da época relacionadas ao patrimônio histórico e artístico que devem ser consideradas precursoras (TELLES, 2008).

A primeira, do deputado pernambucano Luís Cedro, de 1923, tinha por objetivo a conservação dos monumentos históricos nacionais, inspirada na legislação francesa. Refere-

se somente aos monumentos arquitetônicos, mediante a criação junto ao Museu Histórico Nacional da Inspetoria de Monumentos Históricos, que daria origem em 1934, por iniciativa de Gustavo Barroso, à Inspetoria de Monumentos Nacionais, desativada em 1937, quando Barroso é vencido pelos concorrentes modernistas com a criação do SPHAN.

A segunda proposta é do jurista Jair Lins, chefe de comissão instituída pelo presidente do estado de Minas Gerais em 1925 para propor a criação de um órgão federal de proteção e restauração do patrimônio histórico e artístico. Esta proposta influenciaria, segundo Carlos Augusto Calil, o Decreto-lei nº 25 de 1937, que institui o SPHAN (CALIL, 2006:86), introduzindo a categoria de “patrimônio” e alargando a proteção de bens imóveis aos bens móveis, com finalidade de conservação por razões históricas e artísticas.

A terceira é de autoria do deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho. Trata-se de anteprojeto apresentado em 1930 ao Congresso Nacional e, segundo Telles (TELLES, 2008), seria a principal fonte de consulta de Mário de Andrade, devido ao seu caráter de síntese dos outros projetos apresentados, bem como provável fonte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do SPHAN, para o Decreto-lei nº 25, cuja redação se lhe assemelha já em seu primeiro artigo e no texto em geral, como a previsão do Conselho Consultivo, por exemplo.

O discurso até certo ponto comum dos modernistas não lhes garantiu homogeneidade, por isso pretendemos investigar as lutas de representação que não só marcaram o campo literário, mas cujas disputas e debates intelectuais determinaram a emergência de um serviço de patrimônio histórico e artístico no Brasil. Trata-se de investigar os jogos de poder, as estratégias, os *habitus* que concorreram nos discursos de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, analisar seus lugares de fala para atingir o objetivo geral de identificar as narrativas de representação do Brasil e do popular em Blaise Cendrars e concorrentes dentro do grupo dos modernistas, nas décadas de 20 e 30, expressas nos respectivos projetos para a criação de entidades de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional. Trata-se também de investigar se as formas de representação da sociedade brasileira, da identidade brasileira, nos projetos para proteção do patrimônio nacional dos modernistas são as mesmas reproduzidas nos outros três projetos da época e no que se diferenciam, quais as apropriações e estratégias concorrentes.

Como diz Alexandre Eulalio (EULALIO, 2001:33), quase nenhuma obra do segundo período das produções de Blaise Cendrars negligencia o Brasil. Desde *Feuilles de Route I. Le Formose*, ilustrado por Tarsila do Amaral, e escrito na viagem de volta à Europa, quase ao mesmo tempo que o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, a *Sud-Américaines* (1924); *La Métaphysique du Café* (1927); *Une Nuit dans la Forêt* (1929); *Histoires Vraies* (1937); *La Vie Dangereuse* (1938); *D'Outremer à Indigo* (1940); *L'Homme Foudroyé* (1945); *Bourlinguer* (1948); *Le Lotissement du Ciel* (1949); *Trop, C'est Trop* (1957) (CENDRARS, M., s/d:65). Antes de vir ao Brasil, Cendrars já publicara *L'Anthologie Nègre* e, em 1928, os *Petits Contes nègres pour les enfants des Blancs* (CENDRARS, M.,s/d:55). Todas essas obras, e também *Comment les blancs sont d' anciens noirs* podem nos fornecer as matrizes de Blaise Cendrars cuja investigação pretendemos empreender, de modo a compreender suas representações do popular subjacentes aos estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos do Brasil, de maneira também a investigar a circulação e apropriação de suas tópicos pelos modernistas, em especial, por Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

José Reginaldo Gonçalves afirma que a reivindicação pela proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional foi desde seus primórdios justificada por uma “retórica da perda”, isto é, pela necessidade de protegê-lo do desaparecimento, da dispersão e da destruição. É esta percepção da “perda” e da urgência da conservação, da proteção, da “salvaguarda” e do “resgate” que justificaram a criação do SPHAN em 1937. Os intelectuais nacionalistas, segundo Gonçalves, apresentam narrativas de apropriação que vêem o processo histórico como destruidor de uma situação original de integridade, pureza e continuidade, atributos da “autenticidade”, identificada particularmente com o “barroco”, apropriado como origem do patrimônio nacional já em 1933 quando Ouro Preto foi por decreto federal elevada a monumento nacional. Sendo assim, para os intelectuais nacionalistas, a nação e o serviço de patrimônio nacional são construídos por oposição ao processo destrutivo e têm como propósito a apropriação, a preservação e a exibição do que eles consideram que deve ser salvo da destruição por representar a identidade nacional, cujos valores estão ameaçados pela perda de memória. Portanto, a “perda” não seria algo exterior, mas participante “das próprias estratégias discursivas de apropriação de uma cultura nacional” (GONÇALVES, 1996:89). Somente na medida em que existe um patrimônio identificado com a “nação”, se pode experimentar o medo

de sua “perda”: é a procura da “nação” que dá sentido àquela “perda”. As narrativas sobre patrimônio nacional seriam “alegorias da formação nacional”, expressando uma mensagem moral e política, visando à afirmação de propósitos e à justificação de atividades. (GONÇALVES, 1996:31-38)

Maria Cecília Londres da Fonseca é adepta da concepção de Antonio Candido a propósito do modernismo, visto como um movimento de ruptura com relação à subordinação a-crítica do sistema intelectual brasileiro ao Estado, pois o mecenato do Estado garantiria as condições de exercício da produção intelectual anterior ao modernismo, ao recusar uma literatura sem autonomia social. Londres da Fonseca cita ainda Eduardo Jardim sobre o envolvimento dos modernistas com o nacionalismo e o engajamento em instituições governamentais, como o SPHAN, como resultado da reflexão crítica do modernismo sobre si, introduzindo o conceito de “tradição” como elemento estruturante de sua produção artística, e da inserção como movimento artístico nos contextos brasileiro e no “concerto das nações”. Só poderia haver ruptura onde houvesse uma tradição nacional internalizada, pensavam os modernistas da chamada “quarta corrente”, os quais se reuniram em torno de Rodrigo Melo Franco de Andrade no SPHAN. Os países de formação mais recente como o Brasil teriam uma tradição, como pensava Mário de Andrade, de adesão imediata ao novo, que descaracterizaria a arte no que lhe é particular, o “nacional”, fazendo-a perder o caráter “universal”. Sendo assim, a dialética da particularidade e da universalidade da criação artística indicaria aos modernistas um aspecto de sua missão social: a construção de uma tradição brasileira autêntica, diz Londres da Fonseca (FONSECA, 2005:90). A temática do patrimônio, para ela, surge de dois pressupostos do modernismo, como expressão da modernidade: 1) do ponto de vista sincrônico: da dialética universal-particular de que fala Eduardo Jardim; 2) do ponto de vista diacrônico: da ruptura com o passado, afirmando a autonomia da arte, segundo Antonio Candido. Destaca ainda Lúcia Lippi de Oliveira sobre o regionalismo não-provinciano da elite intelectual e a vocação pública surgidos nas viagens a Minas Gerais, e os autores de *Tempos de Capanema* (SCHWARTZMAN et al, 1984:81) sobre a possibilidade para os intelectuais de um espaço no Ministério da Educação onde pudessem desenvolver um trabalho que “contrabandeasse” “o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer” (FONSECA, 2005:94 e SCHWARTZMAN et al:81).

Cabe perguntar se o preterimento do anteprojeto de Mário de Andrade demonstra que seu projeto de nação não se tornou hegemônico no SPHAN ou se, ao contrário, o anteprojeto foi apropriado pelo Decreto-lei nº 25 e em que medida. Márcia Regina Romeiro Chuva considera válida a primeira hipótese, de que certas categorias desenvolvidas no anteprojeto não foram acolhidas no Decreto-lei, portanto o projeto de nação de Mário de Andrade não alcançou a hegemonia institucional, ainda que Maria Tarsila Ferreira Guedes acredite que as oito categorias do anteprojeto estejam presentes no Decreto-lei (GUEDES, 1993 e NASCIMENTO, 2009:15). Para Márcia Chuva a questão que marca o projeto de criação do SPHAN é a da identidade original comum à nação servindo para promover a idéia de unidade nacional. Nesse sentido, Mário de Andrade considerava o modernismo como aglutinador de elementos constituintes da brasilidade, ficando claro em seu anteprojeto que a identidade brasileira seria um somatório de Brasis (CHUVA, 2009:160). Para Chuva, “diferentes vias explicativas da ‘identidade nacional’ se configuraram em meio às diversas disputas entre as correntes advindas do movimento modernista e que foram incorporadas pelas redes do Estado, a partir de 1930. (CHUVA, 2009:104)” Esses intelectuais procuravam implantar um projeto de nação, que criaram e consagraram, conciliando modernidade e tradição, suas disputas opunham diferentes representações de Brasil, em que o tema “autenticidade” era o mote (CHUVA in LOPES; VELLOSO & PESAVENTO, 2006:295-306). Os debates sobre a “criação da nação” eram a cerca dos temas regionais, se as diferenças regionais representavam atraso e isolamento da cultura brasileira no concerto das nações ou se, ao contrário, representavam a autenticidade da “identidade nacional” ((CHUVA, 2003:314). É o grupo universalista de Rodrigo Melo Franco de Andrade que se consagra hegemônico no SPHAN. O barroco brasileiro seria, assim, um “vínculo de civilização que nos irmana aos povos do Ocidente”, nas palavras de Afonso Ávila em 1981 (CHUVA, 2003:313), segundo os cânones consagrados no SPHAN, da autenticidade da arte brasileira e de sua universalidade, que, segundo Márcia Chuva, construíram e consagraram de modo eficaz a associação entre barroco e moderno, através da ação de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional (CHUVA, 2003:313). Márcia Chuva critica os estudos de Silvana Rubino (RUBINO, 1992) que considera esse momento como o da gênese de um campo da preservação cultural no Brasil nos termos de Bourdieu, pois segundo Chuva “difícilmente se poderia identificar uma autonomia

relativa para o conjunto de agentes que se aparelhou do Sphan” (CHUVA, 2009:110), ainda “que pretendendo formular códigos para uma fala reconhecida, autorizada e autônoma”, esses agentes se mantiveram vinculados e subordinados aos campos político e cultural da época (CHUVA in CORREIA, s/d:117). Rubino concebe a idéia de um campo patrimonial específico, identificando na parceria entre Gilberto Freyre e Lúcio Costa a base para a construção por Freyre de um léxico que incorpora o bem arquitetônico ao campo da cultura escrita, mediante a arquitetura colonial, barroca, cria-se um discurso sobre o passado tradicional que é eternizado pelo SPHAN “pela ótica da presentificação por meio do tombamento”. A crítica de Márcia Chuva recai no fato de Rubino apresentar um discurso homogêneo produzido pelo órgão, mediante fontes retiradas das publicações e do Arquivo Central do IPHAN, sem explicitar os conflitos e disputas nas redes de relações estabelecidas. Portanto, Rubino nem localizou um movimento da sociedade civil de demanda por uma ação estatal com relação ao tema do patrimônio histórico e artístico nacional, nem enfocou posições em disputa num suposto campo em autonomização, diz Chuva. (CHUVA, 2009:110). Esta nega, pois, que se trate de um campo patrimonial em autonomização dos campos político e intelectual, preferindo pensar em termos de redes de relações pessoais e de poder que se vão tecendo em torno da questão patrimonial “em busca do monopólio legítimo da violência simbólica” (CHUVA, 2009:93), seria assim “uma forma própria de administrar, visando a monopolização do saber via racionalização burocrática” “resultante de um processo de rotinização das práticas administrativas (...) num movimento em construção” (CHUVA, 2009:111), nos moldes de um corpo político “neutro” com relação aos interesses em disputa no mundo social, dentro de uma dimensão de classe da “ossatura material” do Estado, conforme o modelo proposto por Poulantzas, ainda que procure compreender as posições em disputa que se tornaram hegemônicas no processo de constituição da proteção patrimonial nacional, tentando explicitar o local de fala desses agentes, conforme Bourdieu (CHUVA, 2009:135).

Luiz Castro de Faria (FARIA, 1995:27-40) e Clara Emília Malhano (MALHANO, 1999) vinculam-se à corrente que acredita que o campo intelectual nos anos 20 a 40 deve ser interpretado na sua relação com a ação política pública. Faria enxerga, à época, instituições criadas para exercer o controle centralizador sobre espaço e indivíduos, o que estaria presente no quadro de institucionalização do patrimônio.

Malhano interpreta a monumentalidade que caracterizou as escolhas patrimoniais do SPHAN como metáfora do Estado Novo, não se detendo nas disputas dos modernistas e na sua práxis na instituição, apesar da apresentação de amplo panorama de leituras sobre a instituição (NASCIMENTO, 2009:19).

Já Mário Ferreira de Pragmácio Telles (TELLES, 2008), advogado, procura dar historicidade à criação do SPHAN, criticando a construção historiográfica propalada por Gustavo Capanema, e transformada em cânone, de que o anteprojeto de Mário de Andrade teria sido gestado em duas semanas por sua genialidade. Pois, a questão do patrimônio histórico e artístico nacional já existia nos meios políticos e intelectuais e várias iniciativas já haviam sido propostas, muito provavelmente como o conhecimento de Mário de Andrade. O autor destaca ainda a atuação do IHGB/ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do Museu Histórico Nacional na preservação do patrimônio histórico antes da criação do SPHAN.

Como destaca Guiomar de Grammont, para Aracy A. Amaral, a figura de Blaise Cendrars teria sido fundamental no sentido de que os modernistas deveriam buscar suas próprias fontes unificando as duas faces do movimento: a escola de Paris e a tradição brasileira que foram procurar em Minas e se configuraria central na construção das práticas e representações patrimoniais no Brasil (GRAMMONT, 2008:135). Amaral destaca a virada política do movimento artístico-literário de 1922, a partir de 1924 (AMARAL, Aracy, 1997:29), ano da primeira viagem de Blaise Cendrars com os modernistas à Minas e momento crucial, segundo a hipótese aqui proposta, da emergência das práticas e representações patrimoniais no Brasil. A hipótese de Guiomar de Grammont é de que esse “olhar estrangeiro”, não só de Cendrars mas dos viajantes do passado “é um dos fundamentos do discurso crítico de Mário de Andrade quando o modernista constrói a justificação teórica e a análise dessa experiência” (GRAMMONT 1997:135). Se, para Mário de Andrade, a figura do Aleijadinho é a de herói fundador da nacionalidade, e se Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade escreveram sobre o ele, é necessário, segundo ela, antes de ler os modernistas sobre a importância do escultor mineiro e do barroco, começar sua análise pela obra nunca publicada que Cendrars pretendia escrever sobre o mesmo (GRAMMONT, 1997: 158-179). “Como?” é a questão.

Carlos Augusto Calil afirma o caráter precursor do projeto de Blaise Cendrars

para a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, enfatizando as inovações apresentadas nos planos conceitual, político, institucional, administrativo, financeiro. Concebida como entidade não-governamental, no plano conceitual, a Sociedade estende sua proteção além dos monumentos arquitetônicos, abarcando os bens móveis, intangíveis, naturais, as manifestações populares de cultura, destacando as contribuições indígenas e dos negros, o que era uma novidade no cenário nacional. Do ponto de vista político, o projeto representa um compromisso da elite em seus vários segmentos, convocada a participar e assumir o compromisso da preservação. Do ponto de vista institucional, o projeto aponta a urgência de uma lei como amparo legal para a proteção do patrimônio no Brasil, prevendo inclusive a desapropriação de um bem tornando-o “propriedade nacional”; avança ainda na previsão da classificação e do inventário dos bens, além de medidas de conservação, controle de intervenções, saída dos bens do país, preferência do poder público na aquisição dos bens tombados, etc. Do ponto de vista administrativo, apresenta um modelo descentralizado com ramificações nos vários estados num sistema nacional, preocupando-se ainda com o uso dos bens tombados. No plano financeiro, trata-se de uma visão capitalista de iniciativa pública, prevendo subvenções do poder público, acrescidas de rendas próprias institucionais ou advindas da porcentagem sobre a venda dos bens tombados, poderiam ser também comerciais, da venda de livros, fotografias, postais, discos de música brasileira, da exibição de filmes, dos ingressos dos museus ou da compra e troca de obras de arte; prevendo ainda a promoção de festas populares, o desenvolvimento do turismo cultural, a criação de restaurante com culinária tradicional e ainda um Fundo de aquisição semelhante à figura jurídica da fundação. O projeto prevê também a publicidade, através da divulgação e da propaganda com meios tradicionais, como livros, revistas, conferências, campanhas públicas, e com a nascente indústria cultural (CALIL, 2006:84). Além da análise empreendida por Calil, sua grande contribuição é a publicação dos estatutos da Sociedade, colhidos por ele no Fundo Blaise Cendrars da Biblioteca Nacional Suíça, em Berna, bem como a proposta de Oswald de Andrade para o DODEPAB/, a fim de que os pesquisadores possam cotejá-los com as outras iniciativas relacionadas à criação de uma entidade nacional para proteção do patrimônio histórico e artístico do Brasil.

O livro de Alexandre Eulálio (EULALIO, 2001), revisto e ampliado por Carlos

Augusto Calil, dedicado a Blaise Cendrars é um volume de extensa documentação sobre sua passagem e seus contatos no Brasil. Destaco uma carta de 1927, enviada da França a Paulo Prado, em que o compilador de *Anthologie Nègre* envia um número da revista *La Renaissance [de l'Art Français et des Industries de Luxe]* dedicado à América Latina que considerava “útil número de propaganda” a ser feito pelos colegas brasileiros, traçando sua concepção do número, subdividido em passado, presente e etnografia e folclore, tratando desde a arquitetura até a poesia, a música, móveis, museus, iconografia, turismo, paisagens, pintura, artes indígena e popular e carnaval do Rio, cujos artigos seriam escritos pelos modernistas, com a indicação de Capistrano de Abreu para a etnografia e o folclore.

Os objetivos desse trabalho são investigar nas matrizes de Blaise Cendrars as representações do popular que podem ser encontradas nos estatutos da Sociedade dos Amigos dos Monumentos do Brasil e verificar sua circulação e apropriação entre os modernistas, especialmente Oswald de Andrade e Mário de Andrade; investigar e compreender as formas pelas quais se representa a questão patrimonial na sociedade brasileira dos anos 20 e 30, nos âmbitos intelectual e político, verificando em que medida as idéias presentes nos estatutos da Sociedade de Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil redigidos por Blaise Cendrars foram apropriadas pelos projetos posteriores; investigar as razões por que uma determinada corrente modernista tornou-se hegemônica com a criação do SPHAN e outras perspectivas concorrentes foram derrotadas, verificando como e em que medida as representações presentes nos projetos para criação de uma entidade nacional para proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro foram apropriadas ou, ao contrário, rechaçadas. Em específico: identificar as práticas em Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade que visam reconhecer uma posição no mundo social; identificar e compreender as representações da arte, da cultura, da identidade, do popular, da nação, do Brasil e do patrimônio histórico e artístico nas matrizes de Blaise Cendrars e dos modernistas presentes nos respectivos projetos para constituição de uma entidade de proteção ao patrimônio histórico e artístico brasileiro; identificar através das narrativas as representações da nação em concorrência nas décadas de 20 e 30, a partir da análise dos projetos para criação de entidades de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, cotejando-os entre si e com o Decreto-lei nº 25 que cria e regula a atuação do SPHAN.

A hipótese central deste trabalho é de que o ano de 1924 e a viagem de Blaise Cendrars com os modernistas à Minas constituem um momento crucial para a emergência da questão patrimonial no Brasil, destacando-se a criação da Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, e seus estatutos redigidos por Blaise Cendrars, constituindo-se em fundamento para as propostas posteriores de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade para criação de entidades protetoras para o patrimônio histórico e artístico brasileiro. Pode-se supor que as representações do popular presentes nas matrizes de Blaise Cendrars circularam entre os modernistas e foram apropriadas por Oswald de Andrade e Mário de Andrade; que há um *corpus* de propostas para criação de uma entidade para proteção do patrimônio histórico e artístico brasileiro, formado pelos projetos de autoria de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, bem como pelas propostas de Luís Cedro, Jair Lins e José Wanderley de Araújo Pinho e, finalmente, pelo Decreto-lei nº 25/37, em que se verificam disputas entre diferentes representações do Brasil ou da “identidade” brasileira; que os projetos de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade não foram incorporados pelo Estado, sendo derrotadas as suas representações da arte, da cultura, da identidade, do popular, da nação, do Brasil e do patrimônio histórico e artístico no sentido de alcançar a hegemonia política e ideológica; que o Decreto-lei nº 25/37 consagra um modelo de nação que não é aquele do anteprojeto para criação do SPHAN de autoria de Mário de Andrade, o que se pode perceber, por exemplo, no lugar conferido às manifestações culturais populares, o que denota as diferentes representações de Brasil em disputa pela hegemonia no âmbito do Estado.

BIBLIOGRAFIA:

AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: FAPESP/ Editora 34, 1997.

ANDRADE, Mário de. “*Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*”, in **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 30/ 2002**. Brasília: IPHAN/Ministério da Cultura/ Governo Federal, 2002.

BOZON-SCALZITTI, Yvette. **Blaise Cendrars ou La passion de l’écriture**. Lausanne: Éditions l’Âge d’Homme, s/d.

CALIL, Carlos Augusto Machado. *Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico*, in MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos;

BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: Atualizando o Debate**. São Paulo: 9ªSR/IPHAN, 2006.

CENDRARS, Blaise. **Oeuvres Complètes**. Paris: Le Club Français du Livre, 1971.

_____, **La perle fiévreuse, Moganni Nameh, Comment les blancs sont d'anciens Noris, Aujourd'hui, Vol a Voile, Panorama de la pègre, Hollywood la merque du cinéma, La Vie Dangereuse**. Paris: Denoël, 1960.

_____, **Le plan de l'aiguille, Les Confessions de Dan Yack, Rhum, Histoires Vraies**. Paris: Denoël, 1927.

CENDRARS, Miriam. **Blaise Cendrars. L'or d'un poète**. Paris: Gallimard/Découvertes, s/d.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. “*A noção de autenticidade nas práticas de preservação cultural no Brasil: representações em disputa*”, in LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta & PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Linguagens. Texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

_____. “*Fundando a nação: a representação de u, Brasil barroco, moderno e civilizado*”, in *TOPOI*, v.4, n.7, jul-dez.2003.

_____. “*Sobre a invenção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil: alguns aspectos metodológicos para a pesquisa*”, in CORREIA, Maria Rosa. **Oficina de Estudos da Preservação- Coletânea I**.

CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

EULÁLIO, Alexandre & CALIL, Carlos Augusto. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. Reedição revista e ampliada por Carlos Augusto CALIL, com documentos inéditos de Blaise Cendras. São Paulo : Imprensa Oficial/ Edusp/ FAPESP, 2001.

FARIA, Luiz Castro de. “*Nacionalismo, nacionalismos- dualidade e polimorfia*” in: CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo : trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ MinC-Iphan, 2ª edição, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/MinC-IPHAN, 1996.

_____. “Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais”. *Estudos Históricos.*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 264-275.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o aeroplano. O Paraíso Barroco e a Construção do herói colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUEDES, Maria Tarsila Ferreira. **O lado doutor e o gavião de penacho: movimento modernista e patrimônio cultural**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1993.

_____. *Influência do Pensamento Modernista no SPHAN*. In: **Ideólogos do patrimônio cultural**. Rio de Janeiro, IBPC/SEC/PR, 1991.

LOPES, Antonio Herculano & VELLOSO, Mônica Pimenta & PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) **História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 letras/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

MALHANO, Clara Emília Sanches Monteiro de Barros. **Da materialidade à legitimação do passado: a monumentalidade como metáfora do Estado (1920-1945)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 344p. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social/ IFCS/UFRJ, como requisito para obtenção do grau de Goutor em História Social.

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

_____. “Modernismo Revisitado”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p.220-238.

_____. **Limites do moderno :o pensamento estético de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará,1999.

_____. **A Constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/ IFCS da UFRJ, para obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

_____. “Mário de Andrade: retrato do Brasil” in BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). **Mário de Andrade hoje**. São Paulo: Ensaio, 1990.

NASCIMENTO, Juliana Assis. **Mário de Andrade e a cultura tradicional popular e erudita: das viagens pessoais à missão institucional no Departamento de Cultura e no SPHAN (1924 a 1945)**, monografia de conclusão do curso de História. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/Departamento de História, dez. 2009.

ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984.

RUBINO, Silvana. **As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional- 1937-1968**. 1992. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992

_____. “Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição- o patrimônio intelectual do Sphan” *Oculum*, n.2, set.1992.

SCHWARTZMAN, Simon et al., **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/ Fundação Getúlio Vargas, 2000

TELLES, M. F. P. **Entre a lei e as salsichas: análise dos antecedentes do decreto-lei nº 25/37**, in V ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2008. Disponível em: [HTTP://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/19408.pdf](http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/19408.pdf). Acesso em 07/07/2010.