MARCELO TÉO

O TOCADOR PELO PINCEL

O SONORO, O VISUAL E A SENSORIALIDADE DO MODERNISMO À ERA VARGAS

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes
(Orientador)

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA À
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR
NO PROGRAMA DE HISTÓRIA SOCIAL.

São Paulo
2011

RESUMO

Foram investigadas neste trabalho algumas das conexões entre a produção artística e intelectual brasileira e o mundo dos sentidos, especialmente entre as décadas de 1920 e 1940. Tomado como motivo político e estético, o *sensorium* foi matéria-prima no delineamento de propostas para a identidade artística e cultural do país, conectando-se de forma visceral à própria idéia de cultura popular, que passa por variações significativas no período compreendido entre os primórdios do Modernismo e a Era Vargas. Foram privilegiadas as relações entre os universos visual e sonoro, sobretudo em suas manifestações pictórica e escrita, analisadas a partir dos diálogos com a música. Esta última emerge como representante de um nacionalismo de base sensorial que se afirma ao longo da década de 1920, mas que pode ser mapeado já desde meados do século anterior, caracterizando a percepção acerca da cultura popular nas formas eruditas de expressão. O mundo dos sentidos, representado em grande medida pela dimensão sonora, funcionou ora como tema estruturador dos debates ideológicos, ora como veículo de divulgação e inserção internacional do país pela via da cultura, ou ainda, como instrumento político de intervenção social. A inclusão desta problemática na interpretação do Modernismo brasileiro fortalece os laços entre arte, cultura e política ao problematizar o impacto de suas formulações estéticas nas ações empreendidas na sequência pelo Estado Novo. Nesse cenário, a pintura, a literatura, a crítica e a produção intelectual serviram como plataforma de observação, através da qual se pode visualizar o alcance do problema, dando a ver a articulação entre a invenção artístico-intelectual e as querelas político-culturais de então.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo, sensorialidade, música, pintura, nacional

ABSTRACT

This research deals with the connections between the Brazilian artistic and intellectual production and the world of the senses during the decades of 1920-1940. Taken as a political and aesthetic motive, the *sensorium* was the raw material of the proposals for the artistic and cultural identity, connected to the ideal of popular culture, which undergoes significant changes from the beginnings of modernism to the Vargas Era. The relations between visual and audio worlds were privileged, especially in its written and pictorial demonstrations and its dialogues with music. This last emerges as representative of a nationalism based on sensorial materials that asserts itself throughout the 1920s. And it can also be mapped as early as a mid-century earlier, characterizing the perception of popular culture in the forms of scholarly expression. The world of the senses, represented largely by sound dimension, worked as part of ideological debates and as a political tool for social intervention. The inclusion of this issue in the interpretation of Brazilian modernism strengthens the ties between art, culture and politics by questioning the impact of their aesthetic formulations on the actions taken following the Estado Novo. In this scenario, painting, literature, criticism and intellectual production served as a viewing platform through which we can see the scope of the problem, highlighting the link between artistic and intellectual invention and the quarrels of cultural and political field of the time.

KEY-WORDS: modernism, sensoriality, music, painting, national.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores Ana Paula Cavalcanti Simioni, Betina Bischof, Cláudia Valladão Mattos, Lilia Moritz Schwarcz, Luciano Migliaccio e Sérgio Miceli,, cujo contato travado nas disciplinas foi fundamental em minha formação. Aos professores Tadeu Chiarelli, Francisco Alambert, Annateresa Fabris e Aracy Amaral, pelo aceite em participar da banca.

Aos funcionários da biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, do Centro de Documentação Alexandre Eulálio e do Arquivo Edgar Leuenroth da UNICAMP, da Academia Brasileira de Letras e do Museu Nacional no Rio de Janeiro, da Library of Congress de Washington e do Rockefeller Institute Archives (Cleveland – Ohio), pelo auxílio durante a pesquisa nas respectivas instituições. Em especial ao professor William Fickinger, pela gentil acolhida durante as pesquisas em Cleveland.

Agradeço à FAPESP pelos 44 meses de bolsa, viabilizando a pesquisa e a vida em São Paulo durante os últimos quatro anos.

Com os amigos Eduardo Silva e Jeanice Andrade (Jojo e Alice), Tarso Araújo e Gersiane Hosang, Dilson Branco e Rita Squillace, Emerson e Nadi Campos, Fábio e Ana Berlinga, Alexandre Schadeck, Gustavo Neves, Paulo Melo, Luiz Tasso Neto, Daniel Antunes, Daniela Sbravati e Rafa, Roberto Panarotto, Mariana Romani, Camila Rutka, Nicolas Tamasauskas, Flavinha Menani, Fábio Otubo, Fabiola Fernandez, Glaydson José da Silva, Adilton Luís Martins, Jaqueline e Jade Li, Karol Carula e Jonis, Jeferson Della Rocca e Maria Elita Pereira, Sérgio Freitas, Mariana Bernd, Fábio D’Almeida, Bruno Franco, compartilho a alegria da realização, em parte devida à companhia e, em alguns casos, às trocas intelectuais. Sem vocês, esse período jamais teria sido tão fértil e prazeroso.

Aos irmãos da música Tanara Ribeiro, Gigio Neves, Pedro Pastoriz, Jack Rubens, Henrique Pompermayer e Marco Britto, cuja companhia é constante inspiração, inclusive no trabalho intelectual, a minha mais profunda gratidão por dividirem comigo o filtro sonoro através do qual olhamos o mundo. A música deste trabalho é dedicada a animar o descanso e aliviar a dor da família do eterno amigo Edson Damiani.

Agradeço à Tati Wittmann e Gil Guzzo, que mais do que a amizade, trouxeram ao mundo a Bia e o Antônio; à Diles Tombini, pelo carinho de sempre; ao Lauro Carlos Wittmann, grande apoiador da carreira acadêmica. Ao Charles e à Ízide, por estarem ao lado dos meus pais. À minha mãe, Mary, por tudo e mais um pouco. Ao meu pai, Lírio,

meu ídolo (que no meio do caminho, decidiu cursar História), pelo modelo inspirador de caráter e simplicidade. A Fábio Feltrin e Douglas Téó, amigos incondicionais, o desejo de tê-los sempre por perto.

Agradeço à minha irmã, Fernanda Téó, pela doçura. E ao meu irmão, Daniel Téó, presença importante neste último ano, pelas inúmeras e aguardadas interrupções, que me tiravam do isolamento para ver o mundo lá fora, ainda que fosse pela janela.

Ao professor Ulpiano, o meu mais sincero obrigado. A orientação dedicada e questionadora e a postura intelectual séria e compromissada me inspiraram muito nos últimos quatro anos e servirão de exemplo daqui por diante.

À Luisa T. Wittmann, minha inspiração, dedico este trabalho.

Eu até poderia dizer que os “anos do doutorado” foram os melhores, mas, na verdade, só foram porque você esteve ao meu lado.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS.....	9
INTRODUÇÃO.....	15
PARTE I – MÚSICA E SENSORIALIDADE NA PRODUÇÃO LITERÁRIA E VISUAL PRÉ-MODERNA.....	27
CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA TROPICAL COMO PILAR DO DISCURSO MODERNO.....	29
1.1 Da Senzala ao Palácio: a música entre a presença e a ausência.....	31
1.2 Do Palácio à República: o gesto etnográfico e o salão.....	39
1.3 Do <i>boudoir</i> à roça: música e sensorialidade no olhar de Almeida Júnior sobre o urbano e o rural.....	49
1.4 A natureza tropical como projeto: Graça Aranha e a prosa sensorial.....	62
PARTE II – CORPOS MUSICAIS, IMAGENS SONORAS.....	75
CAPÍTULO 2 – SENSORIALIDADE E <i>ESPÍRITO NOVO</i>: CONCEITOS E PRÁTICAS DA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE.....	77
2.1 Ouvir, ler, tocar e escrever.....	80
2.2 Musicalidade e autonomia.....	89
2.3 Polifonia e harmonismo.....	94
2.4 Sinestesia: percepção moderna e construção nacional.....	101
2.5 As viagens, o corpo e os sentidos.....	105
CAPÍTULO 3 – ENTRE A CRÔNICA E O RETRATO: O VISUAL E O SONORO NA CONSTRUÇÃO DO MODERNO (DI CAVALCANTI).....	115
3.1 “Lições para ser século XX”.....	120
3.2 A música como texto urbano ou o paradoxo do humor em Di Cavalcanti (primeiros anos).....	125
3.3 Ritmo interno: o gesto musical em Di Cavalcanti.....	134
CAPÍTULO 4 – A DANÇA DAS FORMAS: FLÁVIO DE CARVALHO E A FEBRE DO CORPO.....	141
4.1 Desenho, corpo e mobilidade.....	142
4.2 A dança como dimensão visual da música: corporalidade e expressão.....	146
4.3 Monumentalização do corpo: a dança e o ritmo como ícones do moderno.....	150

PARTE III – PARADOXO TROPICAL: ENTRE A ANARQUIA SENSORIAL E A DISCIPLINA DOS SENTIDOS.....	161
 CAPÍTULO 5 – ANARQUIA DOS SENTIDOS E FORMALISMO SENSORIAL: EXTREMIDADES E TRAJETÓRIAS DO <i>SENSORIALISMO</i> NA PRODUÇÃO INTELECTUAL DOS ANOS 30.....	163
5.1 Por uma imagem sonora comum: Mário de Andrade e a estetização da cultura popular.....	168
5.2 Gilberto Freyre e a anarquia dos sentidos.....	179
5.3 Sensorialidade, cultura e ciência: o I Congresso da Língua Nacional Cantada.....	196
 CAPÍTULO 6 – PARADOXOS DO NACIONAL NA PINTURA MODERNA: FLÁVIO DE CARVALHO II (ANOS 30).....	219
6.1 O moderno, o primitivo e o nacional: motivos para uma modernidade local.....	223
6.2 O corpo sonoro sob o comando da cor.....	232
6.3 Pintura do som, música do espaço: diálogos com o <i>lado B</i> das vanguardas.....	240
 CAPÍTULO 7 – O TOCADOR PELO PINCEL: DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DA RELAÇÃO DE CÂNDIDO PORTINARI COM A MÚSICA.....	257
7.1 A figura do músico herói.....	260
7.2 O <i>Baile na roça</i> e a pintura regional.....	263
7.3 <i>O violinista</i> e o contato com Mário de Andrade.....	265
7.4 A música entre a coesão plástica e o gesto nacional.....	270
7.5 Murais à música: da Primeira Missa à Primeira Aula de Música.....	276
7.6 O Brasil visto através das telas de Portinari.....	285
 CONVERGÊNCIAS – O MODERNO, O NACIONAL E OS SENTIDOS.....	297
 CADERNO DE IMAGENS.....	305
 BIBLIOGRAFIA.....	363

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. Alexandre Cabanel. <i>A viúva do mestre-capela (Harmonie)</i> , 1877.....	307
Figura 2. José Ferraz de Almeida Júnior. <i>Descanso da modelo</i> , 1882.....	307
Figura 3. José Ferraz de Almeida Júnior. <i>Cena da família de Adolfo Augusto Pinto</i> , 1891.....	308
Figura 4. José Ferraz de Almeida Júnior. <i>Caipiras negaceando</i> , 1888.....	308
Figura 5. José Ferraz de Almeida Júnior. <i>Violeiro</i> , 1899.....	309
Figura 6. José Ferraz de Almeida Júnior. <i>Depois do baile</i> , 1886.....	309
Figura 7. Anita Malfatti. <i>O grupo dos cinco</i> , 1922.....	310
Figura 8. Mário de Andrade. Foto tirada em Bom Passar, 1929.....	310
Figura 9. Mário de Andrade. Foto Martins/Mercado, 1929.....	310
Figura 10. Mário de Andrade. Foto almoço da 3ª. classe/Baependy, 1927.....	310
Figura 11. Cândido Portinari. Detalhe de <i>Morro</i> (1942).....	311
Figura 12. Mário de Andrade. Vaqueiro Marajoara/Tuiuiú, 1927.....	311
Figura 13. Cândido Portinari. Detalhe de <i>Chorinho</i> , 1942.....	311
Figura 14. Anúncio publicado na <i>Revista Mensal O Echo</i> , 1917.....	312
Figura 15. Artigo publicado na revista <i>Echo Phonographico</i> , 1905.....	312
Figura 16. Anúncio publicado na <i>Revista Mensal O Echo</i> , 1917.....	312
Figura 17. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Revista Para Todos</i> , 1929.....	313
Figura 18. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Revista Para Todos</i> , 1928.....	313
Figura 19. Festa à fantasia no atelier do pintor Amaro, 1918.....	314
Figura 20. Foto do “Assustado” de 1922.....	314
Figura 21. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Fantoches da meia-noite</i> , 1922.....	315
Figura 22. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Fantoches da meia-noite</i> , 1922.....	315
Figura 23. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Fantoches da meia-noite</i> , 1922.....	315
Figura 24. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Figurino Carnaval das crianças</i> , 1919-1920.....	315
Figura 25. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Figurino Carnaval das crianças</i> , 1919-1920.....	315
Figura 26. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Figurino Carnaval das crianças</i> , 1919-1920.....	315
Figura 27. Pablo Picasso. <i>Figurino Le tricorné</i> , 1919-20.....	315
Figura 28. Pablo Picasso. <i>Figurino Le tricorné</i> , 1919-20.....	315
Figura 29. Pablo Picasso. <i>Figurino Le tricorné</i> , 1919-20.....	315
Figura 30. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Revista Ilustração Brasileira</i> , 1921.....	316
Figura 31. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Samba</i> , 1928.....	316
Figura 32. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Músicos</i> , 1923.....	317
Figura 33. Pablo Picasso. <i>Três músicos</i> , 1921.....	317
Figura 34. Pablo Picasso. <i>A dança camponesa</i> , 1922.....	317
Figura 35. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Saltimbancos</i> , 1924.....	318
Figura 36. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Revista Para Todos</i> , 1928.....	318
Figura 37. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Samba</i> , 1925.....	319
Figura 38. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Serenata ou Composição</i> , 1925.....	320

Figura 39. Emiliano Di Cavalcanti. <i>Painel do Teatro João Caetano</i> (detalhe), 1929.....	320
Figura 40. Emiliano Di Cavalcanti. Estudo para painel Teatro João Caetano, 1929.....	321
Figura 41. Emiliano Di Cavalcanti. Estudo para painel Teatro João Caetano, 1929.....	321
Figura 42. Emiliano Di Cavalcanti. Estudo para painel Teatro João Caetano, 1929.....	321
Figura 43. Tarsila do Amaral. <i>Carnaval em Madureira</i> , 1924.....	322
Figura 44. Fortunato Depero. <i>Men with Moustaches</i> , 1917.....	322
Figura 45. Flávio de Carvalho. <i>Mulher</i> , 1918.....	323
Figura 46. Flávio de Carvalho. <i>Impressões do bailado de Loie Fuller</i> , 1924.....	324
Figura 47. Flávio de Carvalho. <i>Esboço Painel da vida rural</i> , 1927.....	325
Figura 48. Flávio de Carvalho. <i>Esboço Painel sobre a Dança</i> , 1927.....	326
Figura 49. Henri Matisse, <i>La Danse</i> , 1910.....	327
Figura 50. Henri Matisse, <i>La musique</i> , 1910.....	327
Figura 51. Pablo Picasso. <i>La danse aux voiles (nu à la draperie)</i> , 1907.....	328
Figura 52. Benedito Luzia Batista (Dito Luzia). <i>São Gonçalo violeiro</i> , 1936.....	329
Figura 53. Foto Camargo Guarnieri à frente do Coral Paulistano, 1937.....	329
Figura 54. Capa da revista <i>The Listener</i> , 1943.....	330
Figura 55. Cândido Portinari. <i>Coro de mulatas</i> , 1937.....	330
Figura 56. <i>Revista do IDORT</i> , 1934.....	331
Figura 57. <i>Phonodiek</i> , s/d.....	331
Figura 58. Fonofotografia: flauta, clarinete, oboé e saxofone, c. 1916.....	332
Figura 59. Flávio de Carvalho. <i>Diário Nacional</i> , s/d.....	333
Figura 60. Flávio de Carvalho. <i>Diário de São Paulo</i> , 1929.....	333
Figura 61. Flávio de Carvalho. <i>Revista Para Todos</i> , 1928.....	333
Figura 62. Flávio de Carvalho. <i>Diário Nacional</i> , s/d.....	333
Figura 63. Flávio de Carvalho. <i>Correio da Tarde</i> , 1931.....	334
Figura 64. Flávio de Carvalho. <i>Auto-retrato. Folha da Noite</i> , s/d.....	334
Figura 65. Foto Flávio de Carvalho em seu atelier. <i>Diário da Noite</i> , 1930.....	335
Figura 66. Foto F. de Carvalho, E. Di Cavalcanti, C. Prado e A. Gomide no CAM, 1932.....	335
Figura 67. Foto sede do CAM. <i>Vanitas</i> , São Paulo, 1933.....	336
Figura 68. Flávio de Carvalho. <i>Anteprojeto para Miss Brasil</i> , 1931.....	337
Figura 69. Flávio de Carvalho. <i>Pensando</i> , 1931.....	337
Figura 70. Flávio de Carvalho. <i>De manhã cedo</i> , 1931.....	338
Figura 71. Flávio de Carvalho. <i>Sem nome</i> , 1931.....	338
Figura 72. Flávio de Carvalho. <i>A inferioridade de Deus</i> , 1931.....	338
Figura 73. Flávio de Carvalho. <i>Mulher nua</i> , 1934.....	339
Figura 74. Frantisek Kupka. <i>Planes by colors (aka Great Nude)</i> , 1910.....	340
Figura 75. Flávio de Carvalho. <i>Nu feminino deitado (mulher depreciada recolhe-se em posição uterina)</i> , 1932.....	340
Figura 76. Foto Flávio de Carvalho na palestra. <i>Diário da Manhã</i> , 1935.....	341
Figura 77. Foto do público durante a palestra. <i>Diário da Noite</i> , 1935.....	341

Figura 78. Foto Flávio de Carvalho proferindo a palestra. <i>Diário de São Paulo</i> , 1935.....	342
Figura 79. Detalhe figura 77.....	342
Figura 80. Foto Mário de Andrade em seu escritório, década de 1930.....	342
Figura 81. Arne Høsek. <i>Contos de Hoffmann – Música de Offenbach</i> , s/d.....	343
Figura 82. Arne Høsek. <i>Coro helênico</i> , s/d.....	343
Figura 83. Arne Høsek. <i>Composição</i> , s/d.....	343
Figura 84. Flávio de Carvalho. <i>Retrato de Mário de Andrade</i> , 1939.....	344
Figura 85. Cândido Portinari. <i>Retrato de Carlos Gomes</i> , 1914.....	345
Figura 86. Rótulo de cigarro Coleção Brito Alves, s/d.....	345
Figura 87. Rótulo de cigarro Coleção Brito Alves, s/d.....	345
Figura 88. Rótulo de cigarro Coleção Brito Alves, s/d.....	345
Figura 89. Cândido Portinari. <i>Baile na roça</i> , 1923-4.....	346
Figura 90. Cândido Portinari. <i>O Violinista</i> , 1931.....	347
Figura 91. Eugène Delacroix. <i>Retrato de Paganini</i> , 1832.....	348
Figura 92. Juan Gris. <i>La Chanteuse</i> , 1926.....	348
Figura 93. Cândido Portinari. <i>Retrato de Manuel Bandeira</i> , 1931.....	349
Figura 94. Friedrich Maron. <i>Retrato de Manuel Bandeira</i> , 1931.....	349
Figura 95. Cândido Portinari. <i>Três Homens (esboço)</i> , c.1933.....	350
Figura 96. Cândido Portinari. <i>Bailarina</i> , c.1933.....	350
Figura 97. Cândido Portinari. <i>Flautista</i> , 1933.....	350
Figura 98. Cândido Portinari. <i>Negrinha Sambando</i> , 1933.....	350
Figura 99. Cândido Portinari. <i>Morro</i> , 1933.....	351
Figura 100. Cândido Portinari. Ilustração <i>Morte de Teresinha</i> , 1933.....	351
Figura 101. Cândido Portinari. Ilustração <i>Os Tamanquinhos de Teresinha</i> , 1933.....	351
Figura 102. Cândido Portinari. Painelembaixada da Itália no Rio de Janeiro, 1934.....	352
Figura 103. Cândido Portinari. Painelembaixada da Itália no Rio de Janeiro, 1934.....	352
Figura 104. Cândido Portinari. Painelembaixada da Itália no Rio de Janeiro, 1934.....	352
Figura 105. Cândido Portinari. Painelembaixada da Itália no Rio de Janeiro, 1934.....	352
Figura 106. Cândido Portinari. <i>Café</i> , 1935.....	353
Figura 107. Cândido Portinari. <i>Colheita de Café</i> , c.1933.....	353
Figura 108. Cândido Portinari. <i>Pau-Brasil</i> , 1938.....	354
Figura 109. Cândido Portinari. <i>Cana</i> , 1938.....	354
Figura 110. Cândido Portinari. <i>Gado</i> , 1938.....	354
Figura 111. Cândido Portinari. <i>Garimpo</i> , 1938.....	354
Figura 112. Cândido Portinari. <i>Fumo</i> , 1938.....	354
Figura 113. Cândido Portinari. <i>Ferro</i> , 1938.....	354
Figura 114. Cândido Portinari. <i>Algodão</i> , 1938.....	355
Figura 115. Cândido Portinari. <i>Erva-mate</i> , 1938.....	355
Figura 116. Cândido Portinari. <i>Café</i> , 1938.....	355
Figura 117. Cândido Portinari. <i>Cacau</i> , 1938.....	355

Figura 118. Cândido Portinari. <i>Borracha</i> , 1938.....	355
Figura 119. Cândido Portinari. <i>Carnaúba</i> , 1938.....	355
Figura 120. Cândido Portinari. Maquete <i>Escola dos jesuítas</i> , 1938.....	356
Figura 121. Cândido Portinari. Maquete para <i>Coro</i> , 1938.....	356
Figura 122. Cândido Portinari. Estudo para <i>Escola</i> , 1937.....	357
Figura 123. Cândido Portinari. Estudo para <i>Catequese</i> , 1937.....	357
Figura 124. Cândido Portinari. Maquete para <i>Catequese</i> , 1939.....	358
Figura 125. Cândido Portinari. Maquete para <i>Escola</i> , 1939.....	358
Figura 126. Cândido Portinari. <i>Escola de Canto</i> , 1945.....	359
Figura 127. Cândido Portinari. <i>Coro</i> , 1945.....	359
Figura 128. Contracapa programa musical Feira Mundial de Nova York, 1940.....	360
Figura 129. Cândido Portinari. <i>Estúdio</i> , 1942.....	360
Figura 130. Cândido Portinari. <i>Chorinho</i> , 1942.....	361
Figura 131. Cândido Portinari. <i>Cavalo-marinho</i> , 1942.....	361
Figura 132. Cândido Portinari. <i>Lua</i> , 1944.....	362
Figura 133. Cândido Portinari. <i>Noivo</i> , 1944.....	362
Figura 134. Cândido Portinari. <i>Músico com tambor</i> , 1944.....	362
Figura 135. Cândido Portinari. <i>Tucano</i> , 1944.....	362

Cada imagem, cada movimento artístico ou político, cada indivíduo ou manifestação (individual ou coletiva), cada ação ou produto que se torna objeto da história ou da sociologia enfim, contém em si uma gama de interpretações possíveis. A consciência da dimensão heterogênea daquilo que entendemos como ‘verdade’ deve partir do leitor, já que ao autor cabe a difícil tarefa de convencer o primeiro da relevância de sua perspectiva. Este trabalho oferece uma versão do processo de construção de nossa modernidade artística pautada nos diálogos estabelecidos entre os mundos da imagem, da música e, de forma geral, dos sentidos.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a presença do universo sensorial na produção artística e intelectual brasileira – em especial paulista e carioca – entre as décadas de 1920 e 1940. A busca por sínteses nacionais, implicando a aproximação com a cultura popular, foi viabilizada pelos atores do nosso Modernismo através do recurso ao mundo dos sentidos, representado em grande parte pela música, canal de sublimação capaz de fornecer os elementos necessários à formulação de uma identidade tropical. Este projeto respondia a uma série de questões de ordem plural: à nova paisagem urbana e política que tomava forma no país; ao contato com as vanguardas européias em busca de renovação institucional; ao discurso colonialista que inviabilizava teoricamente o desenvolvimento das novas repúblicas através de justificativas de ordem racial. Tornava-se necessária, assim, a construção de uma imagem positiva do “homem brasileiro”. Temas delicados como mestiçagem, hibridismo cultural e corporalidade passaram a ser discutidos pela elite intelectual, em busca de aproveitar o filão do nacionalismo, visto também como oportunidade para transformar aquilo que antes era “condição de atraso” em “elemento de originalidade”. O recurso ao universo sensorial na construção de projetos para a cultura, e a utilização do universo musical como canal para a representação (predominantemente visual) da identidade cultural do país estarão em foco neste trabalho, com privilégio dos diálogos entre as dimensões sonora e visual, não apenas pela sua preponderância nas formas de expressão artística e intelectual – literatura, música, pintura, crítica, jornalismo, fotografia –, mas porque através delas tornou-se possível identificar as hierarquias e os papéis delegados a cada sentido em meio às práticas e aos discursos político-culturais.

Seriam vários os caminhos possíveis para buscar explicações a respeito destas hierarquias – a conjugação dos universos da caricatura e da música popular, por exemplo – se o interesse desta pesquisa estivesse restrito a elas. Entretanto, o interesse recai sobre o papel dessa ordem dos sentidos dentro de uma ideologia – que chamaremos aqui de *sensorialista* – que privilegia as cargas sensoriais na criação de um ideal do homem e da cultura tropicais capaz de conferir ao Brasil a imagem de nação original. Para tal tarefa, o universo artístico e intelectual oferece respostas mais efetivas. Não é, contudo, uma análise de discursos, mas o exame dos processos de gestação dessas sínteses artístico-intelectuais voltadas à construção de um ideal de cultura brasileira, bem como as formas com que repercutem na criação artística e intelectual,

levando em conta suas transformações ao longo de um período conturbado que vai do Modernismo à Era Vargas.

A historiografia tem abordado o problema de forma tangente. A proximidade entre o pensamento e a prática nacionalistas e a música tem sido motivo de debates e estudos, tanto com relação ao contexto europeu (BUCH, 2001), quanto brasileiro (CONTIER, 1988; TRAVASSOS, 2002; WISNIK, 1982, 1983, 1992; PERRONE-MOISÉS, 2007; ARAÚJO, 2009b). Da mesma forma, talvez até mais intensamente, o universo da pintura tem servido ao aprofundamento das discussões acerca dos projetos de formação de uma identidade artístico-visual brasileira (AVANCINI, 1998; CHIARELLI, 2010), da participação da paisagem urbana na percepção do moderno (SÜSSEKIND, 1987; ANTELO, 1989), do papel da crítica na construção do pensamento artístico nacional (LAFETÁ, 2000; MORAES, 1999), da formação das vanguardas nacionais (ALMEIDA, 1976; FABRIS, 1994a) e latino-americanas (BELLUZZO, 1990; ADES, 1997; ALAMBERT, 2006), suas relações de aproximação e afastamento com a arte européia (FABRIS, 1994b; TELLES, 1982; AMARAL, 1997; SEVCENKO, 1995), seus horizontes filosóficos (MORAES, 1978), seu legado e suas conseqüências para a arte posterior (COUTO, 2004). Todos estes problemas estabelecem, direta ou indiretamente, conexões importantes entre o universo da música e o da produção visual, seja pela via do nacional, do internacionalismo das vanguardas estéticas, ou ainda, pela via da cultura popular ou das filosofias da criação. Todavia, pouco se tem dito sobre as implicações da proximidade entre o mundo dos sentidos e os campos da música, do nacionalismo e da produção de imagens.

Algumas exceções merecem ser ressaltadas. A análise de *Macunaíma* feita por Gilda de Mello e Souza (2003) aponta para a presença de formas musicais (suíte e variações) na obra de Mário de Andrade, sugerindo de forma pioneira a necessidade de diálogo com a música também no campo literário. Na sua esteira, o trabalho de Cristiane Souza (2006) aborda o tema das formas musicais na poesia andradiana. José Miguel Wisnik (2003), voltando ao final do século XIX, encontra em Machado de Assis uma conexão profunda com a música popular, sobretudo urbana. Esta relação se dá principalmente na produção machadiana de contos, que, segundo Wisnik, acusaria de forma precursora o valor da música popular como fator expressivo da vida brasileira. Embora a historiografia sobre Mário de Andrade tenha chamado a atenção para a importância de suas pesquisas musicais dentro do projeto moderno, faltava ainda compreender em que pontos e de que formas sua formação musical, sua proximidade

com as teorias de vanguarda européias, seus dilemas na pesquisa etnográfica e sua relação com o folclore ajudaram a dar feição ao seu projeto crítico. Tadeu Chiarelli (2007: 133-9) propõe uma análise das relações entre música e pintura, explorando brevemente, mas de forma atenta e original, algumas presenças musicais na obra de Portinari, sobretudo nos *ciclos econômicos*, filiando-as ao projeto crítico andradiano. Luís Felipe Hirano (2009) também realizou breve estudo sobre os murais de Portinari dedicados à música popular na sede da Rádio Tupi do Rio de Janeiro, restringindo-se a uma abordagem temática que identifica o tratamento do pintor aos discursos que, nos anos 1930 e 1940, buscavam instituir uma identidade brasileira fundada na positivação do mito das três raças. O problema da corporalidade na arte, em especial na pintura, foi abordado por Gilda de Mello e Souza (1980) e retomado por Daniela Perutti (2007) a partir da obra de Almeida Júnior, ressaltando algumas das implicações, sobretudo no primeiro caso, na formação do Modernismo. Ainda que sem aprofundar as implicações de problemas ligados ao universo da sensorialidade, bem como os enlaces e cruzamentos entre o visual e sonoro, tais trabalhos mencionam a salutar presença da música, do corpo e das tensões a eles inerentes enquanto parte relevante do dilema modernidade x nacionalidade, tão caro à nossa vanguarda, tarefa que este trabalho se propõe a realizar.

De que forma se misturam a tendência nacionalista no pensamento brasileiro, servindo-se do mundo sensorial para falar da cultura popular, e a experiência do cotidiano no mundo moderno, inundado por um sem número de novos estímulos: a música, a dança, a máquina, a fotografia, o cinema? Em que medida as leituras alegóricas do país professadas pelo Modernismo se explicam através desse diálogo com a música e a sensorialidade? Qual a carga política destas sínteses? Estas são algumas das questões que moveram esta pesquisa e que não podem ser reduzidas a respostas dicotômicas. Ao contrário, devem ser tratadas de forma horizontal, expandindo suas significações, multiplicando os usos e concepções que a cercam. Não está em pauta um movimento organizado e coerente, mas um problema que percorre boa parte da produção artístico-intelectual do país no período selecionado, assumindo formatos, funções e direcionamentos diversos. Por isso o problema da sensorialidade, canalizado pela presença da música nas práticas culturais voltadas ao delineamento da arte e da identidade brasileira, não permite que vejamos uma única linha de desenvolvimento, exigindo que o tomemos em sua diversidade, considerando as dissonâncias instauradas ora na comparação histórica – em períodos distintos – ora na pluralidade de visões

simultâneas de um mesmo momento. Esteve em foco, portanto, a metamorfose dos significados e práticas do *sensorialismo*. Por isso a investida, no primeiro capítulo, sobre os antecedentes do Modernismo acerca da conexão entre nacionalismo, discussão estética e cultura popular.

Procurou-se o contato com atores representativos no que tange o problema da sensorialidade: artistas e escritores já conhecidos pelo apelo sensorial de suas obras, como Gilberto Freyre, Di Cavalcanti e Graça Aranha; outros pelo intenso diálogo com a cultura popular, sobretudo através da música, como Mário de Andrade, Cândido Portinari e, novamente, Di Cavalcanti; e outros, por vezes ignorados no que diz respeito ao problema da arte nacional, como Flávio de Carvalho, foram abordados com o intuito de mapear formas distintas de diálogo entre a música, a visualidade, a literatura e a sensorialidade. Não serviram, contudo, como “marionetes do destino”, a cumprir funções impostas por uma entidade esmagadora chamada contexto. Num caminho oposto, procurou-se nas individualidades o seu alcance social. A singularidade de cada caso serve como forma de expandir a significação do problema. Assim, foram investigadas, em alguns casos, as relações pioneiras com o universo sonoro; em outros, as disposições possíveis no xadrez do campo artístico; ou ainda, as opções de atualização no diálogo com as vanguardas. Tudo isso como forma de estabelecer uma problemática comum e, ao mesmo tempo, individualizá-la em análises independentes, mas que ao final, integram um único mosaico.

Embora a investigação não tenha sido exaustiva, procurou-se selecionar as referências necessárias à formação de um quadro coerente e consistente. Algumas ausências podem ser entendidas nessa chave. A obra de Tarsila do Amaral, embora ofereça elementos interessantes para uma “leitura musical” se distancia dos casos analisados. Sua concepção de ritmo plástico – construído a partir da articulação de formas abstratas, ainda que sem abrir mão da figuração – difere do enfoque corporal delegado ao elemento rítmico entre os casos aqui tratados. Vale ressaltar, todavia, que a pintora oferece versões extremamente musicais da paisagem tropical, substituindo o ideal da natureza sublime por uma lógica cubista de organização do espaço, seguindo critérios rítmicos de equilíbrio pictórico através dos quais faz convergir o urbano e o rural. Tarsila chegou a escrever textos sobre as relações possíveis entre a música e a pintura (AMARAL, 2001) que deverão servir como ponto de partida para uma futura análise de sua produção. Uma abordagem da música nacionalista, mesmo que extremamente interessante – por comportar indícios do caminho oposto: como o sonoro

se serve do visual –, implicaria uma nova e ampla empreitada, a qual escaparia, de certa forma, aos horizontes visados neste trabalho.

É importante ressaltar, ainda, que a dimensão visual não está atrelada à tipologia dos documentos, mas ao sentido que adquire na interação social (MENESES, 2003: 28). As obras ou documentos não são simplesmente dependentes do seu contexto de produção, mas “agem” como interlocutores em meio ao cenário de embates ideológicos que caracterizou o período e o espaço aqui estudados. Nesse sentido, as imagens não são meros reflexos de ideologias, tampouco ilustração de aspectos de dada realidade empírica, mas, ao contrário, meio através do qual tais significados são produzidos, transformados, multiplicados, agenciados enfim. É na interação, no jogo social que o seu sentido se encontra. A análise das obras deve implicar, então, o seu desnudamento, expondo sua capacidade de construir ou congeminar significados através da interlocução social (BERMINGHAM, 1994: 236). Tal perspectiva foi levada a cabo em alguns dos capítulos desta tese, sobretudo nos que tratam de Flávio de Carvalho e Cândido Portinari, onde o problema da recepção é explorado, mesmo que de forma restrita.

Foi fundamental o diálogo estabelecido com a antropologia/ história dos sentidos tal qual proposta por autores como David Howes (2003; 2005), Constance Classen (1996; 1998; 2005), Donald M. Lowe (1982), entre outros, cujas propostas de análise vêm ampliando a concepção do espaço habitado através de práticas intersensoriais, substituindo lógicas essencialmente visuais, dominantes na percepção do social, por uma compreensão multifacetada da realidade em sua dimensão sensorial. O conceito de sinestesia, ou de uma “identidade sinestésica”, embora utilizado implicitamente por atores do Modernismo para sugerir uma integração sensorial a caracterizar a experiência do “homem tropical”, não dá conta de explicar os embates entre os sentidos em circulação naquele momento, justamente por indicar uma convivência harmônica, simultânea entre as diferentes instâncias, naturalizando a explicação histórica. A idéia de um diálogo *intersensorial*, conforme sugere David Howes (2005), é mais eficaz, pois aponta para uma atuação plural na qual, como numa tecelagem, os fios são tecidos em sequência, e o seu processo passível de ser manipulado de maneiras diversas, ligadas à sua significância cultural. A *intersensorialidade* não implica, portanto, um estado de harmonia ou igualdade entre os sentidos, os quais podem ser percebidos e significados a partir de constituições hierárquicas conectadas a valores de organização social, variando no espaço e no tempo (HOWES, 2005: 10). Cada domínio da experiência sensorial é

também, segundo Howes, uma “arena para estruturar funções e interações sociais. Nós aprendemos divisões sociais, distinções de gênero, classe e raça através dos sentidos” (HOWES, 2003: xi).

Os capítulos que compõem este trabalho, apesar de encontrarem nas diferentes séries documentais sua ordem interna, se justificam, para além delas, pela expansão da problemática proposta em termos de alcance social. Não há, portanto, um único aplicativo metodológico que possa ser utilizado univocamente, já que a problemática que percorre o texto não é tratada de forma autônoma, mas a partir de seus efeitos e interações, na sua construção complexa, multifacetada, como num retrato cubista. A ordem dos capítulos, nesse sentido, procura preservar as singularidades de cada personagem, propondo, em alguns momentos, análises comparadas que fortalecem as diferenças entre cada um e expandem horizontalmente a significação dos diálogos entre sua experiência social, suas trajetórias, práticas artísticas ou intelectuais e o mundo dos sentidos. A sequência cronológica na estrutura busca construir uma espécie de evolução – no sentido dinâmico da palavra – da presença de questões sensório-musicais na formação de um discurso de apelo nacionalista que marcou a produção artística e intelectual do país desde as vésperas da República, passando por um período de renovação radical com o Modernismo, até o Estado Novo. Nessa trajetória, foram consideradas as transformações político-culturais ao longo do período, tentando captar as formas com que foram absorvidas e externalizadas por seus intérpretes.

No *primeiro capítulo*, foram privilegiadas figuras emblemáticas no processo de constituição de um ideal de arte brasileira, enfocando os diálogos com a música. Não é só a gênese que interessa, mas sobretudo os traços definidores daqueles intérpretes que, a seu modo, olharam o país através da música. A partir deles foram delineados os limites dos projetos que antecederam o Modernismo para, mais adiante, detectar de forma mais precisa as singularidades e tensões deste último. Já em meados do século XIX, a música foi apontada como elemento invisível a articular brasilidade e originalidade, sem necessariamente referir à “presença” do corpo mestiço, sutilmente apagada. Os escritos sobre música de Araújo Porto-Alegre nos legaram alguns indícios que servem de base à compreensão do problema no período pré-republicano. Após a proclamação, o folclorismo traz à mesa o problema da cultura popular. A obra de Sílvio Romero é instigante nesse sentido, especialmente quando contraposta ao pragmatismo de Machado de Assis, mais preocupado em constatar a realidade do que em construir utopias. Paralelamente à evolução do tema do corpo e à afirmação da música como *art*

par excellence entre as vanguardas na Europa, cultiva-se no Brasil uma relação singular e, em certa medida, independente das pregações do modernismo d'além-mar, entre o universo sonoro e a invenção artística. Almeida Júnior traz esse diálogo com a música para o plano da estética, conectando o homem ao meio e o gesto à história para dar forma a uma síntese da cultura brasileira/paulista. Por fim, Graça Aranha fecha o capítulo, mostrando como alguns anos adiante o ideal de uma *identidade sensorial* começava a tomar forma no meio intelectual do país, servindo não apenas à renovação estética ou às sínteses regionais, mas também como instrumento de posituação da imagem do Brasil no cenário internacional, ação que o Modernismo levará adiante. Neste capítulo a análise se deu primordialmente através de fontes publicadas (obras dos autores em pauta) e, no caso de Almeida Júnior, de uma seleção interessada de quadros do pintor.

Nos anos de 1920, as discussões em torno do que seria o homem e a cultura brasileiros tornaram-se lugar-comum entre artistas e intelectuais de praticamente todas as tendências, variando apenas as concepções formais de grupo para grupo. A Semana de Arte Moderna de 1922, embora extremamente irregular e heterogênea em termos de produção, pode ter sua base sedimentada sobre o ideal mais amplo de modernização da identidade e das instituições culturais do país. Para tal, o corpo, a música e o universo dos sentidos funcionam como motivos a partir dos quais se multiplicam variações estéticas, movidas tanto pela busca do moderno universal, quanto pela sistematização do moderno nacional. São três os atores abordados nesta segunda parte: Mário de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti e o então engenheiro/arquiteto/jornalista Flávio de Carvalho.

Mário de Andrade, protagonista do *segundo capítulo*, nos dá a ideia de como se fundamentou a proposta de renovação institucional levada a cabo pelo Modernismo na década seguinte. Suas obras de cunho teórico – em especial a *Paulicéia Desvairada* e a *Escrava que não é Isaura* – apontam para uma interpretação da cultura popular pautada sobre suas criações musicais, as quais deveriam servir ao erguimento de uma arte nacional original. Sua atuação dividida entre a literatura, a pesquisa musical, a crítica de arte e a política para as artes (no âmbito estatal e privado) dá boas mostras da permeabilidade das fronteiras artísticas no campo e período estudados. Mapeei algumas de suas leituras – na biblioteca conservada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo –, as quais ajudaram a entender o seu olhar acerca da pintura moderna e dos papéis delegados à música, tanto em termos culturais quanto estéticos. Os conceitos musicais utilizados em sua crítica reivindicam uma pintura musical

distinta da equivalência *ut pictura musica* professada pelas vanguardas européias, negando valor à arte abstrata e pleiteando o vínculo social com a realidade local, a partir do qual o diálogo com a música deveria ser estabelecido. Esboça-se aí uma nova concepção da paisagem (meio), não mais restrita ao horizonte da visualidade, na qual o universo sonoro desempenha importante papel. O contato com a correspondência do escritor forneceu pistas que me autorizaram a projetar a sombra da presença musical sobre um território bem mais amplo, que incluía – além da pintura – a literatura, a crítica, a pesquisa etnográfica e a produção acadêmico-intelectual.

No *terceiro capítulo*, serão exploradas as convergências entre modernidade urbana e invenção visual através da obra e da trajetória de Emiliano Di Cavalcanti. Sua proximidade com o mundo da música popular e com a boemia, e o seu contato com o grupo paulista de artistas que, junto dele, projetaram a Semana de Arte Moderna, dão forma a uma pintura visceralmente conectada ao corpo, à música e à experiência sensorial da realidade urbana, dando uma nova cara aos elementos de renovação estética assimilados no contato com as vanguardas européias. Além das ilustrações e obras realizadas pelo artista, textos de crítica e correspondências com figuras do Modernismo – em especial com Mário de Andrade – serviram de base à elaboração do capítulo.

As relações entre a cidade e a produção artística têm continuidade no *quarto capítulo*, com Flávio de Carvalho. O acesso ao acervo documental do artista, hoje sob a guarda do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-UNICAMP), possibilitou a realização de um estudo de sua atuação como crítico de espetáculos de dança e como arquiteto, elaborando projetos-manifesto em prol da arte moderna, bem como da recepção de seu trabalho na imprensa nacional, o que deu uma nova dimensão ao problema. Flávio de Carvalho oferece, já nos anos iniciais de sua carreira artística, um novo olhar sobre os papéis do corpo na concepção de nossa modernidade. A década de 1920 marca não apenas a emergência de uma nacionalidade ligada ao mundo dos sentidos, mas a sua instauração, lançando a pauta das duas décadas seguintes, quando o “assunto” torna-se “alvo” de práticas e projetos políticos mais efetivos.

A terceira parte do trabalho trata das mudanças na abordagem, função e postura do Modernismo diante do mundo dos sentidos, não só na sua relação com o popular folclórico, mas na concepção do homem brasileiro ideal, suscitando medidas políticas de intervenção pela via da arte, da literatura, do ensaio e mesmo da ciência. O clima de tensão política pode ser sentido na produção artística e intelectual a partir dos anos 30. Os embates internos, a ânsia pelo desenvolvimento – humano e econômico – do país, o

reposicionamento da vanguarda local no cenário político: estes problemas se conectam, mesmo que indiretamente, ao tratamento despendido com o universo sensorial.

No *quinto capítulo*, Mário de Andrade e Gilberto Freyre são postos lado a lado a fim de se delinearem as dissonâncias entre seus projetos, e também as convergências concernentes ao ideal de uma identidade multisensorial. Ao final do capítulo, são analisados alguns dos trabalhos apresentados no I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), organizado por Mário de Andrade, em que os universos sonoro e visual se conectam por um viés “científico” em busca de soluções para a unificação cultural nacional, moldando-as de acordo com os ideais de racionalidade e eficácia vigentes sobretudo nos Estados Unidos e importados para o Brasil, em outra escala, durante a Era Vargas.

Flávio de Carvalho retorna à cena no *sexto capítulo*, agora como pintor e esteta, expandindo a noção de corporalidade – compartilhada pela maioria absoluta de pintores brasileiros – para além dos estereótipos de nacionalidade. A música e a dança são referência em sua produção, estabelecendo um diálogo com a tradição européia da pintura musical, sem abandonar, todavia, o universo de problemas do cenário local.

No *sétimo capítulo*, Cândido Portinari é o protagonista. Foi explorada uma série de imbricamentos entre sua obra e a música, a qual se apresenta como canal privilegiado na relação do pintor com a cultura popular e as ideologias nacionais. É através de diálogos com o universo sonoro que Portinari alcança alguns dos resultados mais interessantes e definitivos em sua obra, os quais serão tratados não de forma autônoma, exclusivamente estética, mas também em sua dimensão política. Foram utilizadas séries de imagens e estudos produzidos pelo pintor, tanto como forma de desvendar os processos de invenção por ele utilizados, quanto como ferramenta de identificação das dissonâncias entre as encomendas e o olhar individual do artista. Correspondências oficiais também foram úteis nesse último caso. A crítica – nacional e internacional – de sua obra foi essencial à detecção do alcance de sua atuação dentro e fora do Brasil. O trabalho do pintor de Brodósqui congrega boa parte das principais questões tratadas ao longo do trabalho, o que dá a este capítulo um caráter abrangente, exercendo uma função solar em meio à galáxia de problemas abordados.

O capítulo final discute as *convergências* entre as várias dimensões do problema abordadas em cada um dos capítulos anteriores, explorando de forma mais efetiva o alcance das questões até então tratadas como singularidades.

As ferramentas mentais, bem como as práticas criadas como resposta aos anseios de uma geração obcecada com a construção de uma identidade cultural a partir da ação artística estarão em pauta nos capítulos que seguem. O amplo espectro de personagens aqui abordado visa articular as contribuições individuais à história da arte, do pensamento, da política, das instituições e das práticas culturais, em suma, ao seu alcance social, mantendo em vigor a relação de tensão entre indivíduo e sociedade, sem submeter o primeiro à segunda, nem vice-versa. Não se trata de fornecer o diagnóstico de um “modernismo tropical” marcado por um *sensorialismo* agudo, mas de problematizar a produção artístico-intelectual a partir de questões ligadas ao mundo dos sentidos – suas conexões, cruzamentos, hierarquias, continuidades e rupturas ao longo de um processo que vai do Modernismo à Era Vargas, com referências retroativas às vésperas da República. E o foco num cenário praticamente reduzido às cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro responde ao alcance destas questões em termos de políticas nacionais, bem como ao caráter urbano mais avançado de que desfrutavam com relação a outras cidades do país. Levando-se em conta as transformações sócio-culturais impostas pelas novas tecnologias, pelo cenário de tensão política do pós-guerra, pelo reposicionamento do corpo na configuração das práticas sociais, torna-se possível visualizar o caráter onipresente do problema da sensorialidade. Ele pode ser identificado através das alterações nas formas de lazer e sociabilidade, no consumo cultural, na ordem do trabalho, no caráter das ações políticas e no próprio sentido de nosso Modernismo. A vanguarda no Brasil, para além de definições puristas, desempenha sua função a partir de noções e necessidades da modernidade local (FABRIS, 1994a: 23).

O campo da imagem artística foi excedido em busca de *amplificar* o diálogo entre o sonoro e o visual, entendido como sintoma de modernidade. A importância da música na reconfiguração dos espaços e o frenesi da vida nas ruas marcaram não apenas a vida e o cotidiano de homens e mulheres “comuns”, mas o pensamento e a expressão criativa daquele momento. A cidade passa a ser definida também pelo universo rítmico-musical, complementando a noção tradicional da paisagem visual com adjetivos e lógicas sonoras. Ao mesmo tempo em que as sínteses que ambicionam a *intersensorialidade* como canal para alcançar a “essência popular” permanecem na chave da visualidade, a presença de lógicas sonoras pode ser detectada para além das aparências, dos temas e mesmo da intenção de seus criadores. Há, portanto, uma lição

do ouvido que transcende o objeto aqui estudado. Propor uma análise musical da imagem pressupõe que ela comporta um caráter abstrato, subjetivo, que vai da sua composição visual à sua participação na construção de significados sociais, alcançada de fato na interação entres seus atores. Essa subjetividade pode estar carregada de significados – estéticos, sociais, políticos –, os quais nem sempre estão evidentes na dimensão narrativa, mas na sua própria constituição enquanto estímulo sensorial. A obra vista sob este prisma torna-se um gerador de significados com pontos de convergência onde se situa a carga ideológica que interessa ao historiador e ao cientista social atentos aos enigmas da imagem. A música funciona como *pretensa presença* que ascende à posição de *recurso* analítico, estimulando uma leitura que articula forma e conteúdo, estética e política, hermetismo da obra e significação social. Mostrar o processo de construção, amplificação e pluralização desta presença foi um dos objetivos centrais deste trabalho. E os casos diversos, que vão da literatura à crítica, da pintura à fotografia, da arte à ciência, de Graça Aranha a Flávio de Carvalho, fazem desmoronar possíveis interpretações unidirecionais, reivindicando a *pluralidade* na unidade.

PARTE I

MÚSICA E SENSORIALIDADE NA PRODUÇÃO LITERÁRIA E VISUAL PRÉ-MODERNA

Em solo europeu, a música emerge, já em fins do século XVIII, simultaneamente como paradigma na criação artística e como conteúdo essencial na formulação das identidades nacionais, assumindo a função de canal expressivo da interioridade, tanto do artista/indivíduo quanto das culturas regionais e das coletividades. No contexto brasileiro, a segunda dimensão toma maiores proporções, tendo em vista o caráter provinciano e conservador do cenário artístico local em meados do século XIX. A música torna-se progressivamente a representante ideal de uma identidade tropical, marcada pela mestiçagem e pelo singular exercício dos sentidos diante da natureza. Procurarei demonstrar, nesta primeira parte, como foram variadas as motivações que levaram nossas elites intelectuais a estabelecer tão estreito e intenso diálogo com a música e a cultura popular em suas formulações nacionalistas. Tais estímulos, de ordem estética e política, ainda que de inspiração intelectual, provenientes de apropriações das tradições de pensamento européias formuladas desde Rousseau, tomaram forma de fato a partir da emergência de novas dinâmicas sócio-culturais e políticas com o advento da República no país e o crescimento urbano acelerado a partir de fins do século XIX. História, etnografia, crítica, literatura e pintura são algumas das dimensões levadas em conta na busca de compreender o lugar dos sentidos, em especial o visual e o sonoro, nas práticas e projetos político-culturais gestados à véspera do Modernismo, integrando assim, o processo de constituição de significados de nossa modernidade artística.

CAPÍTULO 1
A ESTÉTICA TROPICAL COMO
PILAR DO DISCURSO MODERNO

Nós não fizemos em música mais que acentuar
o movimento nacionalista que, no século XIX,
principiara criando escolas nacionais.

ANDRADE, 1980a [1942]: 184

A epígrafe deixa escapar um sentido de continuidade negado veementemente pelos modernistas nos seus primeiros anos, mas retomado em certa conta nos anos quarenta, quando o movimento é reavaliado pelo próprio Mário de Andrade, que então percebia no romantismo brasileiro uma quebra com relação à situação de servilismo intelectual que vigorava no país, estabelecendo vínculos conscientes com a cultura popular.¹ Preserva, entretanto, o sentido precursor do Modernismo na atualização, para além do ímpeto nacionalista que conecta os dois movimentos.

Que houve certa continuidade, bem como radicais rupturas entre autores e obras do oitocentos e a produção modernista do segundo quarto do século XX, já não se pode dizer que seja novidade. Estudos sobre a modernidade carioca em fins do século XIX já indicam o cultivo precoce de vários dos problemas radicalizados pela facção paulista do movimento a partir de 1920, sobretudo no que diz respeito ao universo urbano e à imprensa no Rio de Janeiro (GOMES, 1999; SIMIONI, 2002; VELOSO, 1996; 2007). Da mesma forma, a questão do nacionalismo moderno vem sendo progressivamente vinculada à produção do século XIX, especialmente à geração de 1870 e à figura do folclorista Sílvio Romero (SCHNEIDER, 2005; VENTURA, 1991). O caso do romantismo é mais complicado, tendo em vista que o resistente vigor do sistema escravista impedia a constatação ideal de uma comunhão nacional, fato que a República e a Abolição irão reverter, pelo menos no âmbito das idéias. Na prática, entretanto, a identidade brasileira já constituía um problema de peso junto à intelectualidade do Império, a qual se debatia para oferecer uma espécie de hiper-realidade, um modelo em

¹ Na conferência “O movimento modernista”, o autor propõe uma revisão distanciada e crítica da Semana de 22 e suas consequências para a inteligência do país, assumindo, em parte, a dívida com o romantismo: “Esta necessidade espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo das outras escolas de arte brasileiras. Estas foram todas essencialmente acadêmicas, obediências culturalistas que denunciavam muito bem o colonialismo da Inteligência nacional. Nada mais absurdamente imitativo (pois si nem era imitação, era escravidão!) que a cópia, no Brasil, de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o culteranismo ítalo-ibérico setecentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo, como o Impressionismo, ou como o Wagnerismo de um Leopoldo Miguez. (...) Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é facilmente encontrar no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore” (ANDRADE, 2002: 174-5).

que os conflitos e dilemas éticos que marcavam a convivência étnica no país fossem acomodados e camuflados de acordo com a necessidade de organização estética da cultura do país.

Levando em consideração que, para este trabalho, importa entender os papéis delegados ao universo sensorial em meio ao discurso e à produção artísticos no Brasil, estenderei este diálogo entre modernidade e produção pré-moderna, seguindo a trajetória de alguns problemas que faziam cruzar atividade intelectual e sensorialidade num ponto de convergência – a cultura popular – extremamente elástico e de significação metamórfica. Levando em conta que uma análise mais completa e aprofundada das relações entre a música, a cultura popular e a sensorialidade a partir da segunda metade do século XIX representaria uma outra empreitada, tão grande quanto aquela aqui assumida com relação ao Modernismo, foram selecionados alguns personagens, bastante diversos entre si, mas considerados fundamentais tanto pelos papéis precursores em seus respectivos contextos quanto pela relevância adquirida mais tarde, no seio do movimento modernista. São eles o crítico, professor de pintura e escritor Manuel de Araújo Porto Alegre, o intelectual Sílvio Romero, que tem na figura do escritor Machado de Assis um contraponto, o pintor José Ferraz de Almeida Júnior e o escritor Graça Aranha, abrindo as portas ao Modernismo.

1.1 DA SENZALA AO PALÁCIO: A MÚSICA ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA

Já em meados do século XIX, a invenção e a exaltação de um sentimento nacional apresentavam pontos de contato com a música e o mundo dos sentidos, tanto através da eleição de compositores-heróis quanto por meio de pesquisas sobre cultura popular e as raízes míticas da nação. Durante os anos do Império, discussões sobre a atividade cultural do país circundavam o universo operístico, cuja presença estava associada à criação das condições básicas de civilidade. O assentamento das danças de salão (CASTAGNA, 2003) e o sucesso dos ritmos brasileiros na França e em Portugal também acendiam discussões sobre a originalidade da criação popular brasileira, repercutindo em textos que apontavam para o nascimento de uma identidade nacional, muito embora a associação mais direta entre música, cultura popular e projeto político tenham início décadas mais tarde, nos anos que antecedem a República.

Na Europa, emergia com a nova realidade internacional esboçada já nas primeiras décadas do século XIX, marcada pela emergência do neocolonialismo e o conseqüente acirramento político entre as potências européias, a necessidade de criar mitos que justificassem a oficialização das fronteiras nacionais solicitada pela proliferação de movimentos nacionalistas e guerras de independência no continente. O crescimento dos parques industriais e o acúmulo de capitais fizeram com que as grandes potências – sobretudo França e Inglaterra – buscassem a ampliação dos mercados, bem como o incremento e a redução de custos na produção de matéria-prima. A África e a Ásia foram as regiões mais exploradas, embora a América também tenha sido alvo do ambicioso projeto imperialista europeu. Para tal tarefa, surgiram teorias de *status* científico que visavam dar sustentação ideológica ao projeto imperialista, tendo ampla divulgação em territórios coloniais. O darwinismo social, de Hebert Spencer, colocava a Europa no topo do desenvolvimento, enquanto que a África e parte da Ásia viveriam ainda um estágio “infantil” e “primitivo” na escala civilizacional. Nas Américas espanhola e portuguesa, por outro lado, a presença dos nativos e de grandes contingentes africanos suscitava a discussão de tais empreendimentos científicos, os quais poderiam comprometer ou viabilizar a sustentabilidade de um projeto nacional de superação da condição colonial. Acendia-se, assim, um caloroso debate entre a vontade de europeização e o desejo de originalidade.² Nos dois lados estavam presentes tanto

² Os processos de independência política no Brasil e em outros países da América Latina significaram também a abertura para culturas estrangeiras, ato que passa a ser visto como um sinal de liberdade

vestígios de um discurso colonialista, em que se aceitava a posição subalterna no cenário internacional oferecida pelas potências européias e se assumia a tarefa de celeiro do Novo Mundo; quanto indícios de ações anticolonialistas, nativistas, voltadas à superação da condição colonial – no âmbito da economia e da cultura, já que a independência política havia sido conquistada em praticamente toda a América – através do erguimento de uma tradição nacional.

No Brasil, em meados do século XIX, a marca da escravidão ainda impedia qualquer possibilidade de se pensar o país como nação. Mas as discussões acerca da identidade nacional já marcavam o debate político e, em menor grau, estético. A internalização dos discursos europeus sobre as novas civilizações, em especial a América, pautados em teorias climáticas e raciais, apontando a superioridade do modelo de civilização ocidental, criou uma visão paradoxal da nação, dividida entre ideais de branqueamento e o que Roberto Ventura chamou de um *auto-exotismo*. A posição periférica ocupada por estes intelectuais levava a uma percepção da realidade que os circundava como exótica. Este exotismo permitiria, por um lado, “o distanciamento ante os costumes da própria sociedade, trazendo um olhar antropológico. Por outro, introduz negatividade na sua auto-representação, que leva à visão etnocêntrica das culturas populares de origem africana, indígena ou mista” (VENTURA, 1991: 38-9). A hibridização cultural, ao fundir Europa, África e civilizações autóctones, tornava-se assim o centro das atenções, tanto do ponto de vista intelectual e literário, servindo-lhes como fonte, quanto na perspectiva da ação estatal, da qual era alvo.

Nesse cenário, intelectuais e artistas buscavam formas de acomodar suas crenças científico-racialistas à necessidade de inserção internacional do país através do desenvolvimento interno e da construção de uma idéia sólida e convincente de um Brasil civilizado e coeso enquanto nação. Sendo a cultura e a história elementos fundamentais para o erguimento de uma tradição nacional, como havia mostrado a experiência dos nacionalismos europeus, adotava-se método semelhante em busca de criar um *corpus* cultural que pudesse ser compartilhado ao menos pelas populações livres do país. A música assumia, nesse momento, um papel importante, pois ao mesmo tempo em que gozava da posição de *art par excellence* no pensamento estético europeu, incluía em sua essência um alto grau de subjetividade capaz de sugerir uma identidade

conquistada, de avanço, de modernidade. Consumir a cultura estrangeira naquele momento representava também uma forma de afirmação da nacionalidade (MUNAKATA, 1983), a qual deveria tomar forma através da combinação de fatores internos e externos (CÂNDIDO, 2000; SCHLICHTA, 2006).

passível de ser compartilhada, que assumia a presença de elementos nativos e africanos sem, com isso, elencá-los visualmente, como presenças reais. Por outro lado, a dimensão corporal, gestual da musicalidade das comunidades mestiças contagiava progressivamente o universo cultural das elites, tornando-se alvo a ser combatido – como fora a capoeira e o entrudo, entre outras manifestações populares de grande repercussão. Entre a realidade da representação – artística e intelectual – e a da experiência cotidiana, havia, portanto, um território de ruídos, onde a música emergia como protagonista de uma trama não-linear em que mocinho e vilão se confundem num mesmo personagem, assumindo postos opostos de acordo com a versão de cada narrador. Compreendida romanticamente, enquanto estímulo sensorial puro, livre da razão, a música servia como meio para viabilizar um projeto de unificação e coesão identitária que, no entendimento da época, era visualmente inviável. Para a construção dessa tradição cultural “legitimamente brasileira”, tomava-se uma “essência sonora”, proveniente de comunidades muitas vezes vitimadas pela ânsia progressista das elites. Os salões, novo espaço de sociabilidade burguesa, eram animados por musicistas negros e mestiços, que tocavam bailes regados a danças européias abasileiradas, e que eram, ao mesmo tempo, perseguidos pela polícia na realização de suas próprias festas. Mestiços eram erguidos ao patamar de fundadores de uma tradição artística brasileira por membros de uma mesma classe que os culpava pela suposta degeneração racial que assombrava o país. Índios idealizados eram pintados e narrados através de invenções mitologizantes do passado simultaneamente à liberação de verbas para o extermínio de populações que supostamente atravancavam a colonização e urbanização realizada por imigrantes europeus, especialmente no Sul do país (WITTMANN: 2007: 59-92).

Estas contradições marcaram profundamente o pensamento brasileiro durante o Império, tendo ampla sobrevida no período republicano. O Estado sancionava medidas ofensivas contras as mesmas populações utilizadas como fonte para a construção de um passado comum e que desse voz à moderna ânsia por originalidade no âmbito político, cultural e econômico internacional. Destacava-se, assim, a identidade desta nova nação americana num contexto de separação política (MONTEIRO, 2001: 130). As soluções para este paradoxo, encontradas ao longo da história do país, foram variadas e podem ser percebidas através de uma análise mais detida sobre os papéis assumidos pela música, não apenas em sua dimensão sonora, mas também visual, política, cultural e mesmo econômica. No Império, a solução repousou sobre a pena de críticos, historiadores e literatos que, no afã de construir um país moderno, o fizeram no plano

das idéias, obstruindo, muitas vezes, a visão da realidade da qual, mergulhados, procuravam se libertar. Vejamos a seguir as soluções do projeto timidamente empreendido por Araújo Porto Alegre, personagem que coloca em contato os debates em torno da pintura, da música e da mestiçagem.

* * *

Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-79), membro do IHGB, instituição em torno da qual se delinearão os primeiros contornos do debate etnográfico no Brasil, dirigiu a seção de Etnografia inaugurada em 1847. Fundado em 1838, o Instituto propunha um modelo de história voltado para o estabelecimento de um ideal de nação independente, mas que continuasse a “tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa” (GUIMARÃES, 1988: 6). Ao buscar as raízes históricas de uma arte nacional, com o intuito de instituir uma tradição artística autóctone, Porto Alegre põe em questão o ruído que se instaura a partir da fusão da tradição ocidental ao processo de percepção e criação local, aceitando progressivamente a entrada de uma arte feita por mestiços, negros, escravos e libertos como fontes para a história da arte brasileira (SQUEFF, 2004: 205-243). Isso porque representavam a maioria absoluta dos artistas e artesãos do período colonial, fato por vezes atribuído ao desprezo do português por atividades manuais, legando aos subalternos a confecção de templos, estátuas, móveis ou serviços musicais.³ Por outro lado, defendeu, ao lado de Victor Meirelles, uma brasilidade pictórica desabitada, deixando de fora a arquitetura e as populações da então capital federal, o Rio de Janeiro, cidade que também sediava a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e elevando a natureza selvagem dos trópicos à condição de matéria-prima na formulação de um repertório abrasileirado de signos a serem utilizados pelos estudantes de pintura da Academia.⁴ Embora não tenha cogitado uma pintura mais solta com relação aos pressupostos europeus da pintura acadêmica, e, pelo contrário, os tenha enfatizado, o pintor vislumbrou, de forma pioneira talvez, pontos de

³ Para Sérgio Buarque de Holanda, a desvalorização das atividades manuais entre os portugueses deveu-se à incorporação de valores da nobreza através da fluidez das estruturas sociais naquele país, disseminando entre as classes burguesas o gosto pela aventura e a aversão pelos trabalhos manuais (HOLANDA, 1994). Há que se considerar, entretanto, um papel mais ativo por parte das populações negras e mestiças, marcadas pela conexão ancestral entre a expressão estética e a espiritualidade. Sendo o catolicismo parte sólida da religiosidade afro-brasileira, a participação na produção de monumentos e serviços religiosos pode muito bem ter tido como estímulo o interesse de culto de artesãos negros e mestiços, mais do que a permissividade dos senhores brancos de origem lusa.

⁴ O crítico nomeou como traços característicos da pintura brasileira temas e motivos da natureza tropical: “flores e frutos evocavam uma mencionada ‘verdade’ do Império”. (SQUEFF, 2004: 212).

contato entre o universo artístico e a possível existência de uma imaginação nacional, propondo algumas reflexões bastante corajosas para o seu momento: entre o português opressor e o índio bárbaro, restava o negro como elemento criativo brasileiro, responsável pela maioria das obras-primas legadas do período colonial – igrejas, retábulos, peças de música sacra, esculturas. Incorporou a arte barroca colonial à história das artes, constatando a presença de artistas negros e mulatos até então desconhecidos, e publicou ensaios biográficos na *Revista do Instituto Histórico*, inserindo-os na grande história das artes que estava escrevendo.⁵

Junto ao projeto de constituição de uma tradição artística nacional a partir da herança colonial afro-portuguesa,⁶ Porto Alegre escreveu alguns ensaios tratando a música como traço unificador do caráter nacional, atravessando o país geográfica, social e culturalmente (PORTO ALEGRE, 1836). Seu interesse pela arte musical foi tipicamente romântico, percebendo-a como elemento etéreo a costurar a identidade nacional, sem assumi-la em sua dimensão material, em sua corporalidade, nas suas raízes étnicas extra-européias. A presença do negro, representante primordial de um legado capaz de dar forma à tradição artística colonial, só seria aceita através de uma mediação musical, selecionando as dimensões de sua participação interessantes ao projeto de escrita da história da arte brasileira. Identifica, assim, a vida nos trópicos ao som exótico que brota dela, como que naturalmente:

Nas mais províncias do Brasil, a música é cultivada desde a senzala até o palácio; de dia e de noite soam a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do Capadócio, e o piano do senhor (PORTO ALEGRE, 1836: 180).

Embora não seja possível estabelecer entre este excerto e o pensamento mais geral de Araújo Porto Alegre uma total coerência, já que se posicionou ao lado da ala conservadora, defendendo uma arte acadêmica, é importante que seja sublinhada sua apreciação atenta e premonitória daquilo que será, décadas mais tarde, um ponto substancial na formulação dos projetos nacionais para a arte brasileira. O texto que comporta o excerto acima, *Idéias sobre a música*, traz um olhar poético sobre a arte

⁵ Dentre os ensaios biográficos por ele publicados, destacam-se PORTO ALEGRE, 1856a; 1856b; 1859. Datam daí as primeiras tímidas tentativas de valorização da presença africana no Brasil. A obra de Correia Lima (1814-57) *Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana*, datada de 1853, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, pode ser considerada um marco por ser a primeira a retratar um negro na posição de herói.

⁶ Este processo de construção de uma tradição pictórica brasileira não se resumia ao estudo da arte e dos artistas coloniais. Envolveu programas didáticos relativos à formação direcionada dos artistas e ao seu destino depois de formados; além de um ambicioso projeto de constituição de um “arquivo nacional” onde estaria documentada a produção artística nacional (SQUEFF, 2004: 218).

musical, bem ao estilo da crítica romântica, a mesma que Mário de Andrade chamaria, décadas mais tarde, de “adocicada”, num tom pejorativo (ANDRADE, 1975: 65).

Há uma relação de proximidade entre as suas *Idéias sobre a música* e os trechos dedicados à arte sonora nas *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie*, de Ferdinand Denis (1798-1890), datado de 1824. O estilo poético e não-científico perpassa os dois textos. Denis associa, através de impressões genéricas e exemplos dispersos, que vão de Léry a Humboldt, a música dos nativos americanos aos ruídos da natureza, insinuando uma cumplicidade entre eles e a criação estética dos índios. Explora o mundo sonoro como linha que conecta o estado de barbárie à civilização européia. O contato com europeus, nesse sentido, teria provocado o maravilhamento dos índios devido à beleza das melodias e à harmonia do canto dos colonizadores. Nas palavras do viajante:

Quelquefois la femme d'un chef, habile dans les arts sauvages, saisit sa flûte de roseau et fait retentir les échos de ses sons mélancoliques; les perruches au plumage brillant prêtent l'oreille à ces accents inconnus, et répondent par des sifflemens répétés; la troupe rit aux éclats de voir les oiseaux trompés par son harmonie sauvage: elle entonne un chant bizarre sur ce sujet, elle forme des rondes de tous côtés, et bientôt l'on n'entend plus que des *cris de joie qui se melent au bruit de la forêt* (DENIS, 1824: 85).

Aquilo que, à época do contato era apenas ruído – “gritos de alegria que se misturavam aos ruídos da natureza” – toma forma com a participação do europeu no processo de expressão popular. Pensando na chave do determinismo climático, Denis se vale de exemplos distantes para explicar o lugar da música, da dança e da poesia no interior dessas culturas tropicais. Na parte intitulada *Religion, poésie, musique*, o viajante nos leva a Java em busca de firmar uma regra para pensar estes três conceitos. A crença, o senso criativo e a dança seriam complementares, de inspiração direta da natureza. No cotidiano, entretanto, extrapolariam a vida sensorial para imiscuir-se na vida política, social e cultural. A dança integraria os modos de convivência e a visão poética marcaria a cosmologia dessas populações primitivas, sugerindo uma espécie de existência estética. No Brasil, esse senso poético estaria misturado à vida sócio-política em consequência da experiência tropical de seus habitantes, para os quais a música desempenhava um papel de relevo nas formas de sociabilidade.

Araújo Porto Alegre entende a música como espécie de remédio social, capaz de dar vida e alma à sociedade, tal qual a “boa distribuição da luz é para um quadro” (PORTO ALEGRE, 1836: 164), ressaltando sentimentos saudáveis como “os encantos da religião”, a saudade da pátria, o heroísmo, a coragem na guerra. Sua experiência na

corte carioca em meados do XIX também deve ter sido sugestiva, tendo em vista que tal ambiente comportava realidades significativamente distintas, indo dos “saraus elegantes” às “festas populares, que deixavam as ruas coloridas entre tantas congadas, reisadas, batuques, entrudos e procissões” (SCHWARCZ; COSTA, 2000: 11). Porto Alegre manifesta plena consciência dessa convivência, expressando o caráter onipresente da música, que soava “da senzala ao palácio”. A arte sonora comportaria também uma unanimidade temporal, histórica, sendo cultivada “de dia e de noite”. A música seria, ainda, capaz de eliminar a distância entre as “mais províncias do Brasil”, dando subsídios para uma unidade geográfico-cultural, tão característica da monarquia no Brasil (CARVALHO, 2007). Não esquece, todavia, das diferenças: a marimba na senzala, a viola do marginal seresteiro⁷ e o piano do senhor.⁸

Porto Alegre antevê a música como *presença*, elemento expressivo e figurativo da realidade nacional, tema que só estará presente de forma mais concreta no trabalho de Sílvio Romero (1851-1914) e nos contos musicais de Machado de Assis (1839-1908). A leitura de seus textos voltados à pintura e à música fornece vestígios importantes sobre a transição da concepção de um *nacionalismo temático* – pela ênfase nos temas, que ocorre tanto na literatura quanto na pintura e na música – para um *nacionalismo sensorial*, interior, que é elaborado pela geração seguinte e aprofundado com o Modernismo. Ao integrar o escravo à complexa composição dos dotes artísticos nacionais, o fez através de sua musicalidade, de forma que permanecesse invisível, transformando a *presença*, por ele mesmo evocada, numa *ausência*. A música apresentava-se como a ferramenta perfeita para dar voz ao que deveria ser um elemento etéreo do inconsciente coletivo, vivo no corpo, no gesto, mas intocável; entre o visível e o invisível; no limite, uma *indecibibilidade*, que torna visível o invisível para, em seguida, tirar-lhe do foco da visão. Antes da unidade racial, professa a unidade sonora, sensorial. Assim, o escravo e a marimba, o marginal seresteiro e a viola, o senhor e o piano,

⁷ O capadócio, termo utilizado por Porto Alegre ao referir-se ao tocador de viola, traz em si um paradoxo. Sua significação mais genérica remete à idéia de barbárie, de não-civilidade. O termo adquire novos sentidos à medida que passa a se identificar com a figura do músico, do seresteiro, tida por um lado como marginal e, por outro, como figura portadora de dessa musicalidade capaz de definir, enquanto essência, nossa identidade, associando-se à figura do malandro, do sambista. A associação entre os termos *capadócio* e *malandro* está sugerida no site do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). In: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001857.htm>.

⁸ Com o fim do tráfico negreiro, as ondas de imigração européia e o avanço da modernização urbana por volta de 1850, uma leva de pianos ingleses e franceses passa a entrar nos lares ricos, inaugurando o salão como espaço de sociabilidade organizado a partir da música e substituindo, como mercadoria fetiche, a posse de escravos. As partituras integraram-se a um mercado extremamente popular, sendo vendidas por escravos nas portas das casas. (WISNIK, 2003).

ocupando seus respectivos postos na escala sócio-cultural, apresentariam pontos comuns que auxiliariam na unificação nacional. A presença fantasmagórica da música fornecia os contornos da singularidade do gênio nacional, marcando a quase totalidade da nossa geografia, da senzala ao palácio, do escravo ao senhor, de dia e de noite. Entretanto, a omissão dos efeitos da música sobre os ritmos do corpo e da fala, transformava-a novamente em vilã, corruptora dos bons costumes, estímulo à lascividade.

A paisagem nacional deveria resumir-se à natureza crua, estando sempre esvaziada de arquitetura – as “casas mesquinhas” do Rio de Janeiro – e de tipos étnicos comuns à nossa realidade. Para representá-la junto às ruínas greco-romanas ou à arquitetura renascentista, somente a mais pura e selvagem natureza tropical, sem a intervenção humana. Num país ainda marcado pelas chagas de escravidão, prevalecia, à época de Porto Alegre, um discurso que misturava a visão romântica sobre o primitivo e a vertente racista pseudo-científica. O resultado: uma idealização melancólica do passado onde, de olhos baixos e timidamente, apontava-se para trás para mostrar uma imagem em que figurava, já nos primórdios da América Portuguesa, um certo tipo de convivência étnica através das artes. Na pintura de história proclamada por Manuel de Araújo Porto Alegre, embora fosse comum o uso de modelos negros na AIBA, predominava o biótipo hercúleo da estatuária grega clássica. Escravos, libertos e pardos apareciam somente na condição de artesãos elevados a artistas fundadores da história das artes no Brasil, estado passageiro que caminhava em direção à sua superação. Eram, portanto, parte do passado. No presente, aceitava-se aquilo que de mais imaterial poderiam fornecer: sua musicalidade. Imaterialidade não no sentido do som puro, portanto, mas de uma cartografia às avessas, como um mapa que, pela excessiva beleza e ornamento, distrai o leitor, fazendo-o esquecer dos motivos mais urgentes de sua consulta.

1.2 DO PALÁCIO À REPÚBLICA: O GESTO ETNOGRÁFICO E O SALÃO

Independência literária, independência científica,
reforço da independência política do Brasil,
eis o sonho da minha vida.
Sejam eles a tríplice empresa do futuro.
Tenhamos confiança!

ROMERO, 1953: 48

A trajetória de Manuel de Araújo Porto Alegre, no que diz respeito à musicalidade popular como elemento nacional e ao papel do negro na composição da história nacional, é singular, sobretudo se a pensarmos dentro dos moldes historiográficos do IHGB, ao qual estava vinculado, e do Museu Nacional. Este último em particular, pois apresentava diferenças significativas nos seus modos de conceber a história e a pesquisa das fontes “populares” – exclusivamente indígenas nesse momento. Enquanto o IHGB tinha nos relatos de viajantes e missionários uma base central no trabalho de construção do passado indígena, entendido como gênese da nação, o modelo proposto pelos cientistas do Museu Nacional ia contra essa mediação de olhares – do viajante ao historiador –, colocando os relatos na posição de anti-científicos, desprovidos do aparato conceitual necessário, situados “no espaço do ‘maravilhoso’, do ‘mítico’, do ‘ingênuo’, do ‘interessado’” (TURIN, 2009: 142). Opunham-se à sensorialidade à flor da pele, manifesta nos relatos de viajantes e missionários – como Thévet, Léry, Soares de Souza, Nóbrega, Anchieta, Vieira, entre outros –, interessados na música, nos rituais, nos gestos, no conteúdo que separava o selvagem dos ideais de civilização e racionalidade europeus. O uso de categorias como “ingenuidade” e “maravilhamento” num formato acusativo deixa clara a crítica à experiência sensorial enquanto definidora de uma possível identidade nacional. À fragilidade dos sentidos e à individualidade do olhar, entendidas como fontes de contradição dos relatos, opunham a necessária busca de mecanismos de controle dos sentidos, para anular através da escrita, a distância entre o fato e o fato contado, entre o ver e o dizer, des-individualizando o olhar.

É por volta de 1870, com o início do burburinho republicano, que começam a surgir questionamentos contundentes a estes discursos etnográficos imperiais, adeptos, por vias distintas, do indianismo. A ausência de um projeto de unidade nacional entre os intelectuais do Império transforma-se progressivamente em presença à medida que o problema da mestiçagem passa a circular entre figuras cujas conexões com o regime monárquico e sua elite eram menos orgânicas. A chamada “geração de 1870”, que

incluía nomes como Araripe Júnior (1848-1911), Silvio Romero (1851-1914), Capistrano de Abreu (1853-1927), José Veríssimo (1857-1916) e Euclides da Cunha (1866-1909), trouxe à tona uma nova percepção acerca da construção histórica e identitária do país. Dando sequência à associação entre a escrita da história e a invenção da nação, estes intelectuais passam a questionar a história factual e idealizada das instituições imperiais, acusando-as por mascarar os movimentos mais profundos e interiores da formação nacional. Essa interioridade, criada de forma inconsciente e involuntária – opondo-se à consciência e à objetividade proclamada pelos cientistas do Museu Nacional – seria fruto de um caráter coletivo, instituído a partir da experiência da natureza e dos sistemas de convivência social, política e cultural. Nas palavras de Euclides da Cunha, “da mesma forma que o geólogo interpretando a inclinação e a orientação dos estratos truncados de antigas formações esboça o perfil de uma montanha extinta, o historiador só pode avaliar a altitude daquele homem, que por si nada valeu, considerando a psicologia da sociedade que o criou” (CUNHA, 1985: 207). Nessa mentalidade comunitária residiria o substrato da história profunda, cuja escrita deveria pautar-se nas sobrevivências que conectavam passado colonial e presente nacional.

Emerge aí a importância da pesquisa folclórica no processo de construção do passado, fazendo confundir num mesmo discurso história e etnografia. Conforme afirmou José Veríssimo em seus *Estudos Brasileiros*, a importância do folclore residiria no fato de “servirem mais do que os fatos da história para mostrarem-nos a formação e o desenvolvimento de uma nacionalidade nascente” (*apud* TURIN, 2009: 169-70). Esta guinada na produção histórica representou também uma reviravolta no domínio que identificava o trabalho do historiador. A elaboração identitária e a formação nacional passam a associar-se à pesquisa etnográfica, ao conteúdo folclórico, à produção popular guiada não pela razão e pela ciência, mas pela vida dos sentidos. Isso não implicava, entretanto, numa inversão dos valores de apreciação das culturas mestiças, tampouco na substituição dos sentidos de civilidade europeus. Tomava forma uma política de controle dos instintos (FRITZEN, 2005), delineada a partir do mapeamento e seleção dos elementos da cultura popular, identificando de acordo com critérios variados, os pólos positivos e negativos a serem integrados ou rejeitados na elaboração histórico-literária da nação brasileira. É nesse contexto de significativas transformações na abordagem dos conteúdos étnico-históricos do país que a música, a cultura popular e a sensorialidade emergem como um problema agora também de forma, superando em certa medida o nacionalismo temático dos letrados do Império.

A instauração da República disponibilizou novos assentos destinados aos porta-vozes da nação. Essa luta por representatividade político-intelectual associava-se às discussões acerca da identidade nacional, sempre conectada ao próprio fazer historiográfico, vinculando-se, junto a ele, ao problema do gesto etnográfico, ou seja, à metodologia flutuante de coleta – e, em menor grau, de análise – seletiva do material folclórico, com privilégio das manifestações musicais. Estas últimas tomadas não pelo seu caráter estético, mas pela capacidade gravitacional de fazer girar em torno de si uma constelação de elementos ligados à religiosidade, às crenças, aos cultos pagãos voltados aos ciclos da natureza e, principalmente, ao problema da identificação das tradições e hibridismos, capaz de certificar a originalidade de determinadas expressões.

Partindo dos escritos folclóricos de Couto de Magalhães (1837-1898) e influenciado pela bibliografia romântica alemã – Herder, Irmãos Grimm, etc. –, Romero compreende a música como elemento fóssil, estático, conservando suas características mais gerais através dos séculos. Para Couto de Magalhães, a música praticamente não teria sofrido alterações durante os séculos de história do Brasil. “O paulista, o mineiro, o rio-grandense de hoje, cantam nas toadas em que cantavam os selvagens de há 500 anos atrás, e em que ainda hoje cantam os que vagam pelas campinas do interior” (*apud* ROMERO, 1977: 146). Sob esta ótica, as ponderações de Magalhães seriam “exatas”. As comunidades ao longo do país cantariam *nas* – e não *as* – mesmas toadas desde há séculos. A referência à toada como lugar, e não como objeto do canto é sintomática. A forma da *toada* é entendida como depositário da identidade, uma espécie de código congelado, que só permite alterar a sua superfície, onde residem os vestígios da mistura étnica. A forma musical seria então, seguindo Couto de Magalhães, parte de um “sistema auditivo da raça que vai sobrevivendo” (*apud* ROMERO, 1977: 145). Essa via de permanências, devida à sua débil capacidade de mutação e ao seu alto potencial de apropriação, seria a responsável pelos focos de originalidade da civilização brasileira, conservando formatos antigos e preenchendo-os de forma híbrida, a partir da mestiçagem. A língua, a culinária, as festas, a religiosidade, as crenças e superstições estariam atrelados a um grande sistema de permanências formais, instintivas, subconscientes, coletivas. A ênfase no sistema auditivo e na música se dava, para Couto de Magalhães, justo pela sua alta capacidade de permanência, de sobrevivência, criando vínculos entre o índio e a história nacional nos moldes do IHGB. A Romero, entretanto, interessavam mais as manifestações híbridas, sendo a mestiçagem o sintoma primordial da *raça nova*:

O *mestiço*, que é o brasileiro por excelência, pode-se considerar uma *raça nova*, de formação histórica, e servir de base para o estudo de nossas tradições populares. Os brancos puros e os negros puros que existem no país, e ainda não estão mesclados pelo sangue, estão *mestiçados* pelas idéias e costumes, e o estudo dos hábitos populares e da língua fornece as provas desta verdade (ROMERO, 1977: 60-1).

Reside aí o ponto central da discordância entre os dois autores, apontado pelo próprio Romero. Para Couto de Magalhães, era sobre o conceito de raça que residiam as formas de civilização, produtoras da criação literária e do folclore anônimo. Por isso perdera de vista o valor do caboclo e o sentido da mestiçagem, que para Sílvia seriam “a melhor base que poderia encontrar para o desenvolvimento de sua *teoria*” (ROMERO, 1977: 61). Compreender o sentido da mestiçagem seria explorar o significado do “nosso brasileiro”, negando, de certo modo a imanência absoluta entre raça e invenção popular. Seria na convivência com a natureza e entre diferentes culturas através dos sentidos que a potência criadora de um povo tomaria forma. Nas palavras de Romero:

O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo; o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares, d'além-mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver (ROMERO, 1897: III).

Três culturas fadadas ao exílio, narrado através de práticas musicais que progressivamente se misturavam, incorporavam sentidos capazes de dar forma à história e à arqueologia da nova civilização. Ou seja, a formação do presente a partir da mistura étnica após o contato entre colonizadores europeus, índios nativos e africanos, por um lado; e a análise da contribuição de cada uma das três raças, por outro. As sobrevivências deveriam ser identificadas na produção sonora, tanto pela permanência das formas – as toadas, as variações, etc. – quanto por documentarem a mistura das raças, bem como as contribuições de cada uma em separado. Romero cruzou seus estudos folclóricos com sua atividade crítica, tornando visceral a relação entre história nacional e história da literatura. Aproximando crítica e história, concedia à primeira a “missão de contribuir para a construção da nacionalidade” (VENTURA, 1991: 11). Propõe, na sua *História da literatura brasileira* (1888), uma aproximação entre o fazer literário e a cultura em si, evidenciando a necessidade de buscar obras originais que dessem sentido à escrita da história literária. Essa singularidade nascia – tal qual a história etnográfica, com a pesquisa folclórica – da utilização das noções de *meio* e de *raça*, entendidas a partir de um ideal de mistura visando à caracterização nacional.

A idéia de uma literatura tropical já havia sido pensada pela geração romântica de Gonçalves de Magalhães e Varnhagen, contudo, é com a geração de 1870 que emergem os problemas do estilo e da forma tropical, e da mestiçagem criativa. À idéia de *estilo*, associada às formas de pensamento, de escrita e de vida na civilização, contrapunha-se o seu pólo negativo, a noção de *não-estilo*, atribuída às sociedades marginais (VENTURA, 1991: 18). Para superar tal impasse, Sílvio Romero propôs a valorização da natureza tropical e da mestiçagem, tanto étnica quanto cultural. Os caracteres brasílicos seriam frutos da experiência da geografia local, a qual agiria sobre as formas européias. Em busca de positivar a imagem da vida nos trópicos, tida como maléfica e degeneradora na tradição dos filósofos ilustrados, como Montesquieu e Buffon, e nas teorias racialistas de Gobineau e de Agassiz, Romero cria uma tensão que, me parece, acaba por constituir o centro de sua obra, nascida do embate entre o peso da ciência européia e a observação da experiência histórica brasileira. Ou, posto de forma mais direta, entre a crença na ciência e nas teorias racialistas e a necessidade de reformulá-las para dar contornos a uma ilusão de ótica chamada por seus projetores de nação brasileira. Adiciona sentidos ao conceito de mestiçagem, o qual entendia não apenas numa perspectiva cruamente biológica, mas englobava também noções de troca cultural, o que fica claro em suas abordagens da cultura e da língua popular.⁹

Enquanto Gobineau via na mestiçagem apenas a degeneração da raça branca, Romero via a elevação das ditas raças inferiores, negando, em certo sentido, a degeneração dos mestiços (SCHNEIDER, 2005: 76). Ainda que partam do mesmo princípio – a desigualdade entre as raças –, chegam a conclusões diferentes, representando posturas políticas radicalmente opostas. De um lado, a diplomacia francesa em busca de justificar, pela via da ciência, seu projeto neocolonial; de outro, a atitude engajada de Sílvio Romero em busca de desautorizar o discurso de justificação imperialista das potências européias, fazendo-o pacífica e sorrateiramente, sem divergências radicais, apropriando-se dele inclusive para dar força e legitimidade a um projeto intelectual local, mas de pretensões mais amplas. Alternam-se, em sua “teoria do Brasil”,¹⁰ a vontade de integração do país no concerto das civilizações ocidentais e o esforço de olhar e dar a ver uma essência idealizada dos trópicos, marcados ainda pelo apego ao discurso científico-racialista.

⁹ Sua já conhecida e comentada afirmação, “todo brasileiro é mestiço, quando não no sangue, nas idéias”, é uma declaração aberta desse sentido acrescido à sua visão das teorias raciais de Gobineau e companhia.

¹⁰ Expressão usada por SCHNEIDER, 2005: 71-96.

É interessante notar como parte da obra de Machado de Assis – especialmente seus contos – estabelece um perfeito contraponto à constatação romeriana. Ao eleger a música como tema de muitos de seus contos, percebendo-a, de forma pioneira, como “instância a figurar e exprimir a vida brasileira”, o escritor consegue fazer convergir três dimensões históricas que afligiam – ou temperavam – a realidade de então: a emergência de uma cultura de massas, a permanência do escravismo após o fim da escravidão e a ascensão de uma cultura urbana marcada pela convivência das raízes euro e afro-brasileiras (WISNIK, 2003). Num de seus contos, intitulado “Um homem célebre”, Machado nos brinda com a personagem de um compositor, Pestana, frustrado justamente pela sua incapacidade em copiar, ou de seguir as lições dos grandes mestres para compor sua própria sinfonia. Toda noite se sentava ao piano, espécie de altar cercado por imagens de compositores clássicos – “Cimarosa, Mozart, Beethoven, Glück, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja” (ASSIS, s/d: 114-5).¹¹ Lá executava com grande melancolia sonatas de Beethoven, alternado arpejos e olhadelas à janela, à espera de inspiração. Esta só vinha no dia seguinte, pela manhã, quando acordava com melodias prontas na cabeça, as quais não seguiam, como tanto sonhava o compositor, as páginas imortais de Mozart, Schumann ou Beethoven. Pestana acordava com polcas na cabeça, as quais se tornavam verdadeiros sucessos nos salões da capital federal. Passado o entusiasmo dos primeiros dias, os retratos diante do piano faziam-lhe “sangrar de remorsos”, desejando que as polcas fossem “para o inferno fazer dançar o diabo”. Mortificava-lhe o desejo de ser o que, na essência, não era: “eterna peteca entre a ambição e a vocação”, disse brilhantemente o autor.

A estória contada por Machado inverte radicalmente a proposição de Romero. Para este último, seríamos copistas; para o primeiro, incapazes de copiar. Acusado por Romero e, mais tarde, por Mário de Andrade, de ter ignorado o problema da nacionalidade na literatura, Machado consegue explorar a divisão que marcou boa parte da população letrada entre o padrão europeu de civilização e a realidade do país, tropical, escravista e paradoxalmente moderna. A música encarnava naturalmente esse paradoxo ao evocar a tensão entre a emergência de uma cultura popular urbana (tema praticamente ausente em Romero) e a presença no currículo da educação familiar em sua versão clássica. Cruzam-se dois universos através da edição das polcas e maxixes

¹¹ Publicado originalmente em *Gazeta de Notícias* em 1888.

em partituras, sendo o compositor popular, Pestana no exemplo Machadiano, o vetor da convergência. Para tal tarefa – repetida em diversas outras histórias sobre o tema da música, como “Terpsícore”, “O machete” e “Trio em Lá Menor” –, o escritor vale-se da linguagem dos contos, em oposição aos seus “romances-sinfonia” (WISNIK, 2003), para realizar, como Pestana, suas próprias polcas. Da mesma forma, Sílvio Romero consagrava-se como uma espécie de repentista através sua produção jornalística voltada à polêmica e ao conflito.¹²

Do atrito entre os dois pode-se visualizar a própria tensão entre a emergência da cultura urbana e o progressivo incentivo à identificação com o mundo rural, suas festas, sua música, seu folclore. A dissonância entre os projetos, ou melhor, entre a leitura do presente de Machado de Assis e o projeto de futuro de Sílvio Romero, pode ser ouvida na reprodução simultânea de “suas músicas”, de suas visões sobre esse fenômeno da criação popular visto de um mesmo local – do estrado das elites letradas –, porém em espaços, temporalidades e direções diametralmente opostas, mas que cabem numa mesma versão do “Brasil quase-moderno”. No contato com a cultura popular proposto por Romero, o corpo como presença social é elidido, e a música pensada na sua pureza, na sua mestiçagem invisível, apenas audível. No âmbito da visualidade permaneciam os ideais de branqueamento, comuns inclusive a intelectuais que, como ele, defendiam a mestiçagem como valor nacional. A defesa do mestiço era mais um recurso no processo de redução da história – no sentido etnográfico – e da cultura – entendida como literatura – à ação de fatores naturais, como o clima e a natureza tropicais, as raças, o caráter de um povo. A identidade associa-se ao problema das origens, não enquanto identificação factual do momento fundador – como teria servido ao IHGB o tema da *Primeira Missa* –, mas como problema de forma. Nela estaria depositada a essência de um caráter coletivo, o qual seria capaz de criar uma imagem estável do Brasil, que pudesse ser partilhada pelas elites... no futuro.

Para Machado de Assis, reside justamente no corpo nossa incapacidade de sermos outra coisa que não nós mesmos. Pestana encarnou a frustração que pairava

¹² Roberto Ventura estabelece interessante relação entre a imaginação popular e a forma dos debates travados nas páginas dos jornais da época, estruturados cada vez mais no formato curto e polêmico da crítica jornalística que, com o advento da República, tornava-se palco para discussões que antes se davam nos gabinetes de reunião das instituições imperiais. Essa nova realidade abria espaço para acalorados debates que “incorporaram a forma dialógica dos desafios da poesia popular e um código de honra tradicional”, entrando em conflito com as propostas de modernização. A interação entre o universo da oralidade (desafios da poesia popular) e o da escrita (debates e polêmicas literárias nos periódicos cariocas) fazia convergir valores da modernidade e permanências da vida rural e do passado colonial. “Os bacharéis combatentes retomaram a tradição dos cantadores e repentistas, acrescida dos padrões de argumentação jurídica, com as réplicas e trélicas próprias aos tribunais” (VENTURA, 1991: 10).

sobre o Olimpo intelectual brasileiro: não somos a Europa! Sua idéia de uma arte nacional vinha da constatação – a qual não estava isenta de críticas, tampouco da afinadíssima ironia machadiana – de uma brasilidade interior. O tal “instinto de nacionalidade” tratado pelo escritor manifestava-se no corpo, nos dedos, na memória de Pestana, mesmo que a contragosto. A educação por ele recebida é mencionada indiretamente como causa do seu desgosto. Filho de padre, Pestana vira uma alegoria da catequização do povo e da cultura nativos. Convertido, tornava-se estranho ao seu próprio meio, com sérias dificuldades em aceitar o que irremediavelmente era: brasileiro! De um lado, então, o gesto etnográfico, que seleciona, recolhe e projeta sobre a cultura a necessidade de transformação e alinhamento. De outro, um olhar dançante por sobre o salão, com seus personagens, repertórios e experiências, o qual pode ser considerado, segundo nos propõe Machado de Assis, o lócus de uma *experiência* nacional, onde vida moderna e tropicalidade se encontram para dar a Pestana inspiração, independentemente do seu desejo, fora do seu controle.

Representam, os últimos anos do século XIX e os primeiros do seguinte, um período de transição entre o historicismo nacionalista do Império e o esteticismo identitário dos modernistas. Essa transição implica o próprio conceito de modernidade. O assentamento da República, ou melhor, o esfriamento das acaloradas polêmicas que permearam seus primeiros anos, permitiu que o problema da nacionalidade fosse invadido por questões que figuravam no universo do consumo cultural e da cultura popular. Se antes a construção nacional parecia ser feita de cima para baixo, sendo a escrita da história um mecanismo impositor de visões idealizadas do Brasil, na virada para o século XX eram as utopias da modernidade – o progresso, a ciência, o rádio, o cinema, a fotografia, a cidade, a economia, a música e o lazer – que delineavam as necessidades de fortalecimento nacional. Estes sonhos, instigados pela chegada do cinema, que se dedica também a mostrar tais maravilhas artificiais, partiam das classes que davam forma ao consumo cultural e não mais apenas dos detentores de representatividade política, como era o caso dos historiadores do IHGB e dos cientistas do Museu Nacional. A eletricidade, junto das dezenas de invenções que vieram na sua esteira, e a entrada das máquinas no cotidiano do homem comum, lançaram um olhar positivo com relação ao desenvolvimento do país e aos avanços da ciência. O clima de expansão econômica nos Estados Unidos e na Europa nos últimos anos do século XIX, após um período de depressão, repercutia no Brasil, extrapolando a economia e ganhando “a cultura, os costumes e a moral” (COSTA; SCHWARCZ, 2000: 27). O

aparecimento de novos ícones e ídolos que acompanhava a disseminação do cinema¹³ e da venda de discos,¹⁴ associava de forma efetiva o universo da música e o da imagem, esta última vinculando às expectativas populares o consumo musical. As capas, bem como os títulos sugestivos, buscavam a atenção do consumidor. O destaque alcançado pelo repertório popular baiano indicava o interesse da população pela música e pelos ritmos da cultura afro-brasileira. E os títulos em destaque no mercado musical, como *Lundu do Norte*, *Tango da Bahia*, *Me compra yô-yô*, *Catereté*, *Moleque chorão*, *Rebola a bola do bicheiro*, *Tango do cocheiro*, *Canção do africano*, *O mulato*, entre outros (COSTA; SCHWARCZ, 2000: 27), colocavam o mercado de consumo na contramão dos projetos eugenistas em voga nesse mesmo momento. O próprio Machado de Assis tratou do assunto, colocando em pauta a relação entre mercado e invenção artística ao narrar o rumo das composições de Pestana e o problema do apelo publicitário dos títulos imposto pelas novas práticas de consumo musical (ASSIS, s/d: 116-7).

As hierarquias permaneciam e o consumo cultural denunciava uma sinfonia de ruídos entre os ideais de branqueamento das elites intelectuais e o gosto pelas manifestações sonoras (que extrapolam o horizonte da música, invadindo o corpo e a língua) vindas da população mestiça ou de origem africana, criando vocabulários, ritmos, danças e usos da canção. O projeto político republicano, que tentava vingar a partir do cultivo de uma imagem possível de modernidade e progresso oposta à realidade imperial, passou a integrar, mais por necessidade que por ideologia, o problema da mestiçagem racial e cultural em sua pauta de discussões sobre a identidade nacional. A música, neste cenário de afirmação republicana, exercia o papel de unificação e apaziguamento, constituindo-se, ao mesmo tempo, como fonte primordial para a história “popular” – que se opunha à história heróica e factual do IHGB – e como *link* entre o passado colonial/imperial e o presente republicano, já que sua carga identitária vinha sendo formada desde os primórdios da nação e não trazia em seu seio uma ruptura com o Império, embora propusesse uma mudança radical de perspectiva. O estudo das manifestações sonoras entre as populações mestiças representava, então, o erguimento de uma história nacional, pois ao seu conhecimento associava-se à edificação de um temperamento brasileiro, como mostram os estudos de Romero sobre

¹³ Logo após a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em dezembro de 1895, em julho de 1896, acontecia a primeira exibição no Rio de Janeiro, numa sala do número 57 da Rua do Ouvidor. Só por volta de 1909 é que tal atividade se tornará lucrativa, incitando a abertura de diversos cinemas e uma visitação mais numerosa por parte do público (COSTA; SCHWARCZ, 2000: 79-80).

¹⁴ As Casas Edison, empresa norte-americana pioneira na gravação de discos, instalou-se no Rio de Janeiro em 1900, iniciando a gravação de artistas locais já em 1902 (COSTA; SCHWARCZ, 2000: 85).

a poesia e a canção popular (ROMERO, 1977; 1985). A pureza do nacional viria da mistura racial (ROMERO, 1977: 38), cujo *locus* principal seria a canção popular rural, fruto da invenção poética “natural” – porque inculta – e do gesto criativo. O material popular torna-se motivo para uma história profunda, pautada num ideal republicano de aproximação entre povo e Estado. Esse interesse pelo popular é eminentemente etnográfico, e não estético, como virá a ser a partir da década de 1920. O conhecimento do homem e da cultura de fora das fronteiras dos núcleos urbanos restringia-se a uma concepção contrapontística entre a cidade e o campo. O outro do etnógrafo era o outro rural. A aproximação em direção à cultura e à música do povo nos estudos folclóricos era identificada a uma expressividade autêntica, servindo como instrumento de representação política, já que seus autores se proclamavam porta-vozes do povo, transformando-o em objeto de ciência, foco na elaboração de uma sociologia histórica do homem brasileiro.

A eleição dos elementos responsáveis pela invenção da identidade nacional se conectava diretamente ao universo da música: a gestualidade conseqüente da experiência sensorial dos ritmos do cotidiano, as implicações mágico-religiosas acopladas ao evento musical ritualístico, as formas de composição. A busca pela unidade cultural era parte de um processo de sublimação da situação de crise que perpassava a realidade étnico-social do país, cercada de preconceitos e desigualdade. O verdadeiro brasileiro não seria o matuto, o caipira, o sertanejo ou o praieiro. Tratava-se, como propõe Romero, de inventar um tipo ideal, abstrato, em que a mestiçagem fosse identificada à cultura e ao folclore, frutos do esforço intelectual, muitas vezes indeciso e fragmentado. Tomava forma, assim, uma espécie de *Frankenstein*, com a relevante distinção de que as expectativas do criador diante da criatura eram as mais positivas e otimistas. Sem a arrogância prometeica de brincar de deus, estudiosos como Romero viam na invenção intelectual uma forma de pintar o Brasil segundo os moldes exigidos pela modernidade ocidental, pautados por ideais de originalidade – justificando a natureza de suas fronteiras geográficas e a relevância de sua produção cultural –, aptidão – indo contra as teorias racialistas – e coerência – abarcando as imensas diferenças regionais que marcavam a geografia do país. Na outra ponta da discussão, Machado de Assis parece afirmar, através da impotência de Pestana diante da vontade de ser um clássico, o caráter dinâmico da cultura, capaz de nos mover em direções imprevisíveis, sendo mais fácil, portanto, aceitar o seu fluxo.

1.3 DO *BOUDOIR* À ROÇA: MÚSICA E SENSORIALIDADE NO OLHAR DE ALMEIDA JÚNIOR SOBRE O URBANO E O RURAL¹⁵

Pois si é o fim do mundo, prefiro morrer na cidade!

Almeida Júnior¹⁶

Entre o personagem Pestana de Machado de Assis e o cantador folclórico de Sílvio Romero, pode-se dizer, residia o núcleo das discussões sócio-culturais acerca da identidade brasileira em fins do século XIX. Estas duas figuras funcionam, de certa forma, como tipos ideais que cercam o campo de ação das dinâmicas históricas, quase como fronteiras de um debate que então fervilhava. Representam, portanto, extremos de um jogo intelectual de opostos, onde o urbano e o rural são colocados em pauta como elementos paradoxais no delineamento da nação. Todavia, não podem ser vistos de forma linear, ou seja, como duas pontas de uma linha, mas como extremos de um mapa complexo e irregular, onde residem inúmeras pontas e, ao meio, as dinâmicas que lhes dão sentido. A inserção da obra de Almeida Júnior neste capítulo procura não apenas antecipar questões a serem tratadas mais adiante com o Modernismo, mas ampliar e, simultaneamente, cavar mais fundo nesse debate acerca dos papéis da música e do mundo dos sentidos na elaboração de uma identidade a um só tempo rural e urbana, corporal e intelectual, sonora e visual.

* * *

A arte moderna européia de fins do século XIX tendia cada vez mais à música, em busca de autonomia de linguagem, seguindo o pressuposto de que esta forma de expressão – e não mais a literatura – seria o modelo ideal para uma nova arte, independente das amarras da razão e capaz de expressar os conteúdos da interioridade, pensando o mundo exterior como fruto da ação dos sentidos. Talvez a melhor ilustração desta tendência seja a obra de Georges Seurat, herdeira do colorismo de Delacroix e das equiparações newtonianas entre a cor e o som – divulgadas na Europa do século XIX pelo químico francês Michel Eugène Chevreul (TÉO, 2008) – e, sobretudo, dos novos

¹⁵ Agradeço a Fábio D’Almeida por compartilhar comigo sua pesquisa (ainda não publicada) sobre as aproximações entre obras do pintor Almeida Júnior e do francês Édouard Manet, enfocando as novas capacidades perceptivas do indivíduo no século XIX, e seu impacto na produção pictórica desses artistas. Suas idéias foram inspiradoras para o desenvolvimento de algumas das reflexões aqui apresentadas.

¹⁶ Conforme Luís Martins, antes de sair de casa em Piracicaba no dia de sua morte (13/11/1899), Almeida Júnior teria sido advertido por uma velha criada sobre uma profecia que anunciava para aquela data o fim do mundo, sendo a frase acima citada sua resposta (MARTINS, 1940: 18).

modelos cognitivos aventados às vésperas do século XX (CRARY: 1999). Os pontos cromáticos do mestre-fundador do neo-impressionismo – elaborados a partir de cores puras, nunca misturadas na paleta – deveriam alcançar sua efetividade no olho, como acordes musicais soando ao ouvido. As analogias entre música e pintura seguem século XX adentro, crescendo em grau e número. Constituem parte importante do corpo de discussões acerca do processo de autonomização do campo artístico e de validação da arte abstrata como expressão moderna.¹⁷

O caso da pintura brasileira, que aqui possui especial interesse, é singular, pois ao conjugar desejo de atualização e invenção nacional, tende duplamente à música, tanto pela via do nacionalismo – que é dominante – quanto através do contato com as vanguardas européias, muito mais tímido e restrito. Em verdade, a própria história das artes após a Independência esteve intimamente ligada aos ideais e projetos identitários aqui formulados. O exercício da AIBA vinculava a produção pictórica e escultórica aos ensinamentos do Império e aos ideais de história do IHGB, predominando uma pintura acadêmica com ênfase na história nacional, produzindo versões que eram fruto não apenas de um diálogo com as tradições clássicas européias, mas de discussões travadas nos gabinetes do IHGB (EULALIO, 1992: 149). O incipiente comércio de arte fortalecia ainda mais os laços com a pintura tradicional. A própria academia estimulava esse conformismo entre seus pensionistas no exterior, aconselhando-lhes que não se interessassem por novidades e vanguardismos (EULÁLIO, 1992: 158). Conselho que não refletia só um conservadorismo cego, mas a necessidade de correspondência entre formação e expectativas do público restrito para o qual estes artistas viriam a pintar. A opção pela oficialidade, limitada ao Rio de Janeiro na primeira metade do XIX, instituía-se como alternativa à falta de mecenas.

A crítica de Gonzaga Duque, apesar de trazer alguns caracteres inovadores e modernizantes, como o apoio à inserção de elementos regionais, não chega a questionar

¹⁷ Não interessa aqui discuti-las mais a fundo, a menos que sirvam, ao longo do texto, para iluminar questões fundamentais a este trabalho. São inúmeras, entretanto, as referências acerca dos papéis da música na arte moderna. A obra escrita dos pintores Wassily Kandinsky e Paul Klee é ilustrativa nesse sentido (KANDINSKY, 1990; KLEE, 2001), bem como a análise da obra deste último feita pelo compositor Pierre Boulez (BOULEZ, s/d). Há uma ampla bibliografia mais recente que também tem procurado respostas para a insistente presença musical entre as vanguardas européias. Ainda sobre a obra de Klee, ver DÜCHTING, 2004. Sobre as relações entre a obra de Braque, de Picasso, ou do Cubismo com a música, ver TRICON, 1992; e CHALUMEAU, 1994. Para uma abordagem mais ampla das vanguardas, ver DENIZEAU, 2004; SABATIER, 1998; SMOLIK, 2009; MAUR, 1999; ARNALDO, 2003, entre outros. Sobre o tema, tenho escritos dois ensaios: o primeiro (*O pincel, a pena e a batuta: literatura e música na constituição do olhar do pintor*) trata da questão a partir do Renascimento até fins do século XVIII (ms); e o segundo (TÉO, 2008) aborda as afinidades pictórico-musicais entre o romantismo de Delacroix e o neo-impressionismo de Seurat e Signac.

os limites de uma nacionalidade mimetizada através de uma linguagem essencialmente européia. Esse problema será melhor trabalhado e discutido alguns anos adiante, quando o tema da cultura popular, especialmente da música, deixa de ser esporádico para tornar-se assunto central entre intelectuais, escritores, artistas e caricaturistas. Durante a década de 1880, são publicados muitos dos contos de Machado de Assis tratando da música popular, bem como parte significativa da obra de Sílvio Romero (*Estudos sobre a poesia popular do Brasil, História da literatura brasileira e Etnografia Brasileira*, todos de 1888; além de *Folclore brasileiro*, de 1897).

Em 1882, José Ferraz de Almeida Júnior retornava de Paris, após ter participado por quatro vezes do *Salão dos Artistas Franceses* (1879-82). Lá, onde viveu com recursos privados oferecidos por D. Pedro II, teve aulas com Alexandre Cabanel e Lequien Fils. Embora Cabanel (1823-89) tenha sido aluno de François-Édouard Picot, pintor ligado à tradição davidiana, fato visível nas obras realizadas durante o II Império (1852-70), sua linguagem experimenta um amplo desenvolvimento nos anos seguintes. É sob essa ótica que a relação de Almeida Júnior com seu mestre deve ser vista. Conforme apontou Alexandre Bispo, o impacto da obra de Cabanel na formação do pintor de Itu pode ser visto em obras como *A viúva do mestre-capela (Harmonie)* (1877) [figura 1], onde os sons de um órgão parecem instigar ainda mais os sentimentos de profunda tristeza a uma família de luto, ou no *Poeta florentino* (1861), onde homens e mulheres declamam poesias. As duas obras constituem representações pictóricas de temas musicais e poéticos, fugindo dos temas mitológicos, religiosos ou históricos. Chamam a atenção, por outro lado, para a interação entre o audível e o visível, colocando sob novas perspectivas o problema da pintura musical, já em pauta desde fins do século XVIII, sobretudo com relação à pintura paisagística (BISPO, 2009). A ambiência na primeira tela é construída através de uma articulação entre a sugestão sonora e a luminosidade, fornecendo dados tanto visuais quanto sentimentais (o estado de nostalgia diante da situação da morte). A referência à música aqui é direta. Não são, portanto, as relações entre cor e som que importam – como no impressionismo, do qual Cabanel foi um duro crítico –, mas entre o visual e o sonoro como partes essenciais à construção de significados da obra.

É visível em Almeida Júnior esse apego ao realismo e à idéia narrativa tal como em seu mestre. No que diz respeito à música, existem também algumas proximidades, especialmente nas pinturas de gênero, onde o sentido alegórico é articulado através de presenças musicais. Mas para além da formação do pintor ituano, é importante atentar

para os usos que faz dela, associando-a as constrações do meio e às ambições pessoais, de forma a gerir sua movimentação no interior do campo artístico a que pertencia – reduzido às realidades paulista e carioca. Maria Cecília França Lourenço, estudiosa da obra do pintor, chamou a atenção para a relação próxima que o artista manteve com a imprensa, especialmente a paulista, mantendo-a informada acerca de suas atividades em Paris, enviando com frequência notícias sobre seus avanços artísticos e o *Salon officiel des artistes français* (LOURENÇO, 2007:46). São inúmeros os artigos sobre o artista publicados nos jornais paulistas, sempre laudatórios. A tática de Almeida Júnior acaba dando frutos e já às vésperas do seu retorno, uma grande expectativa invade a imprensa e o meio artístico. E aquele pintor tímido e caipira que havia deixado o Brasil rumo à Paris sob a guarda de D. Pedro II, logo passa a ser equiparado a grandes artistas, tais como o compositor Carlos Gomes (1836-96). No seu retorno, traz consigo um conjunto de obras bastante diverso, incluindo temáticas religiosas, históricas, de gênero e regionais, cobrindo um vasto leque de possibilidades junto ao reduzido número de possíveis compradores. Essa mobilidade parece ter sido um grande trunfo do pintor, pois soube articular, praticamente isento de vaías ou críticas, interesses endógenos da elite, ligados ao meio urbano, aos caracteres mais amplos de um projeto político republicano, vinculado a uma identidade rural.

A música, nesse cenário, pode ser considerada uma presença fundamental, sendo utilizada como marcador social e chave de leitura de algumas das obras mais importantes do pintor. Uma obra do final do período francês adquire aqui especial interesse. Em *O descanso da modelo* [figura 2] – trabalho apresentado no *Salon* de Paris de 1882 –, Almeida Júnior dá mostras do seu interesse em fundir impressões sensoriais no interior da obra, tal qual seu mestre. A cena remete a um instante de descontração, em que a modelo combina os meneios do corpo nu às últimas notas tocadas no piano, arrancando os aplausos do artista num momento que parece ser o final da peça executada no intervalo do trabalho, como sugere o título do quadro. A nudez descontraída da moça indica intimidade entre ambos, e o seu olhar tímido parece insinuar sua atração pelo pintor. Além do piano – instrumento que Almeida Júnior praticava com certa frequência, tendo mesmo arriscado algumas composições –, há uma profusão de instrumentos musicais presos à parede – flauta, bandolim, pandeiro e uma clarineta –, que poderiam muito bem pertencer a um grupo de instrumentistas negros a tocar danças estrangeiras de forma abasileirada, estilo – o choro – que tomava forma nesse momento. Toma forma, assim, uma atmosfera de sedução potencializada pelo

engajamento dúbio do corpo da modelo, dividido entre o piano e a atenção do pintor. Os olhares se cruzam enquanto os corpos quase suspensos em poses efêmeras assistem o despencar sonoro do último acorde tocado pela modelo, sugerindo uma associação entre os sentidos onde a música auxilia na criação de uma atmosfera pictórica de sensualidade. O interior do atelier sugere a centralidade da música no cotidiano do pintor. Este pinta de costas para um grande quadro de moldura dourada, e muito próximo do piano, cujos castiçais expõem velas gastas provavelmente durante as constantes visitas do artista ao instrumento. O apelo a essa atmosfera intimista, retratando a intimidade do atelier e, num horizonte mais amplo, do lar, estará presente em praticamente toda a prática retratística do pintor, onde o corpo, a mobília, os objetos em geral integram um conjunto articulado para dar a ver, para representar visualmente o pertencimento a um determinado nicho sócio-cultural.

Na *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto* [figura 3], realizada quase uma década mais tarde (1891), Almeida Júnior coloca a música “em pauta”, dessa vez literalmente. A cena apresenta um viés narrativo estruturado a partir de referenciais exclusivamente visuais. A leitura e a observação estão referidas inúmeras vezes na obra – na revista lida pelo patriarca, no livro de fotografias folheado por um dos filhos, nas partituras junto ao piano e ao violoncelo, na atenção da filha diante do bordado realizado pela mãe... O ambiente é silencioso e propício ao cultivo de si, ao estudo, à atualização, ao aprendizado. O sentido da visão adquire centralidade na caracterização das ações narradas no quadro. Os olhares não se cruzam, indicando uma atenção privada a atividades distintas. A presença de instrumentos musicais é tratada como símbolo de refinamento intelectual, como vestígio exclusivamente visual, que não interfere no silêncio absoluto (e que permite ao cão, no canto inferior direito da tela, dormir tranquilamente). O busto de Beethoven revela algo sobre o gosto musical da família, ou pelo menos, sobre a forma que queriam ser vistos – e que não necessariamente correspondia à realidade. Há um nítido desejo de auto-apresentação por parte dos retratados, como que a oferecer uma versão idealizada, domesticada segundo os princípios da família patriarcal burguesa européia. Os únicos indícios de que a cena se passa nos trópicos são: primeiro, a vegetação porta afora; e segundo, a criança mestiça deitada aos braços de um dos filhos, simbolizando talvez a promessa de bem-estar social após o final da escravidão através do assistencialismo burguês e do progressivo branqueamento da população negra e mestiça.

Apesar da proximidade estilística entre *O descanso do modelo* e a *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, do foco em ambientes interiores, de uma sociabilidade tipicamente burguesa, é válido notar como o agenciamento dos significados é distinto. No primeiro caso, é o próprio fazer artístico que é posto em questão. O piano ganha centralidade num espaço dedicado à invenção plástica, e a música está associada à auto-representação do pintor em seu espaço de criação. No segundo caso, a presença musical segue essa lógica narrativa, exclusivamente temática. Mas são os modos e valores da família burguesa que ganham visibilidade. Não só os instrumentos musicais atuam no sentido de concretizar um modelo pedagógico característico da sociabilidade burguesa, mas a cena em si é feita para ser compartilhada, conforme desejou seu comitente ao requisitar o retrato familiar que integrará, anos mais tarde, o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, instituição que o próprio ajudou a fundar.

Adolfo Pinto pode ser considerado o primeiro grande urbanista do Estado de São Paulo. Atuou como mecenas de vários pintores, incluindo Almeida Júnior. Além da Pinacoteca, também foi co-fundador da Academia Paulista de Letras. E foi, acima de tudo, um defensor ferrenho da família e dos valores burgueses, conforme explicita na introdução de *Minha vida: memórias de um engenheiro paulista*:

Para que não fique em branco o lugar que o destino me reservou nos anais da minha estirpe, e possam meus descendentes conhecer com exatidão o que fui e o que fiz – embora vivendo sempre em modesta penumbra, na sociedade do meu tempo, lego-lhes de lembrança estes apontamentos da minha vida. E não deixarei de assinalar aqui que foi dos mais interessantes o período histórico em que me coube um lugar no mundo, não só quanto às transformações operadas no regime político, social e material da vida dos povos, como especialmente em relação à extraordinária mudança havida nas coisas e nos costumes da minha terra, coisas e costumes que eu ainda alcancei, a muitos respeitos, tais quais eram em plena era colonial (*apud* RABELLO, 2007: 81).

O ímpeto transformador e a ênfase na hierarquia social são foco no depoimento do engenheiro, sendo a família o núcleo gerador das forças da modernidade. No seu seio se processaria essa revolução privada, afetando positivamente as coisas e costumes da sua terra. Nesse sentido, a porta aberta no nível da rua, na obra de Almeida Júnior, parece insinuar a dimensão modelar da cena, a qual poderia ser vista e mesmo disseminada, embora o muro – presença forte nas novas formas burguesas de habitar a cidade – preserve certa privacidade. A disciplinarização da música através da partitura e o consecutivo enrijecimento do corpo, o domínio dos instintos, o silêncio como plataforma de autocontrole, davam forma a um conjunto de expectativas da elite republicana diante de seu próprio futuro. A valorização da vida privada é convertida

numa espécie de política da experiência familiar, sugerindo um modelo e, consequentemente, um paradoxo característico da família burguesa moderna. A idéia de que é na esfera privada que se elaboram os preceitos de humanidade e civilidade, é posta em dúvida pela própria necessidade do modelo, deixando escapar que, como constatou Habermas, a família não estava “livre das coações a que a sociedade burguesa submete como qualquer outra sociedade anterior” (HABERMAS, 2003: 63).¹⁸

No caso brasileiro, em que a estabilidade familiar encontrava-se comprometida pela desigualdade social – ou, conforme alguns preferiam acreditar, pela degeneração racial provocada pela mestiçagem –, a necessidade de um modelo para a moral familiar ficava ainda mais patente. A convivência de opostos tornava-se inevitável à medida que as culturas populares ganhavam espaço junto às novas formas de interação e sociabilidade modernas, estimuladas pelo lazer e pelo consumo cultural, especialmente musical. Talvez isso explique o porquê da presença saliente da música no retrato familiar elaborado por Almeida Júnior, tratando-a como atividade sócio-intelectual, como um lazer controlado, cujo envolvimento deveria passar pelo crivo da razão e do controle dos instintos, opondo-se aos ritmos mestiços que penetravam progressivamente nas camadas mais abastadas. Entretanto, esse modelo da família burguesa não respondia à necessidade de originalidade estética reivindicada no âmbito político-cultural, pois não fazia mais que reproduzir os modos de sociabilidade importados do Velho Mundo. Sendo assim, cabia inventar um tipo abstrato, uma síntese positiva que revelasse a “essência do homem tropical”: um mestiço com metade dominante luso-européia.

No caso do pintor ituano, o problema da identidade estava conectado mais especificamente ao cenário político paulista, que, pela rápida expansão econômica propiciada pelo café, passava a contestar a primazia carioca no âmbito da cultura. É nessa onda que a figura do caipira adquire grande relevância. Já desde o período parisiense temáticas regionais despertavam o interesse do pintor (o *Derrubador brasileiro* é de 1879). Mas é após o seu retorno, em 1882, que Almeida Júnior dá início a uma fase regionalista, dialogando não apenas com as questões músico-poéticas acima descritas, mas com um realismo ao estilo de Courbet, para quem o interesse pela vida popular, compartilhado também por músicos e estudiosos da então nascente pesquisa da cultura tradicional francesa, foi fundamental. A perspectiva idealizadora da pintura

¹⁸ O sociólogo alemão, referindo-se à família burguesa a partir de fins do século XVIII, identifica o que chama de “institucionalização de uma privacidade ligada ao público”, onde a família desempenharia exatamente o papel que lhe é prescrito no processo de valorização do capital (HABERMAS, 2003: 60-8).

histórica é substituída por uma pesquisa gestual. O corpo deveria integrar-se à paisagem, expressando a singularidade do brasileiro e, consecutivamente, de sua história, entendida não mais como alegoria dos grandes fatos, mas como problema interior, presente na linguagem plástica, na relação entre primeiro plano e fundo, entre humanidade e natureza, entre gesto e musicalidade.¹⁹ A reflexão sobre cultura popular passa a integrar as entranhas do processo criativo do pintor, centrando sua atenção na formação de uma luz característica, na cumplicidade entre geografia e humanidade, na constituição de uma gestualidade proveniente da experiência rítmica e sensorial da realidade. Seu interesse estético pela expressão popular, sobretudo em sua dimensão sensório-corporal, coloca em jogo essas necessidades políticas do cenário paulista, através de uma abordagem que leva em conta também fatores condicionantes externos, relativos às novas exigências impostas aos sentidos diante da vida urbana moderna, com as quais teve uma convivência mais radical durante o período parisiense.

Através das obras de temática regional, Almeida Júnior conquistou outra clientela – a institucional. Tanto a Escola Nacional de Belas Artes do Rio, ampliando o foco da pintura histórica, quanto o Museu Paulista, inaugurado em 1895, adquiriram obras do pintor com temas rurais. É através desta seção temática que o artista se notabilizará diante da imprensa nacional, sobretudo paulista, como artista original, termo este associado à idéia de brasilidade. É interessante notar também como, nessa chave do regional, o tratamento do corpo sofre significativas alterações. Ao corpo educado, coberto por adereços de civilização e modernidade, presente nos retratos e nas representações da burguesia urbana, Almeida Júnior contrapõe uma corporalidade mais branda, dotada de novos códigos de expressão – com os quais também era familiar –, criando uma espécie de alegoria da experiência sensorial. E as relações entre o mundo sonoro e visual são colocadas em evidência. Em *Caipiras negaceando* (1888) [figura 4], os dois caçadores, num trabalho conjunto, exercem funções complementares: o mais velho, em pé, volta o ouvido para a mata, enquanto o mais jovem, acorado, procura a presa com os olhos. O corpo se insere em meio à natureza como decodificador dos estímulos por ela emitidos, mostrando-se hábil leitor de um texto poli-sensorial. Na penumbra da mata fechada, só a integração dos sentidos numa percepção complexa e atenta seria capaz de garantir a sobrevivência do homem no campo.

¹⁹ Esta transição foi detectada por Gilda de Mello e Souza (1980) em ensaio que marcou a interpretação da obra do pintor. Para uma análise do problema da corporalidade na obra de Almeida Júnior, ver PERUTTI, 2007.

Essa relação entre humanidade e vida dos sentidos não pode ser entendida como inata do homem interiorano. Ela era também fruto de condicionantes externos, tanto políticos quanto culturais, pois o problema da sensorialidade circundava também as temáticas urbanas desenvolvidas pelo pintor ituano. Entretanto, é nas obras nativistas que esse vínculo é explorado de forma autônoma, contrastando a experiência intersensorial ao saber intelectual. Essa questão fica visível em diversas obras do artista. Uma delas – *O violeiro* [figura 5], realizada no ano de sua morte (1899) – merece especial atenção, pois ajuda a entender a presença temática, conceitual e corporal da música junto ao problema da sensorialidade na pintura brasileira.

Sua pintura tornar-se-á, sobretudo a partir de sua assimilação pelo Modernismo paulista,²⁰ emblemática de um novo foco de invenção visual, que passa do tema ao gesto. Embora seja evidente o diálogo com o realismo de Courbet e Corot, com o naturalismo português de José Malhoa, e sobretudo com as questões poético-musicais implícitas na obra de seu professor, Alexandre Cabanel, a fatura do *Violeiro* responde a problemas de outra ordem, relativos à realidade local. Ao romper com a perspectiva idealizadora dos tipos pictóricos da academia, Almeida Júnior busca definir a singularidade do caipira paulista através de uma complexa conjunção de elementos. A postura curvada do homem está afeita ao instrumento também curvilíneo, mas sem engajamento algum, diferente dos retratos românticos de músicos – como o retrato de Paganini feito por Delacroix, por exemplo [figura 91] – em que a fusão entre o instrumento e o executante é total. O violeiro, embora se encontre afeito à viola, realiza o esforço mínimo. Seu gesto não é funcional, mas expressivo. Tal qual a mulher ao seu lado, que se utiliza do lenço no pescoço como ponto de apoio sob o qual despenca o peso dos braços, o que torna mais natural o movimento de lento balanço que parece realizar ao ritmo da música. O corpo expressa não apenas o envolvimento com a música, foco no *Retrato de Paganini*, mas, através dele, uma postura diante da vida. A boca entreaberta, a mão tocando as cordas da viola, o corpo afeito às curvas do instrumento, mostram a prática musical como *presença* na vida do caipira, como elemento que, para além de complementar, definem sua experiência,

²⁰ O papel precursor de Almeida Júnior na formação de uma pintura nacional foi defendido por críticos modernistas como Sérgio Milliet e Mário de Andrade, e mesmo por Monteiro Lobato, para quem Almeida Júnior conduziria “pelas mãos uma coisa nova, e verdadeira, o naturalismo. Exerce entre nós a missão de Courbet na França. Pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí (...)”. LOBATO, 2008 [1946]: 86-95. Para uma análise da presença de Almeida Júnior no modernismo, ver CHIARELLI, 2007; e MELLO E SOUZA, 1980: 223-47.

monumentalizando-a. Essa relação com o universo musical é essencialmente física, diferente do que sugere, por exemplo, a menção à música na *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, onde a partitura insinua uma musicalidade intelectualizada. Assim, a primazia do visual em obras focadas na burguesia urbana é posta em questão no tratamento dado aos temas regionalistas. Em *O violeiro*, a preocupação do artista está em traduzir pictoricamente traços de uma expressividade sensorial, corporal, diametralmente oposta, portanto, à *Cena da família de Adolfo Augusto Pinto*, onde a cultura intelectual se sobrepõe à dimensão corporal.

Ao retratar o caipira, Almeida Júnior tenta dar a ver a vida que passa pelos sentidos, transformando o próprio corpo em fonte de estímulos, objeto tátil, com cheiros, sons e gestos. Se no retrato da família de Adolfo Pinto, a cena se passa no interior da casa, com uma leve abertura ao pátio exterior, em *O Violeiro*, há uma complementaridade maior entre o espaço privado e a rua. A cena se passa à janela, onde a mulher se detém, casualmente, para acompanhar o violeiro, cuja música espalha-se mundo afora, num movimento de expansão.²¹ O tom gasto e rústico da moldura da janela, das paredes que deixam entrever em detalhe procedimentos de construção típicos da região, se expande à humanidade da pintura, às roupas, ao descaso com os ritmos frenéticos da cidade. E a mesma textura incerta e irregular da terra que dá origem ao barro da parede descoberta é reproduzida na pele das personagens que, pela cor e pela ação impiedosa da luz, se confundem ao meio, e pelo ritmo do corpo, manifestam sua singularidade.²² O deixar-se tocar pela sonoridade da viola e do canto a duas vozes, característico da música caipira, sugere um momento definidor, capaz de identificar contexto, cultura e individualidade numa só imagem.

Almeida Júnior se conecta, pelo olhar em direção ao popular, à produção histórico-etnográfica dos intelectuais da geração de Sílvio Romero. Entretanto, ao abordar o homem brasileiro a partir de uma perspectiva estética, projeta-se já em direção ao Modernismo. Sua obra fica entre duas modernidades distintas e consecutivas:

²¹ Monteiro Lobato afirma que no corpo do violeiro “sente-se pulsar o coração ingênuo dos nossos musicistas espontâneos, filhos do campo e do ar livre” (LOBATO, 2008 [1946]: 92-3).

²² Diversos autores já sugeriram essa ligação cromática entre o homem e o meio nas pinturas regionalistas de Almeida Júnior. Aracy Amaral oferece uma discussão interessante sobre a luz em Almeida Júnior, pondo em questão um debate historiográfico acerca das causas possíveis das alterações na luminosidade em suas obras regionalistas (AMARAL, 1990). A discussão é retomada por Rodrigo Naves, o qual vê o problema da luminosidade na obra almeidiana preso aos debates em busca da singularidade nacional, os quais eram permeados por argumentos discutíveis, por vezes decididamente ideológicos e preconceituosos. Essa afinidade demasiado pacífica, teria feito com que na obra do Almeida Júnior as idéias estivessem “excessivamente no lugar”, numa referência às avessas à expressão de Roberto Schwarz (NAVES, 2005: 147).

uma que se utiliza da cultura popular como fonte para uma história profunda, adaptada ao contexto republicano, propondo uma reavaliação do papel do intelectual no interior do novo regime, onde deveria atuar como porta-voz desse canto interior que dava forma à identidade nacional; a outra, apropriando-se das discussões propostas até então, transfere para o campo artístico o foco da discussão acerca da identidade. Tal façanha é alcançada a partir de uma ênfase no mundo dos sentidos.

O caráter moderno de sua pintura é autenticado pela crítica moderna, lançando-lhe novos questionamentos. Deve ser lida, portanto, também de forma anacrônica, ou seja, como portadora de respostas a perguntas realizadas anos após a sua feitura. Gilda de Mello e Souza, em texto clássico sobre Almeida Júnior, confere às suas obras regionalistas o posto de inauguradoras do “gesto brasileiro” na pintura, seguindo a herança modernista deixada por críticos como Mário de Andrade, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, entre outros. É interessante, entretanto, ir mais fundo na idéia de uma gestualidade pictórica, já que o problema do gesto em si não é exclusivo nem de suas obras regionalistas, nem de sua pintura como um todo. Uma gestualidade burguesa presente em seus retratos, também diz muito sobre outro grupo social, expondo o desejo de distinção social por parte de uma elite, em grande parte rural, no âmbito da metrópole em ascensão (ver PERUTTI, 2007). Nesse sentido, o problema, na verdade, é a apropriação do gesto caipira, concedendo-lhe um sentido político que ganha notoriedade no âmbito artístico e intelectual local.

A identificação de Almeida Júnior com o universo caipira, sendo ele próprio um homem do interior, lhe conferia, aos olhos da crítica, um certificado de “paulistanidade”. Sua timidez e seus modos interioranos funcionaram como justificativa de uma obra original, proveniente de uma suposta espontaneidade criativa. Não bastava uma pintura de tema nacional, concepção que estava em vias de superação. Era preciso também encontrar formas de certificar que o criador possuía, ele também, um gesto nacional, uma forma inventiva própria. Não por acaso Cândido Portinari será eleito por Mário de Andrade como seu continuador três décadas mais tarde. Também interiorano, o pintor de Brodósqui era chamado por Manuel Bandeira – em correspondência com Mário de Andrade – de “Brodosquinho”,²³ igualando-se, na dimensão inventiva, aos cantadores do nosso folclore; e superando-os pelo exercício de uma arte erudita e refinada, ao gosto das elites intelectuais que encabeçavam o projeto nacionalista.

²³ ANDRADE, 2000: 604; 617; 639-40; 648; 663. Para uma discussão mais aprofundada sobre as aproximações entre Portinari e Almeida Júnior, ver CHIARELLI, 2007: 141-61.

A condição de homem do interior reservava ao artista uma proximidade com o universo da cultura caipira, interpretado como um elemento estético capaz de revigorar o sistema civilizacional brasileiro, fornecendo um caráter original à nossa personalidade e ao nosso temperamento. O vínculo com a natureza, nesse caso, não se opunha aos ideais da alta cultura urbana, mas os complementava. Dessa forma, as imagens do campo, sobretudo no que diz respeito ao corpo e ao exercício dos sentidos, funcionavam como instrumentos de fortalecimento de uma ideologia citadina, voltada à construção de uma modernidade que levasse em conta o aprendizado com as mazelas da civilização europeia ao mesmo tempo em que valorizava seu sistema de civilização no âmbito das idéias e da estética. Modernidade esta destinada, acima de tudo, inclusive de suas implicações éticas, a incluir o Brasil naquilo que se costuma chamar de “o concerto das nações”. O povo como entidade aparece em função de uma necessidade política, a qual não nasce da convivência cultural, pelo menos não no caso brasileiro, onde os conflitos étnicos se davam na surdina, na experiência cotidiana.

Exemplo interessante desse descompasso é encontrado num texto publicado na *Revista do IHGSP* logo após a morte do pintor pelo cientista, jornalista e político sorocabano Augusto César Miranda de Azevedo (1851-1907). Ao comentar *O violeiro*, a qual acredita ser a obra-prima do pintor, o crítico argumenta: “A figura com fidelidade dá-nos a cópia de uma dessas criaturas capazes de todos os vícios, de todos os crimes e ao mesmo tempo de todas as devoções e atos de maior altruísmo” (AZEVEDO, 1898-9: 610).²⁴ A associação entre a figura do tocador e o marginal está contida no próprio termo que os define – capadócio –, o qual sofre transformações de significado que acompanham as discussões sobre a música popular em fins do século XIX e primeira metade do seguinte, indo do estereótipo negativo à imagem ideal, positivada no nível da abstração.²⁵ Esse olhar dividido entre o preconceito – mais adiante disseminado, entre outros, por Monteiro Lobato em textos agressivos como “Velha Praga” (1914) (LOBATO, 1951), onde acusa o caboclo de “parasita”, “piolho da terra” – e o elogio separava o caboclo real e o caboclo ideal, embora fosse difícil manter essa separação intacta na prática, no contato mais corriqueiro com elementos dessas culturas.

²⁴ Segundo o autor, em visita ao atelier de Almeida Júnior, diante do quadro em questão, externou ao pintor tais impressões, obtendo a seguinte resposta: “Você tem razão. A mulher que me serviu de modelo para este estudo é isso mesmo. Passa a noite num *cateretê* a dançar seguido e a tomar pinga, e daí vai servir de enfermeira dedicada durante semanas a um doente pobre, que às vezes mal conhece” (AZEVEDO, 1898-9: 610). O termo em itálico, referência a um ritmo brasileiro, consta no original, indicando um olhar “estrangeiro” do intelectual em direção às manifestações populares.

²⁵ Para uma discussão acerca das definições possíveis para o termo “capadócio”, ver nota 9 no início deste capítulo.

A produção de Almeida Júnior também traz essa divisão entre os cacoetes do olhar urbano sobre as culturas populares e um tratamento mais apurado, especializado pode-se dizer, delas. Obras como *Depois do baile* [figura 6] mostram a insistência na representação de um espaço privado burguês. Ao abordar o tema do baile, o faz a partir do universo individual, remetendo a uma memória sonora resgatada sobre o *boudoir*. Considerando o vínculo forte que Almeida Júnior conservou com seu Estado natal, São Paulo, pode-se dizer que sua ligação com o campo foi tão paradoxal quanto a própria imagem da cidade, especialmente da capital paulista, metrópole em gestação. A fascinação pelo urbano e a necessidade de afirmação cultural e política, pela qual passava a inserção do mundo caipira como elemento de formulação estética, abstrata, de uma identidade regional, parecem ter dividido Almeida Júnior. Ainda assim, o seu olhar sobre o urbano recebeu pouca atenção da crítica posterior, talvez por não satisfazer suas expectativas nativistas. Luís Martins afirmou, 40 anos após a morte do artista, que a significação social da arte de Almeida Júnior estaria atrelada à “fixação magistral de um ambiente que tanta importância viria exercer em nossa vida, como fator econômico e político, durante todos os nossos quarenta anos de Primeira República” (MARTINS, 1940: 20). O autor elege São Paulo, através da obra do pintor itano, como ambiente de fermentação da modernidade nos trópicos, sendo a vida sensorial do meio rural elevada ao status de agente desse processo, o qual se dava através da transformação – pela ação do meio (agente de fermentação) – das substâncias modernas aqui disponíveis, originando uma bebida cujo rótulo indicava a produção campestre, mas que na verdade contava, em sua essência, com sabores essencialmente urbanos: a arte erudita, o intelectualismo, as perspectivas políticas de inserção internacional. Tais atividades, embora dessem voz a uma elite que era, em grande parte, rural, acabavam por garantir-lhes a presença no *locus* político republicano – a cidade.

Almeida Júnior talvez tenha realmente optado por morrer na cidade, como sugere a epígrafe desta seção, o que indica a fascinação do pintor diante da modernidade urbana. O caipirismo provavelmente não fosse tanto um cacoete de sua personalidade, como quis boa parte da crítica, mas uma ferramenta de ascensão social e administração de sua posição no campo artístico, impulsionada pela própria realidade urbana, seus estímulos e transformações no âmbito dos sentidos, os quais ocuparam lugar central no universo criativo do pintor, tanto na abordagem do campo, quanto nas alegorias do urbano.

1.4 A NATUREZA TROPICAL COMO PROJETO: GRAÇA ARANHA E A PROSA SENSORIAL

A música é o ritmo do mundo de que
só o homem moderno possui todo o segredo.

ARANHA, 1929: 197

Banhou-se nas águas vivas o ser inteiro e se acendeu. Surgem as cores.
Embaixo, na barra do horizonte, a linha dura das montanhas encosta-se ao céu.
Tudo róseo-roxo. As sombras caminham, a baía empalidece. As ilhas apagam-se cinzentas.
A luz desmaia, foge, e um começo de lividez anuncia a morte universal.
No alto, no ocidente, um fio de lua, como uma pausa musical, marca o silêncio.

ARANHA, 1930: 9

Há, na produção intelectual brasileira, jornalística e literária, crítica e filosófica durante a *belle époque*, uma pluralidade de indícios de uma nova sensibilidade, dita pré-moderna. A rotina urbana das principais capitais, o movimento em torno dos cafés e cabarés, os transeuntes da vida noturna, a boêmia: tais estímulos movimentaram a prosa jornalística, afetada também pelas inovações técnicas inerentes ao ofício da imprensa, o que repercutiu imensamente sobre a formação dos ideais de vanguarda do nosso Modernismo. A fotografia, o fonógrafo, as técnicas de registro sonoro, de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, o cinematógrafo, as novas dinâmicas publicitárias com a febre dos reclames, a intensificação da experiência do mundo do trabalho e do lazer com a superação das distâncias através da telefonia, do avião, da ampliação das redes ferroviárias no país e do número crescente de automóveis: todos fatos que acabavam por ditar os ritmos da produção e crítica da informação, atividade à qual estava vinculada boa parte da intelectualidade brasileira desde fins do século XIX.

Nesse cenário de inovações tecnológicas, ficam evidentes as conexões entre criação literária e técnica. Esta última a principal responsável pela diluição de tendências passadistas e pela prefiguração do Modernismo.²⁶ Esse momento transitório, anulado em certa medida pelo Modernismo, mas reavaliado ao longo das décadas de 1980 e 1990 (SEVCENKO, 1983; 1992; SALIBA, 1998; SÜSSEKIND, 1987; PAES, 1985; 1992; VELLOSO, 1996; VENTURA, 1991, entre outros), traz à tona uma face menos heróica, porém mais complexa, da modernidade brasileira ao colocar na mesa

²⁶ Para Flora Süssekind, a técnica é uma variável imprescindível para a avaliação da literatura brasileira na virada de século: “não é só com naturalismos anteriores ou modernismos posteriores que se dialoga aí. Há um jogo direto ou indireto com as novas formas de impressão, reprodução e difusão, assim como com as condições do trabalho intelectual no período, que enforma a técnica literária (...). Desde o seu traçado de personagens à noção de tempo com que se passa a trabalhar nos romances. Desde a reconstituição do perfil do narrador à sua substituição por um processo de sucessivas montagens. Desde a preferência por uma poesia cheia de interiores a uma literatura-quase-cartaz” (SÜSSEKIND, 1987: 86-7).

evidências que conectam a vanguarda local ao passado nacional e identificam, neste último, ações precursoras, embora sem a força do conjunto e da encenação modernista inaugurados em 1922. Não cabe aqui fazer um exame de tais conexões, mas privilegiar aquelas que, de alguma forma, ajudam a iluminar os problemas aqui discutidos, enfatizando os papéis atribuídos à música na prosa literária, então vista como veículo privilegiado de discussão da modernidade; e a presença de vestígios daquilo que venho a chamar de *sensorialismo*, ou seja, de conteúdos e estímulos sensoriais presentes em obras como parte de uma ideologia paradoxalmente moderna e nacional.

Para tal tarefa, a figura de Graça Aranha (1868-1931) nos oferece interessante chave interpretativa. Sua obra apresenta conexões profundas com o universo sensorial, explorando-o à exaustão, tanto na condição de motivo literário quanto como parte de um discurso de valorização da intuição para a descoberta da brasilidade. Os universos visual e sonoro encontram espaço privilegiado no interior de sua prosa, onde propõe um jogo de experiências sensórias pautado pela interação dos sentidos no contato com o mundo exterior. A natureza tropical ocupa espaço central em seus romances, os quais, embora urbanos, acentuam o foco sobre os estímulos sensoriais dela emanados – sons, cheiros, texturas e imagens –, percebidos quase sempre de forma integrada, mista, numa prosa que se quer sinestésica – ou intersensorial (HOWES, 2005: 10). A proposta, ao inserir Graça Aranha neste entre-lugar, na fronteira entre duas gerações, não é remover a linha que separa o Modernismo do que vem antes dele, tampouco deslocá-la, antecipando em alguns anos os pilares de fundação de nossa modernidade artística, mas sim borrá-la, tornando-a mais fluida. Como? Investigando a presença de problemas comuns – a presença de um discurso sensorialista na busca por coesão nacional, inserção internacional e modernidade cultural – para melhor compreender sua transformação ao longo de um processo que se confunde com a experiência republicana do país no âmbito da cultura e da política. Uma breve abordagem de sua obra deve ajudar, enfim, a encontrar o distanciamento ideal para ativar o foco diante de um cenário composto por figuras que se sucedem no tempo e no espaço, completando-se como num quadro de Seurat, onde a simultaneidade de agentes cromáticos, à distância, fornece ao observador a sensação mais completa e fundida da forma e da cor, como numa harmonia musical.

* * *

Formado na tradição pós-romântica recifense, para onde se mudou aos quatorze anos, vindo do Maranhão, Graça Aranha passa a compartilhar o entusiasmo pelas novidades intelectuais comuns àquele efervescente cenário cultural, movido por um problema comum: o futuro do Brasil e, sobretudo, do homem brasileiro. Sua ida à Europa, como diplomata, o coloca em contato mais íntimo com as derradeiras manifestações do Simbolismo e do Impressionismo, o que lhe oferece pontos de vista distintos daqueles provindos de sua formação em Recife, especialmente no que diz respeito à forma. Ao contato com novas doutrinas deve ser acrescido o papel da nova realidade técnica e política vivida pelo escritor a partir dos anos de 1910, momento em que o problema dos sentidos adquire grande força em seu projeto estético-literário.

Para J. Garbuglio (1966), o apelo à sensorialidade constitui uma ferramenta estética. Contudo, a significação de tais escolhas vão além da pura invenção literária. Longe do Brasil, os estímulos para a reflexão sobre o país eram mais intensos. A postura crítica diante do cientificismo e do progresso, em parte formulada nos anos de juventude, no contato com o monismo, mas acentuada pelos horrores da guerra, é afirmada em obras como *A estética da vida*,²⁷ onde a experiência sensorial é elevada ao posto de antídoto para uma nação incipiente em busca de um futuro renovador. Sem pesquisa sobre a cultura popular, Graça Aranha recorre a uma receita metafísica para a experiência. A criação artística cumpriria não apenas um papel de representação, mas principalmente de participação nos fluxos da natureza, onde o homem, obedecendo aos ritmos do universo, cederia à “fatalidade de criar formas” (ARANHA, 1929: 29-30). Esta conexão entre o homem e o universo – que por ora é o cosmos, por ora o meio – não se restringe à analogia, pois “nascido da terra”, o homem está “para sempre ligado a ela”. O corpo é expressão do meio físico, não havendo nada nele que não seja “imorredoura reminiscência de sua formação terrena”.

O seu sangue bate ainda o ritmo das quentes marés dos primitivos oceanos (...). Tudo em nós é a Terra vivificadora e magnífica. A composição química dos seus minerais, a combinação mineral dos seus vegetais, tudo se encontra em nós: a nossa vibração é a sua, as moléculas do nosso corpo e tudo o que é mais secreto em nós participa do mistério da Terra (...) (ARANHA, 1929: 31).

Graça Aranha mostra um olhar dividido, remetendo, de um lado, à geração em que se formou, ao ressaltar os vínculos entre o homem e o meio, entronando a natureza como responsável pela formação de um “caráter coletivo”. Sendo o homem parte

²⁷ A obra exerce, no conjunto da produção do autor, um papel semelhante àquele que seria desempenhado pela *Paulicéia desvairada* na compreensão do modernismo paulista dos anos 20, ou seja, de fundamentação teórica da criação artístico-literária.

inseparável do meio, as variações regionais dependeriam de fatores atrelados à natureza local – o clima, a vegetação, a fauna –, a qual serviria de estímulo sensorial à formação moral, social, cultural e mesmo política da nacionalidade. Por outro lado, distancia-se dessa geração ao eleger a criação artística como elemento propulsor da história. Se para Sílvio Romero era a pesquisa da cultura popular que daria forma a uma literatura nacional, a qual seria, em sua concepção, o substrato para o erguimento de uma tradição legitimamente brasileira, para Graça Aranha esse conteúdo original da identidade tropical dependia da própria experiência da natureza através dos “sentidos corporais”, sublimada na obra de arte. O espírito humano estaria “além dos limites da ciência e da compreensão”. O senso estético, tão poderoso quanto o “senso religioso”, deveria construir, melhor do que a ciência, fragmentária em sua essência, o sentimento coletivo da nacionalidade (ARANHA, 1929: 36-7). Para Graça, a melhor forma de compreender o universo seria sentindo-o, pois só as sensações forneceriam os estímulos para uma criação verdadeiramente pura. E a cultura, tendo na arte um poderoso veículo de expressão, seria a base de um processo de acomodação do homem à natureza.

Para além das crenças místico-estéticas, há sem dúvida uma dimensão ideológica nas formulações providas por Graça Aranha. Se pensarmos na força do modelo francês nas instituições artísticas e intelectuais brasileiras desde, pelo menos, a vinda da Missão Francesa em 1816, e no lugar privilegiado ocupado pela arte no vitorioso projeto francês de transformar Paris numa espécie de capital cultural européia, atraindo personalidades e investidores de todo o mundo para a França, talvez não seja demais sugerir a presença de um desejo implícito de inserção internacional por meio da arte, seguindo uma tendência francófila em voga naquele momento. A experiência diplomática de Graça Aranha – que incluía uma missão na França – pode muito bem ter servido de estímulo à elaboração de um projeto filosófico voltado à modernização cultural do país.

A necessidade de aprovação interna e externa no âmbito político sugeria um diálogo entre os distintos e distantes setores que dariam forma à jovem nação brasileira. Formalmente, a abolição da escravatura era a precondição para que o Brasil, que já era pensado como país, como Estado e mesmo como potência, se tornasse uma nação, incluindo, no papel, toda a população na comunidade nacional. Para além das formalidades, a divisão social, a exclusão das populações negra e indígena, e a permanência de parte das elites imperiais no poder davam forma a uma imagem fragmentada e instável do país, o que implicava também à possibilidade de prejuízo econômico. O clima de constante ameaça imposto pela Inglaterra através da

desvalorização da cotação de títulos brasileiros em Londres – devida à má repercussão das convulsões políticas que eventualmente afetavam a nova República – fazia com que um dos focos centrais da diplomacia brasileira fosse minimizar no exterior os efeitos dos conflitos internos (CERVO & BUENO, 2008: 159). Tal tarefa era levada a cabo não apenas através do investimento em políticas e tratados comerciais, mas também do erguimento de uma idéia unificada de nação perante os olhos americanos e, sobretudo, europeus (CERVO & BUENO, 2008: 200), aprofundando uma busca iniciada desde as primeiras décadas do Império. Assim, escritores e intelectuais eram recrutados junto ao corpo diplomático para levar ao exterior a imagem de uma nação familiarizada com as tradições do conhecimento ocidental e atenta às singularidades da vida tropical.²⁸

Tal foi a tarefa de Graça Aranha, enviado à França como membro do corpo diplomático brasileiro, onde permaneceu de 1910 a 1921. Tanto a abordagem de questões étnicas que cercavam o problema da identidade quanto a busca de frentes de diálogo entre a cultura brasileira e as tradições européias aparecem, no autor de *Canaã*, como reflexo de uma profunda preocupação relacionada à inserção internacional do país pela via da cultura. Embora sua postura diante da presença das matrizes africana e indígena no corpo nacional brasileiro possa ser considerada reticente, preservando algo da visão oitocentista acerca das questões raciais, Graça Aranha defende a mestiçagem como elemento fundamental na construção da nacionalidade brasileira, opondo-se à visão eugênica sustentada por cientistas europeus e norte-americanos, que apontava o clima, a natureza e a miscigenação como causas da debilidade do homem brasileiro (OKAMOTO, 2007). Embora se posicione claramente contra o cientificismo que desqualificava as civilizações do Novo Mundo, vale-se dele na fundamentação de sua filosofia tropical, reformulando-o sem contestar suas bases. Aceitando o efeito negativo da natureza dominadora sobre as populações tropicais, prega a necessidade de uma reaproximação controlada, pautada por uma apreensão instintiva de seus estímulos, mas mediada pela orientação filosófica. E frente às batalhas raciais que eram travadas silenciosamente nas cozinhas do país, não fazia mais do que reproduzir as visões paternalistas lançadas pela geração que o formou.

²⁸ Esforços efetivos foram realizados por diplomatas brasileiros em busca de uma melhor representatividade no exterior. O próprio Barão do Rio Branco atuou também no sentido de atrair intelectuais para o corpo diplomático do Itamaraty, colocando-os a serviço de sua política externa, em busca de criar uma imagem culta e civilizada do país (CARVALHO *et alii*, 1988: 18), privilegiando, para as missões no exterior, funcionários com características físicas caucasianas (SKIDMORE, 1989).

A natureza instaura, na literatura de Graça Aranha, uma realidade paralela, pacífica e estimulante, apagando o cenário desigual e tenso da sociedade brasileira, aquecida ainda pelo bafejo da instituição escravista, que continuava a ordenar parte das relações étnico-sociais do país. Os sentidos, nesse cenário, são evocados como instrumentos protagonistas na experiência sócio-cultural da natureza. A segunda epígrafe deste item, excerto de *A viagem maravilhosa* (1927), única obra do autor escrita inteiramente no Brasil, é exemplar nesse sentido, pois narra a visão do alto de Santa Tereza, silenciando toda a vida urbana que desfrutava a cidade naquele momento. Repousa aí a maior distinção entre Thereza, uma das protagonistas do livro, e seu odioso marido, Radagázio. Enquanto o último vive em função do trabalho e dos artifícios da civilização, a primeira está sempre atenta aos estímulos sensoriais – a comida, a luz, as cores, os cheiros, os sons, as formas, as texturas. A experiência sensorial é o refúgio da personagem: “A casa, o jardim, o morro e tudo o que era visão, paisagem incorporada aos sentidos, eram a posse de Thereza” (ARANHA, 1930: 16). A obra, coberta de um caráter fortemente político, respondendo ao clima de tensão que precedeu a Revolução de 1930, reconstitui a marcha da coluna Prestes e encarna uma série de críticas à sociedade burguesa, simbolizada na personagem de Radagázio. E a figura central do revolucionário, o jovem Filipe, encontra em Thereza as respostas essenciais para a profecia metafísica que lhe é imposta.

José Ramos Tinhorão, ao comentar o romance, infere que a suprema libertação da figura do rebelde só seria possível “através da solução individualista da realização no amor” (TINHORÃO, 2000: 162). O que de fato encontra correspondência nas proposições filosóficas de *A estética da vida* para a busca de unidade do homem. Entretanto, o amor era apenas facilitador no encontro maior com a natureza através da experiência sensorial, meio primordial para a revolução. Não era o amor a via para vencer os dualismos que separavam o homem da vida, mas a própria Thereza, quem, na função alegórica da vida sensorial, aproximava Filipe da profecia do homem total.

É importante compreender, todavia, como se concretiza essa união entre humanidade e natureza no plano literário, bem como o lugar delegado aos sentidos, especialmente aos apelos sonoro-visuais. Para o crítico literário Franklin de Oliveira, a plasticidade na escrita de Graça Aranha só se interrompe para se espriar em “avassaladora orquestração de massas sonoras (...) – a palavra alçada à categoria de música, depois de ter sido volume, luz, cor” (OLIVEIRA, 2002: 271). Sua análise é sugestiva, pois acusa uma prosa profundamente sensorial. Além do papel sensibilizador,

de estímulo estético, Graça Aranha atribui ao som a função de reativar elementos ecológicos por vezes abandonados devido aos excessos da vida urbana ou a peculiaridades históricas, via primordial para o retorno às fontes ancestrais. Deseja, portanto, provocar um afundamento no plano onírico, de forma a revitalizar os elos entre o homem e o meio. Tais informações, pertencendo às tradições da cultura popular, davam força ao pensamento nacional, projetando-o no plano universal. E esse caráter transnacional da música seria, para Graça Aranha, um sintoma moderno inédito.

Por que somos nós mais musicais? Há uma evolução das sensações, que determina a predominância de certa arte? Isto é, há uma sensibilidade que se transforma e se exprime em uma época por uma arte e em outra época por outra? Porque só chegou a música no seu máximo de expressão no século XIX? Há uma influência do meio? E também uma influência psicológica evolutiva? (...) Dizemos alma musical, alma moderna, por quê? A música, incorpórea, aérea, sem plástica, procura incorporar-se no Universo, como o Amor se procura unir ao ser amado (ARANHA, 1929: 198).

A música traria em si o segredo da vida moderna, incrustado na idéia de uma experiência extra-corporal, livre da matéria, capaz de ordenar misticamente a realidade. Seguindo o caminho da música, a qual define como “incorpórea”, a arte poderia superar a instabilidade da civilização moderna, da qual a guerra era o maior sintoma, estimulando a liberdade com relação ao mundo das coisas, e conectando o homem a um passado ancestral, vivo no seu inconsciente. Por outro lado, ao propor um elo entre a alma musical e a alma moderna, o autor assume os papéis delegados à música na nova estrutura urbana a partir da *Belle Époque*, quando as formas de lazer coletivo e de sociabilidade noturna encontram no baile e na dança a correspondência ideal. Através dessa conexão, Graça Aranha re-corporaliza a música, remetendo ao gesto e à dança parte de sua modernidade, na qual o ritmo é o elemento central. Conecta, assim, o sonoro e o visual através da figura do dançarino, que reproduz no gesto “as imagens que lhe vem ao cérebro para exprimir os sentimentos” (ARANHA, 1929: 47-8). Forma e movimento, som e imagem são articulados através da idéia de ritmo: “no ritmo da obra de arte se reflete o espírito das raças e do tempo” (ARANHA, 1929: 51). Esse ritmo, indefinido e confuso, alcança correspondência no gesto criativo, através do qual a imaginação é ordenada. Para Graça, a “história social do Brasil é a história dessa imaginação” (ARANHA, 1929: 91), sendo o ritmo a estrutura que confere sentido à prosa, seja ela musical, literária ou pictórica. Ao interpretar ou produzir imagens, “que são formas, cores ou harmonias íntimas, profundas”, o artista revelaria algo da tal “música secreta da alma” (ARANHA, 1929: 58). O seu dever seria, então, ir ao encontro dessa música, através da intimidade com a natureza (ARANHA, 1929: 181-2).

A capacidade imaginativa identificada por Graça Aranha na alma brasileira – em oposição ao fervor religioso dos espanhóis, ao racionalismo francês, ao espírito metafísico alemão, ao sensualismo italiano, à energia coletiva dos ingleses (ARANHA, 1929: 85-6) –, não representava uma simples solução, mas um paradoxo: de um lado, a singularidade do homem brasileiro, caracterizada pela sua intensa atividade sensorial; de outro, o indesejado vínculo com a inteligência “primitiva” das matrizes africana e indígena. A primeira, portadora de um espírito rudimentar e informe, em estado de “perpétua infantilidade”; a última, responsável por transmitir o pavor presente no início das relações do homem e do Universo, verdadeira “metafísica do terror, que gera na consciência a ilusão representativa das coisas e enche de fantasmas, de imagens, o espaço entre o espírito humano e a natureza” (ARANHA, 1929: 88-9). Se, por um lado, aponta para a necessidade de contato entre invenção estética e criação popular num sentido mais amplo, de outro, permanece a concepção da cultura popular como problema a ser superado. Sendo assim, suas descrições da vida do povo acabam por revelar mais sobre o distanciamento do autor – literal, e não científico – do que sobre as singularidades da cultura em pauta, fato constatado por José Ramos Tinhorão, em análise – fervorosa, mas efetiva – de *A viagem maravilhosa*. Para o musicólogo, Graça Aranha transforma a descrição de uma sessão de macumba nos ermos do bairro da Gávea em “uma das mais lamentáveis demonstrações de ignorância e intolerância, travestidas de sentimento paternalista e auto-suficiência científica” (TINHORÃO, 2000: 162-3). A indignação do pesquisador não é de todo exagerada, já que as confusões e emissões de opinião feitas pelo escritor só faziam aumentar a força de estereótipos – como o de uma cultura nacional moldada por ideologias primitivistas européias –, fortalecendo preconceitos para com populações menos favorecidas – especialmente a afro-brasileira. Ao confundir danças de diversão – o samba – com gestualidade religiosa; ao desrespeitar, por desconhecimento, a funcionalidade dos instrumentos musicais em suas descrições dos rituais (TINHORÃO, 2000: 164); ao ignorar códigos de conduta e de significação em descrições de culturas por ele definidas como “primitivas” e “selvagens”, Graça Aranha nos oferece, mesmo sem querer, uma visão mais precisa de sua concepção da cultura brasileira, sistematizada, em certa medida, n’*A estética da vida*. Embora argumente em prol de uma apreensão intuitiva da realidade, opondo-se ao artificialismo da cultura racionalista, não consegue superar a herança da etnografia e do pensamento racista do século XIX, em meio à qual foi formado. Não

há, portanto, uma real aproximação em direção à cultura popular, mas uma apropriação do seu conceito, sem, com isso, implicar o seu estudo e compreensão.

Sua segunda obra, a peça *Malazarte*, escrita diretamente no francês e estreada em Paris em 1911, expressa de forma ambígua esse desejo de elevação da cultura tropical ao *status* de metafísica da existência, como resposta possível ao fracasso do racionalismo cartesiano. A incompatibilidade entre a sofisticação das filosofias da criação lidas por Graça Aranha, especialmente Nietzsche, e as formas de civilização tropicais, pautadas no contato direto com a natureza, vem expressa ao longo da peça. O autor mistura mitos do folclore brasileiro e experiências da infância a uma filosofia irracionalista, justificando através dela os contornos da nossa identidade sócio-cultural. Para André T. Consentino, a intenção do escritor não é simplesmente “garimpar traços da cultura do país”, mas empreender uma construção fundamentada numa filosofia irracionalista em detrimento do desejo de revelar um caráter nacional (CONSENTINO, 2003: 255). De fato o foco de Graça Aranha não é, tal qual será o de Mário de Andrade anos mais tarde, traçar uma espécie de arqueologia da cultura brasileira. Entretanto, atribuir o ímpeto criativo do escritor a uma “determinação filosófica” seria esvaziar seu sentido político. Embora não haja pesquisa da cultura popular, há sim um desejo intenso e saliente de circundá-la a partir de referências ideais, propondo formas de selecionar e unificar aquilo que poderia ser a identidade brasileira. Nesse sentido, não é tanto a determinação filosófica que importa, mas em função de que objetivos ela é utilizada. Tanto as filosofias da criação quanto a opção pelo potencial da arte como vetor identitário funcionam como partes de um molde destinado a fornecer uma imagem definida da cultura nacional, equiparando o Brasil ao Velho Mundo. Só assim se tornariam efetivos, porque necessários, os estereótipos nacionais, fixando imagens genéricas em busca de equivalentes ocidentais para conferir-lhes valor.

Um povo, ou melhor, o caráter de um povo, se revela no seu divertimento preferido, porque é aí que se manifesta a sensibilidade coletiva. Na Espanha o divertimento popular é a tourada, selvagem, cruel, sensação dolorosa e pungente. Na Itália é o canto, serenata sensual e poética, Veneza e Nápoles, as saturnais de *San Giovanni* em Roma, que exprimem o sensualismo religioso e pagão. Na França é o teatro, manifestação do espírito artístico e literário. Na Inglaterra, a corrida de cavalos, os esportes, o exercício físico provam a animalidade juvenil, a necessidade de transbordar a força física. Na Alemanha as cervejarias são palácios onde come, bebe e dança um povo sensual e voraz. Em Portugal é ainda a dança popular, o canto que acaba em nostalgia e tristeza. No Brasil o carnaval é a alegria coletiva, todo um povo louco, num frenesi dionisíaco, que se harmoniza com o sol e o mar (ARANHA, 1929: 219).

Prevalece a crença numa direção comum, com ramificações distintas capazes de conceder a cada povo uma personalidade singular. Os divertimentos seriam indício das formas de relacionamento entre o homem, seu meio e sua história. No caso do Brasil, a menção à natureza compensa a ausência de uma tradição sólida como no caso europeu. Embora o discurso em prol da aproximação do homem em direção à natureza encontre correspondência no Modernismo, se afasta dele à medida que se exime da aproximação da cultura popular. Já nas primeiras obras produzidas por Di Cavalcanti, Tarsila, Oswald e Mário de Andrade ao longo dos anos 20, é constante a presença de elementos humanos e traços da cultura nacional. Se pensarmos nas implicações estéticas e sócio-culturais de uma obra como a *Paulicéia Desvairada*, perceberemos não apenas que o radicalismo das rupturas professadas é maior, mas que, juntando o interesse folclórico ao discurso sensorial, aprofunda-se a busca por uma identidade comunitária. À intuição acresce-se a forma, viabilizando a sistematização e revestindo o intelectualismo passivo com a aura do especialista interessado, mais próximo, mesmo que pela via da análise, do homem brasileiro. Em Graça Aranha, por outro lado, no lugar do samba está a entidade universal da música; no lugar do homem brasileiro está a natureza; e no lugar da ação, do corpo, está a idéia. Permanece, portanto, o paradoxo de uma imagem que mostra ao mesmo tempo em que torna invisível, que assume negando, e que se explica pela conveniência agregada por seus propagadores. O resultado é uma versão pacificada do Brasil que corresponde, num sentido restrito, à fixação moderna pela singularidade. A invenção artística adquire um *status* político. Substituem a história e o folclore, carreando consigo os louros e desafios da busca pela identidade nacional. Traço este essencial para compreender a relação do nosso Modernismo com o campo político. Por outro lado, o quase completo desconhecimento da cultura popular de seu país o coloca num ponto equidistante entre a geração de 1870 e os modernistas.

A obra de Graça Aranha reformula, mais uma vez, a sugestiva imagem da cozinha de uma casa-grande, de onde emanam os cheiros que perfumam a casa e os sabores que saciam a gula pelo exótico, surpreendendo e satisfazendo os visitantes, bem ao gosto do anfitrião que, orgulhoso, se gaba da qualidade de suas panelas, da fertilidade de sua terra e de sua educação européia enquanto come com as mãos o caruru²⁹ feito pela velha criada que também lhe deu de mamar quando criança.

²⁹ O caruru, um prato típico da culinária baiana que mescla elementos indígenas e africanos, era utilizado também como comida ritual do candomblé.

O interesse pelo processo de formação desta tradição de pensamento que se utiliza da música e do universo sonoro como motivo identitário já no século XIX se dá pela capacidade gravitacional do problema, de forma a complementar os diálogos já consagrados pela historiografia do Modernismo com as vanguardas do além-mar. Os sujeitos aqui abordados se aproximam dos forasteiros do modernismo europeu à medida que também fornecem aos “heróis de 22” parte das bases do projeto moderno tupiniquim. Mas no caso da tradição de pensamento pré e pós republicano brasileira dedicada ao problema da música, da cultura popular, da intersensorialidade e, enfim, da identidade tropical, a condição de forasteiro está associada à geografia do tempo, e não do espaço, como no caso do pensamento vanguardista europeu. Esse estado de “estrangeiridade” temporal, se pensarmos numa história sócio-cultural brasileira, parece ser mais ameno, menos descontínuo que aquele relativo à distância espacial com relação à Europa, pois a apropriação do espaço adventício se dá, em grande parte, a partir de uma lógica que, como sequência ou ruptura, é própria ao indivíduo ou comunidade que realiza a ação, em diálogo com uma tradição histórica interna, seus mapas do presente e do passado, cercada por uma espacialidade que comunga problemas e valores comuns, sobretudo nesse período, marcado de busca de unificação nacional.

O diálogo com as vanguardas européias está condicionado às dimensões histórico-culturais locais, às continuidades e discontinuidades do processo de transformação social ocorrido no país após a independência e, sobretudo, depois da proclamação da República. Nesse sentido, a evolução do tema da música e da sensorialidade desde meados do século XIX como problema identitário e visual tende a fornecer informações providenciais, tanto ao entendimento do nosso Modernismo, quanto à apropriação, pelo meio artístico brasileiro, de problemas e conceitos das vanguardas do além-mar. A arte moderna no Brasil emerge a partir desta tensão, apresentando-se no liame entre o antigo e o novo. A arte acadêmica passa a simbolizar o velho, o decadente, a cópia, ao passo que a arte moderna, tal qual entendida pelas vanguardas – francesa e italiana sobretudo, as mais consumidas no Brasil –, deveria abordar, a partir da renovação da linguagem, os avanços e as transformações da modernidade, sem nostalgia, sem cópia aos modelos, apelando, como esperava-se no campo da ciência, ao *leitmotiv* moderno da originalidade. Idéia que, entre nós, estava paradoxalmente conectada à atualização com relação à Europa. Compramos de suas

vanguardas a valorização do primitivo como consequência das descrenças que acompanhavam o progresso, antes mesmo de nele desacreditarmos. E o investimento num ideal de civilização original associou-se tanto aos desejos que permeavam a sociedade européia após 1914 – o retorno ao primitivo, a desilusão do progresso – quanto às expectativas de nossas elites, que no fundo esperavam uma cidade à imagem das capitais européias, inclusive no tocante à cor de seus habitantes, mas que viam nas culturas populares uma passagem rumo à independência cultural, pré-requisito para integrar o tal “concerto das nações”, tanto econômica quanto politicamente.

A música comporta essas tensões, constituindo-se como elemento nacional por excelência, não apenas no sentido modernista do diálogo com o popular e com o mundo dos sentidos, mas como sintoma das tensões que, lidas hoje, com o distanciamento parcial do historiador, parecem contornar a identidade sócio-intelectual do país. Embora os símbolos do progresso tenham permanecido como emblemas da virada para o século XX, a música funcionou como plataforma de observação, fazendo girar em torno de si os dilemas que, numa análise crítica, dão sentido ao fenômeno da modernidade, entendido numa perspectiva menos coesa, mais pluridimensional. O anseio moderno representado pela eletricidade, pelas reformas urbanas, pelo avião, pelo cinema, deixava ver apenas um lado da modernidade: o da utopia do progresso. A música, por outro lado, fazia cruzar versões opostas do país, dividindo-se entre o rural (da pesquisa folclórica) e o urbano (do salão, do abraqueiramento das danças européias); entre o positivo e o negativo da modernidade, visíveis no erguimento de casas de ópera sobre cortiços derrubados; entre o Brasil desejado (nos projetos identitários) e o Brasil refutado (na censura às manifestações populares urbanas).

A dimensão política do universo sensorial – que engloba projetos identitários, consumo cultural, perspectivas historiográficas, políticas para o corpo – expõe o paradoxo que cerca as tradições do pensamento republicano no Brasil. Dividido entre os projetos para a consolidação do país junto às grandes nações e a realidade viva nas cozinhas de seus projetistas, nas quais se misturavam submissão e autonomia, controle e invenção, o pensamento brasileiro foi irrigado tanto pelo desejo de civilidade quanto pelo fascínio diante da imagem pitoresca de uma cozinheira negra que, durante o trabalho, assovia belas melodias sedutoras, que acabam parando nos lábios do sinhô engravatado que caminha em direção ao café para discutir as mais novas teorias eugenistas.

PARTE II

CORPOS MUSICAIS, IMAGENS SONORAS

Os primeiros vestígios da presença do nacional na arte brasileira se deram em grande medida através da idealização da paisagem. A arte dos viajantes e, mais tarde, com a instauração de estruturas de ensino locais, da Academia de Belas Artes, privilegiaram a construção de uma identidade exclusivamente visual, permeada por elementos e lógicas do olhar na sua constituição e em sua estrutura. O grande salto do Modernismo é justamente o foco numa noção de paisagem complexa, implicitamente sensorial, ou mesmo sinestésica em alguns casos, mas sobretudo sonora. As lógicas da oralidade e da percepção sonora são acopladas à crítica, ao *métier* artístico, às formas de criação, transgredindo os limites antes respeitados entre as diferentes linguagens artísticas e proporcionando diálogos que simulam – e por vezes realizam – ações multisensoriais. A transição de uma concepção de paisagem tradicional – visual – e uma paisagem sensorial/sonora foi problematizada também pelos futuristas italianos, que, guiados pela presença da máquina, encontraram na ordem rítmico-musical a solução estética para a tradução do novo caos urbano. No Brasil, entretanto, o foco foi outro. A idéia era musicar a paisagem, inserindo o som como essência do cotidiano – sobretudo rural –, dando ordem às novidades a partir da noção mecânica de ritmo. Assim os corpos tomam a forma curvilínea dos ritmos amaciados, as cores se conectam e se espalham como melodias chorosas e as formas se repetem e variam como num discurso musical. Nesta parte, serão analisadas algumas propostas de atualização estética da “inteligência” nacional, ou seja, maneiras pelas quais se procurou vincular o país – ou a região – ao cenário da modernidade, tendo o universo sensorial como motivo e a arte como instrumento de renovação e divulgação. Tanto pelo diálogo com as vanguardas européias quanto pela via do nacionalismo, a música e o complexo sensorial ocuparam espaços privilegiados no processo de invenção, tradução ou reelaboração estético-cultural. A idéia da música como molde criativo para uma arte autônoma – comum entre as vanguardas – foi assimilada com ressalvas no contexto brasileiro, conforme procuro demonstrar na avaliação andradiana do conceito de *musicalidade*. Associou-se a dimensão sonora e corporal da cultura ao universo da invenção intelectual, fazendo cruzar os caminhos do som e da imagem, da música, da pintura, da arquitetura e da literatura. Nos capítulos que seguem, foi enfatizada a recorrência deste problema no universo mais amplo da produção cultural, extrapolando a estrutura narrativa convencional do protagonista e dos coadjuvantes. São sujeitos e campos de atuação diversos, indo da produção intelectual (capítulo 2) à invenção artística (capítulos 3 e 4), da literatura à crítica, da arquitetura à ilustração, da pintura à fotografia.

CAPÍTULO 2

SENSORIALIDADE E *ESPÍRITO NOVO*:

CONCEITOS E PRÁTICAS DA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

Passadista é o ser quem faz papel de
carro de boi numa estrada de rodagem.

ANDRADE, 1980b: 238

Os primeiros anos do Modernismo paulista, que tem seu estopim na exposição de 1917 de Anita Malfatti,³⁰ demonstram grande preocupação com a atualização em relação às vanguardas européias, respondendo ao problema do conservadorismo nas instituições artísticas, à questão da representatividade social e política, à idéia de originalidade e singularidade nacional – esta última atrelada às expectativas com relação à Europa, que nesse momento buscava renovação a partir do diálogo com saberes e expressões primitivas. O recurso ao mundo dos sentidos e à música, além de ferramenta importante na elaboração de sínteses artísticas, representou, no cenário das vanguardas, um sintoma de modernidade, comum tanto aos futuristas quanto aos modernos franceses da revista *L'Esprit Nouveau*, aos cubistas e seus seguidores, indo do Fauvismo à arte abstrata, de Seurat a Kandinsky, de Gauguin a Matisse. Desta forma, as propostas de dupla atualização do Modernismo – pela via das vanguardas européias (sobretudo na década de 1920) e pela via do nacional (que se fortalece ao final da década de 1920 e se institucionaliza após 1930) – significaram, de certo modo, uma dupla passagem pelos universos sensorial e musical. Primeiro, a música como molde criativo para uma arte autônoma, destinada ao deleite dos sentidos, característica que foi assimilada com ressalvas no contexto brasileiro, conforme procurarei demonstrar, mais adiante, na avaliação do conceito andradiano de *musicalidade*; e segundo, a sensorialidade como via ideal para a identificação e expressão das “essências identitárias”.

A repercussão dessas questões no âmbito da produção artística é muito grande. Fosse por aproximações com a música popular, entendida como elemento formador de uma corporalidade cotidiana, ou com as múltiplas lógicas sonoras enquanto recurso criativo, tal qual proclamadas pela pintura européia desde Delacroix, a representação dos problemas postos ao artista deveria passar por noções e princípios criativos

³⁰ É importante que se entenda a exposição literalmente como um estopim, ou seja, como um desencadeador de pulsões já existentes. A viagem de Oswald de Andrade à Europa e o contato com o Manifesto Futurista de Marinetti em 1912, a exposição de Segall em 1913, a participação de Di Cavalcanti no Salão de Humoristas em 1916 e a atuação precoce de Mário como crítico e poeta encontram sentido na exposição de Anita, aonde travam conhecimento Oswald e Mário, Mário e Anita e, a partir das polêmicas com Monteiro Lobato, acendem-se os debates acerca da modernidade artística na arte brasileira que culminarão com a Semana de 22.

conectados ao mundo dos sentidos. Os anos de 1920 no Brasil foram marcados por infinitas tentativas de conciliar atualização e originalidade, europeísmo e brasilidade, autonomia artística pela via das vanguardas e pela via do nacional. De um lado e de outro, a sensorialidade foi referência, embora a tendência a utilizá-la como ponto de partida para a elaboração de sínteses identitárias – e não puramente estéticas – tenha sido mais amplamente discutida e utilizada por intelectuais e artistas (músicos, pintores, literatos) brasileiros, em busca de efetivar uma determinada imagem do país e da arte brasileira, implicando, muitas vezes, disputas regionalistas travadas no limiar entre as divergências estéticas e filosóficas e as rixas políticas em busca de poder legislativo.

A participação da música na constituição de uma imagem identitária intersensorial, foi uma questão compartilhada por boa parte dos países latino-americanos, condicionados à posição subalterna no cenário internacional de então. Análises comparativas, como a que propôs Quintero-Rivera (2000; 2002) acerca dos casos brasileiro e cubano, podem ser profundamente esclarecedoras ao colocar à mostra as singularidades de cada país, bem como suas aproximações, indicativos de uma tendência nativista mais geral e complexa ainda a ser analisada. Em Cuba, a incorporação de elementos das inovações plásticas e sonoras de vanguardas européias e um interesse crescente por temáticas nacionais e tradições populares foram características da vanguarda local – o Grupo Minorista, com destaque para Alejo Carpentier –, para quem as tradições provenientes de populações afrodescendentes, sobretudo a música e a dança, exerceram grande fascínio.³¹ Alguns dos mais renomados pintores uruguaios, como Joaquin Torres-García, Rafael Barradas e Pedro Figari, utilizaram-se de referências da música em suas realizações plásticas, tanto a partir de referências da cultura popular – o candombe³² e outras danças de origem afro, no caso de Figari – como a partir de critérios formais, sob influência das vanguardas européias – Barradas e suas relações com o cubismo, principalmente com Juan Gris. Na Argentina, Emilio Pettoruti e Xul Solar também se arriscaram no terreno da plástica musical, realizando obras de caráter vanguardístico e internacionalista.³³ No Brasil, a atuação de intelectuais, artistas, e mesmo do Estado – sobretudo a partir da década de 1930, com a implementação dos projetos conjuntos de Heitor Villa-Lobos e Gustavo Capanema

³¹ A título de exemplo, ver obras como *Um trovador tropical*, *Ritmo de baile afro-cubano* e *El triunfo de la rumba*, dos pintores José M. Acosta, Jaime Valls e Eduardo Abela, respectivamente.

³² Dança de origem africana típica do carnaval uruaio.

³³ Sobre Xul Solar, ver ARTUNDO, 2006; sobre as relações de Pettoruti com o Brasil, em especial com Mário de Andrade, ver ARTUNDO, 2004; ainda sobre Mário e a Argentina, ver ANTELO, 1979.

voltados ao ensino musical –, unida à emancipação dos gêneros de música popular através da radiodifusão e ao processo de afirmação da cultura sonora como “essência” da identidade nacional, deu forma a um cenário de discussões e manifestações artísticas tomado por presenças musicais.

Trataremos, neste capítulo, da figura de Mário de Andrade, ator cuja atuação, formação e natureza eram por si só mistas e diversificadas. Sua “centralidade extravagante”³⁴ no cenário artístico e intelectual do país serve, de certa forma, como guia no mapeamento das discussões, problemas e propostas para a questão da identidade – social e artística – brasileira. A formação no Conservatório de Música manifestou-se nas mais variadas áreas em que atuou – poeta, romancista, crítico musical, musicólogo, estudioso da cultura popular, crítico de arte –, sempre recheando seus textos e seu olhar com idéias, conceitos, formas de apreensão e análise originalmente musicais. Mas tratá-la – sua formação – como total responsável pelas suas incursões musicais nos campos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura, etc., seria ignorar a relevância das discussões acerca da matriz sonora e sensorial dentro e fora do Brasil – na tradição do nacionalismo local e na das vanguardas estéticas européias. Para além de identificar as origens desse “musicalismo” andradiano, procurarei também compreender suas motivações e significações no campo da crítica, desenvolvendo alguns de seus conceitos centrais para, mais tarde, verificar seu alcance colocando-o em diálogo com artistas e intelectuais que, de alguma maneira, foram tocados pela sua “onipresença” no campo artístico brasileiro.

³⁴ É assim que Sérgio Miceli define a posição de Mário de Andrade no campo artístico paulista – e mesmo brasileiro. Associa a liderança intelectual do autor de *Macunaíma*, de um lado, ao investimento massivo na aquisição de capital cultural e ao retorno garantido pela expansão das instituições culturais oligárquicas. De outro, Miceli acrescenta o fato de Mário ter permanecido “solteiro e misógino a vida toda, ao preço de reprimir suas inclinações sexuais”, com uma postura excêntrica e expansiva que ia do modo de vestir aos modos de sociabilidade cotidiana. Ao final, tem-se uma figura a qual, por um lado, os demais escritores buscavam a aprovação, e, por outro, “faziam malabarismo para externar alguma reserva ao convívio próximo com essa figura intelectual excêntrica, fora dos gonzos da etnia, do gênero, do ramerrão político e do imaginário da geração” (MICELI, 2009: 165). O exercício desta centralidade, para Miceli, parece ser mais consequência de uma tomada de partido consciente e interessada, do que de sua fecundidade intelectual e do impacto de sua produção. Embora as escolhas políticas de Mário de Andrade sejam, sobretudo na década de 1930, fundamentais para compreender sua atuação intelectual, a interpretação do autor, arraigada à escola sociológica francesa, especialmente a Pierre Bourdieu, acaba por criar uma imagem vetorial da situação, calcada num modelo explicativo que, em alguns momentos, desconsidera as dinâmicas e descontinuidades no interior do “campo”. Ao conferir um caráter majoritariamente programático à produção intelectual e artística, perde-se, a magia da invenção, cuja imprevisibilidade só deixa aproximar a história como *possibilidade*. Dessa forma, cabe ao historiador amenizar o peso das afirmações unidirecionais, delineando um universo de possíveis capaz de decifrar as lógicas – mais do que os fatos – do passado. Do pragmatismo da leitura do sociólogo, conservamos aqui as implicações mais gerais: a centralidade e a reserva despertadas pela atuação ostensiva de Mário de Andrade no campo artístico-intelectual.

2.1 OUVIR, LER, TOCAR, ESCREVER

Não rejeita o bon-ton do pó-de-arroz.
Se vê bem que prefere o arbitramento.
E tudo acaba em samba
Por isso Cabo Machado anda maxixe.
Cabo Machado, bandeira nacional.

ANDRADE, 1989: 82

A luz do candeeiro te aprova,
E... não sou eu, é a luz aninhada em teu corpo
Que ao som dos coqueiros do vento
Farfalha no ar os adjetivos.

ANDRADE, 1976a [1929]

Apesar de conhecido e lembrado como escritor – de jornalismo e história, etnografia e musicologia, poesia e prosa –, Mário de Andrade ocupou-se longamente de atividades musicais. As aulas de piano, teoria e história da música renderam o seu sustento durante grande parte de sua vida, dividindo espaço com sua atividade jornalística e, por vezes, sobretudo a partir de 1930, com cargos públicos. Os saraus realizados em sua casa na Rua Lopez Chaves, bem como nas residências de outras figuras emblemáticas do grupo modernista de São Paulo – Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Olívia Penteadó, Paulo Prado, etc. –, eram sempre regados a música, ouvida na vitrola ou tocada ao piano, onde Mário era, também, protagonista. Os repertórios eram variados, bem como a própria coleção de partituras e discos de Mário, indo da música erudita à popular urbana e folclórica, das milongas ao jazz, de Francisco Mignone a Arnold Schoenberg. Em casa, na vitrola – provavelmente adquirida em 1927, de quando datam seus discos antigos –, Mário costumava ouvir música quase da mesma forma que lia seus livros: recheando as capas com anotações, exercitando o ouvido técnico, de musicólogo e crítico, sempre atento às especificidades das obras e dos intérpretes (TONI, 2004: 21). Deu especial atenção à produção nacional popular – urbana e folclórica –, privilegiada em sua coleção de discos.³⁵ O aparelho de som, que ficava em seu quarto de dormir, integrando sua rotina diária, dividida entre livros, imagens, jornais e canções, todas linguagens sobre as quais Mário projetava um olhar técnico e intelectualizado.

³⁵ Muitas de suas obras ligadas à música popular brasileira estão conectadas às anotações da coleção de discos, tais como *Música de feitiçaria no Brasil*, o *Compêndio de história da música*, “A música e a canção populares no Brasil” (in: *Ensaio sobre a música brasileira*), entre outras. Para um levantamento mais detalhado, ver TONI, 2004: 22 (nota 24).

Entretanto, seu envolvimento com a música ultrapassava essa condição. Além de professor, musicólogo, historiador, Mário era também, sobretudo nesse momento inicial do Modernismo (os anos 20), um boêmio, varando noites em companhia de amigos ao som das trilhas de cabaré, dos discos de música popular urbana e do piano, sobre o qual dedilhava um repertório próprio – difícil de identificar, mas que provavelmente alternava modinhas e peças do repertório europeu, danças de salão e música erudita, como indica sua coleção de partituras. Ele mesmo chama a atenção para essas duas dimensões da experiência musical – a escuta caseira, interessada ou não, e a escuta de divertimento, realizada fora do lar – ao falar do fonógrafo:

O fonógrafo é essencialmente um instrumento de lar. A função específica dele é transportar pra dentro de casa toda a representação (não reprodução) da música universal. É objeto de estudo e de prazer musical, mas, isolado, ele determina o ambiente de estudo ou de prazer pra dentro de casa: casa de estudo ou família. Quando a gente sai de casa pra se divertir, quer e carece de outros prazeres que não os familiares (*apud* TONI: 2004, 27).

Sua experiência da escuta musical é subdividida em categorias – fruição, pesquisa, divertimento – que se confundem à própria experiência cotidiana do escritor, repleta de música em todas as dimensões (intelectual, familiar, boêmia e artística). Os encontros que deram forma ao grupo modernista, dos quais Mário foi grande agitador, eram recheados de música, tanto audição de discos quanto executada ao vivo. O piano era um instrumento íntimo – tanto pela presença massiva nos lares burgueses pós-abolição quanto pela formação burguesa a que tinham acesso os jovens partícipes dessa febre moderna – integrando as *soirées* e encontros criativos do grupo.

Um desses eventos foi retratado por Anita Malfatti em desenho que data de 1922, quando as reuniões do grupo – então apelidado de *Grupo dos Cinco* (Mário, Anita, Tarsila, Oswald e Menotti del Picchia) – estavam a todo vapor. A imagem [figura 7] revela um clima de intimidade. Anita relaxa ao sofá. Oswald e Menotti parecem estar num transe, envolvidos com a música. A perna dobrada e o braço sobre o rosto deste último, bem como o braço esquerdo suspenso, tensionado do primeiro mostram que, apesar dos olhos fechados, o envolvimento com a atmosfera sonora proporcionada por Mário e Tarsila ao piano é total. As distorções na perspectiva aproximam o desenho, ainda que na ausência da cor, da atmosfera onírica de algumas obras de Van Gogh, insinuando a eficácia da música no transporte da realidade objetiva para o mundo do inconsciente, onde se realizam as relações subjetivas da invenção artística. A obra acusa a presença da performance musical como elemento-chave no processo criativo daqueles

jovens, cujo nome – *Grupo dos Cinco* – já era em si uma paródia de um conjunto de compositores modernos.³⁶ A presença musical se associa à própria idéia do moderno, a qual parece ser engendrada a partir desses encontros, nos quais é exercitada uma sensibilidade autônoma, descolada do pensamento naturalista, do apreço à mimese e à cópia. É justo essa impressão que é evocada por Anita em seu desenho, no qual os cinco se alternam entre o isolamento e a cumplicidade total através de uma atmosfera sonora.

Essa ênfase na atmosfera musical parecia ser também, além de estímulo criativo, um forte laço com a realidade local, através do qual se podia vislumbrar um *corpus* identitário compartilhado por uma parcela mais ampla da população. Isso se tornava ainda mais evidente no caso de artistas que cruzavam o Atlântico para estudar. Mário de Andrade manteve correspondência com inúmeras figuras nessa situação – Anita, Tarsila, Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Brecheret, entre outros. A este último chegou a enviar músicas – maxixes e canções –, dando mostras do consumo continuado de música popular brasileira entre os artistas, mesmo que no exterior (ANDRADE, 1989: 75; 78). É difícil precisar o intuito das trocas musicais realizadas entre os dois. Talvez para mostrá-las como conteúdo exótico, talvez para ouvi-las simplesmente, matar a saudade, ou em busca de referências nacionais para criar. Não fica claro qual o formato – muito provavelmente Mário enviase partituras ao escultor, cujo vínculo com a música também nos escapa.³⁷ De qualquer forma, as canções pareciam funcionar como notícias do Brasil, levando aos viajantes um alento à saudade, informando sempre algo sobre a vida do país, sua política, seu cotidiano, sua atmosfera sensível.

Conforme sugere a primeira das duas epígrafes acima citadas, trecho do poema *Soldado Machado*, que integrou o *Losango Caqui* de Mário, na canção popular estava a fórmula para uma síntese eficaz entre invenção artística e experiência cultural – fato que talvez o tenha levado a enviar músicas aos artistas brasileiros na Europa. Ouvir música brasileira devia ajudar na leitura do país, em muitas dimensões desconhecido pelos seus pretensos intérpretes, os quais, contidos pelo gesto burguês, traduziam pelo pincel, pela pena, pelo cinzel a gestualidade da nossa música, “farfalhando no ar adjetivos sonoros”.

³⁶ Marta Rossetti Batista (ANDRADE, 1989: 30-1), sugere a associação com o *Grupo dos Seis*, originalmente chamado *Les Six*, composto por Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Francis Poulenc (1899-1963) e Germaine Tailleferre (1892-1983). Vale lembrar, entretanto, que o grupo francês, que se colocava contra o wagnerismo e o impressionismo musical, se inspirara no *Grupo dos Cinco*, formado por compositores russos de tendência nacionalista. Não há notícias do vínculo entre este último e os paulistas, embora o nome e as ambições de ambos os grupos estejam mais próximas do que no caso francês.

³⁷ Em carta enviada a Anita Malfatti em 2 de junho de 1924, Mário pergunta: “Que tal a voz do Brecheret? Cada vez mais grossa?”, insinuando, além da ênfase do escritor na dimensão sensorial da saudade, o possível vínculo do escultor com o canto (ANDRADE, 1989: 78).

Mário atuou no cenário artístico e político brasileiro ao longo de quase três décadas. E seu desempenho não foi isento de contradições e mudanças. Nos anos 20, tendo sido talvez o mais ativo e produtivo membro do nosso Modernismo, passou por um período de atualização com relação ao pensamento vanguardista europeu. O periódico francês *L'Esprit Nouveau*, fundado em 1920 pelos artistas Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), foi, provavelmente, a principal fonte dessa atualização, tendo colecionado e estudado a fundo os textos nele publicados. Maria Helena Grembecki explorou algumas das relações entre o escritor e a revista a partir da marginália deixada pelo escritor, identificando pontos de contato entre seu ideal de criação artística e os textos da revista. Interessam, nesta relação, as conexões entre suas formulações teóricas e a formação do olhar em direção à cultura popular, traço pouco explorado pela autora.

A sede de atualização, a busca de fundamento teórico para novos ideais de criação artística descolados do dogmatismo acadêmico, o gosto pelo classicismo e pela norma: todos estes traços andradianos que convergiam com os direcionamentos sugeridos na revista francesa, que apresentava mensalmente textos científicos e teóricos sobre o lirismo, o inconsciente, a criação pura, os novos focos da arte moderna, suas relações com a urbanidade, a tecnologia e a ciência. Foi a partir dessas leituras, especialmente dos textos de Paul Dermée,³⁸ que Mário formula seu ideal de “criação pura”, noção que vinha sendo gestada pelo escritor e que ganha fundamentação desde então, quando direciona o horizonte criativo rumo às fontes inesgotáveis do subconsciente, intimamente ligada à noção de lirismo (GREMBECKI, 1969: 31). Conforme Dermée, em trecho grifado por Mário em seu exemplar do primeiro número de *L'Esprit Nouveau*, “le lyrisme est le *chant de notre vie profonde* – instinctive, affective et passionelle” (DERMÉE, 1920: 34).³⁹ A equação *Poésie = Lyrisme + Art* é absorvida por Mário e lhe serve de base para formular sua própria concepção de invenção artística, desmembrando a Arte em *crítica* (vontade de análise, realizada pela inteligência) e linguagem – ou limites materiais.⁴⁰ Para o autor de *Paulicéia Desvairada*, Poesia = lirismo puro + crítica + palavra/som/imagem. Nesse sentido, as

³⁸ Ver *Découverte du lyrisme* (*L'Esprit Nouveau*, n. 1); *Poésie = Lyrisme + Art* (*L'Esprit Nouveau*, n. 3), onde o esteta francês propõe o estudo das fontes da criação artística, tendo em vista o trabalho do criador; e *Appels de sons, appels de sens* (*L'Esprit Nouveau*, n. 5), sobre o sentido sensório-musical da palavra.

³⁹ Além do grifo, Mário anota ao lado deste trecho do texto: *Je le crie en moi-même il y a longtemps!*

⁴⁰ Questões discutidas em *A escrava que não é Isaura* (ANDRADE, 1980); no *Prefácio Interessantíssimo* (ANDRADE, 2002); e na série de textos intitulada *Linguagem*, publicada originalmente no Diário Nacional entre 16 e 28 de abril de 1929 (ANDRADE, 1976b).

fontes para a emoção estética seriam subconscientes, residindo nas profundezas do ser. Longe de receitar um individualismo expressivo semelhante aos defensores da arte abstrata, entendeu que a busca por este material deveria dar-se a partir do coletivo, seguindo os preceitos de uma arte interessada, o que nos dá indícios de que sua busca por atualização tinha o propósito de dar vida àquilo que vinha gerindo por si, sem nada de passividade. Seu entendimento posterior das fontes populares levará em conta esta equação, formulada a partir do esquema do crítico francês.

Mário entende que a inspiração – e não a criação propriamente dita – é inconsciente, e que o artista, num esforço de *vontade* e de *atenção*, uniformiza as impulsões líricas para que a obra de arte se realize. Sendo a essência da criação tanto o material lírico colhido na subconsciência, quanto os impulsos da vida interior, a busca por uma arte original não deveria reduzir-se aos temas da cultura popular – fonte literária por excelência –, embora não devessem ser descartados. Seguindo as proposições de Dermée, Surbled e outros colaboradores de *L'Esprit Nouveau*,⁴¹ compreendeu que a singularidade de um povo deveria se manifestar nas *formas* em que se enquadram os temas, ou seja, na trajetória dessa vida interior – lirismo – rumo à consciência e à expressão. Partindo daí, praticará e divulgará entre os modernistas um profundo interesse nas formas de compor do “populário”, sobrepondo-o à pesquisa isolada de fontes. Tal premissa valerá para sua apreciação crítica da música erudita, da pintura, da escultura e em sua própria produção literária, como nos mostrou Gilda de Mello e Souza (2003).

Sua pesquisa acerca das normas de composição popular se restringiu em grande medida à música – e à poesia em menor grau. Não apenas pela sua sólida formação de musicólogo, mas por acreditar que a arte musical fornecia, mais do que qualquer outra, as lógicas criativas entranhadas no seio do povo, permanecendo praticamente imóveis, ao passo que os temas, além de cambiantes, denunciavam hibridismos e variações regionais nem sempre desejadas.⁴² Ainda que com requintes de modernidade, sua predileção pela música é algo rousseauiana. Mesmo em suas políticas pensadas para a

⁴¹ Nas palavras de Paul Dermée, “souvent aussi l’attention sommeille et plus doucement cette fois, mais sans perdre un instant, toute une série de représentations issues du subconscient envahissent la clairière et y dansent la sarabande. Nous rêvons, le kaléidoscope d’images, des sensations et de sentiments fonctionne. Le film se déroule, varie et captivant et toute la richesse profonde de la vie intérieure traverse la conscience en un large courant: notre âme s’emplit d’une mélodie spontanée: c’est le ‘flux lyrique’ qui chante” (*apud* GREMBECKI, 1969: 44).

⁴² Para Mário, era comum perceber na música popular brasileira até o século XIX, num mesmo trecho, elementos africanos, ibéricos ou nacionais, o que dá a estas canções ou peças, um aspecto de ‘palimpsesto’. Por isso ele propunha a ênfase nas normas de compor e não nos documentos musicais recolhidos (MELLO E SOUZA, 2003: 9-29).

língua, Mário utilizou-se de pressupostos sonoros – seus ritmos, cadências e abreviações afetivas –, partindo da língua falada, tal qual o pensador francês, para propor o abasileiramento do português.⁴³ Ao estabelecer a diferença entre os sons orais (captados pela inteligência) e sons musicais (valores corporais), assume que na musicalidade – e não na gramática – residiam os caracteres essenciais que atestavam a singularidade de um povo. Esta discussão está presente em seu *Compêndio de História da música*, obra que é, ao mesmo tempo, registro histórico e questionamento da estética romântica, onde discute o momento de separação entre palavra e música: o classicismo. Antes disso, as palavras seriam, como apontou Eduardo Jardim de Moraes, imediatamente úteis: “Pela compreensão que dão do mundo, possibilitam que se lide com as coisas de um modo prático. A música, ao contrário, não tem nenhuma utilidade prática; ela é fonte de um prazer desinteressado. O que teria ocorrido ao longo da história humana foi que as necessidades prementes do homem conduziram à subordinação da música à palavra. Com isso a música perdeu o seu caráter de ser entre as artes a que menos depende da inteligência prática (MORAES, 1999: 35). O classicismo teria libertado a música das funções interessadas, eximindo-a de outras significações além de “ser música, que comove em alegria ou tristeza pela boniteza das formas, pela boniteza dos elementos sonoros, pela força dinamogênica, pela perfeição da técnica e equilíbrio do todo” (ANDRADE, 1929: 110). Sua ênfase no período clássico e na negação da estética romântica aponta para uma hierarquização de linguagens em que a música ocupa o lugar mais alto, à frente da palavra. Antecipando-se em quase uma década ao *Congresso da Língua Nacional Cantada* de 1937, do qual foi organizador, Mário utilizou-se do português cantado/falado em oposição à rigidez gramatical do português de Portugal (SERPA, 2000), no exercício de sua própria escrita, tanto literária quanto epistolar.⁴⁴

⁴³ Rousseau elege a música como arte maior, opção coerente tanto com sua defesa do selvagem, opondo-se à visão de Montesquieu – pautada no determinismo climático e na superioridade européia –, quanto com sua rejeição ao racionalismo europeu, opção expressa nas discussões com Rameau sobre a ópera, intriga hoje conhecida como *la querelle des buffons*. De um lado, os *lullistas*, apoiadores de Lully e da música francesa, centrados num ideal musical mais programático. De outro, os *buffons*, representados por Diderot e Rousseau, defensores de uma música menos cerebrina, da qual a arte italiana lhes parecia mais próxima. Para os primeiros, a linguagem das palavras era anterior à música, motivo pelo qual esta última devia subordinação à primeira, servindo unicamente “à mettre les mots em valeur”. Para Rousseau, por outro lado, “les hommes ont commencé à chanter avant de parler”. A música seria anterior por ser uma linguagem universal, ligada às paixões e à natureza. As línguas articuladas representariam, então, as lógicas degeneradas da razão (ver LONGRE, 1994).

⁴⁴ Na correspondência mais íntima, a escrita de Mário é sempre experimental, buscando usos bem próprios dos pronomes e grafias, transpondo o português falado para o âmbito da escrita, verdadeiro terreno de experimentações, que serão aprofundadas em sua obra literária.

Os diálogos com a cultura popular e, sobretudo, com suas formas e normas de compor são constantes em algumas de suas principais obras, como *Paulicéia Desvairada* (1922), *Losango Cáqui* (1926), *Clã do Jabuti* (1927) e, principalmente, *Macunaíma* (1928). A primeira traz vários poemas com inserções de documentos populares, os quais já davam indícios da tal “descoberta do povo”. Segundo Telê P. A. Lopez, estas obras seriam resultantes do compromisso amplo (e de certa forma ainda afetivo) e do ingresso de elementos que “o interessado em produção popular descobre no material de estudo do professor de música do Conservatório Dramático e Musical”, cargo que Mário então exercia. Esses elementos são “o ritmo e a sonoridade, que servem à sua preocupação em reformular o verso, para criar o verso harmônico”. Alguns poemas como *Infibraturas do Ipiranga*, *Noturno*, *O domador* e *Parada*⁴⁵ possuem uma estrutura musical cuja centralidade sobrepõe o assunto, favorecendo o “desenvolvimento impressionista dos temas” (LOPEZ, 1972: 76-7).

Em 1922, apesar do clima geral de integração entre as artes e de aprovação da música e da poesia popular, as discussões sobre o folclore ainda eram bastante incipientes. O autor de *Paulicéia desvairada* nem chega a abordá-las no seu *Prefácio Interessantíssimo*, provavelmente por ainda não dispor de meios para passar da incorporação à assimilação mais orgânica ou a um plano de pesquisa melhor planejado (LOPEZ, 1972: 77). Anos mais tarde, com a publicação do *Clã do Jabuti*, em 1927, Mário já revela uma compreensão mais apurada, tendo aparentemente condensado suas leituras numa fórmula que carregará até o final da vida, utilizando formas poético-musicais (a toada, o côco, a moda, etc.) na elaboração dos poemas. Lopez, em análise do poema *Lenda do céu*, constata que Mário, ao recriar a história da andorinha levando o piá para o céu – texto encontrado no livro de Capistrano de Abreu –, conserva as repetições e as hesitações prosódicas da narração indígena, mas amplia o alcance da lenda, “que mostrara o céu, arquétipo do paraíso, com todos os valores de realização humana da sociedade caxinauá”. O céu, para Mário, seria o céu “caboclinho, fundindo Brasil de Norte a Sul” (LOPEZ, 1972: 78), e rompendo com o regionalismo em favor de uma síntese nacional, objetivo central do *Clã do Jabuti*.⁴⁶

A regionalidade dos temas da cultura popular desagradava o Mário de Andrade de fim dos anos de 1920 e início da década seguinte, para quem o fortalecimento da nacionalidade viria da unidade: da unificação da língua e dos acentos, do ordenamento

⁴⁵ Neste último, emprega documentação folclórica, utilizando o recurso das variações sobre a quadra.

⁴⁶ Para uma discussão sobre a presença de elementos musicais no *Clã do Jabuti*, ver SOUZA, 2006.

das formas de apropriação da cultura popular na arte culta, do abraqueiramento da escrita literária, da unidade de procedimentos inventivos entre as artes, tendo na música a *fonte* primordial. E se o *Clã do Jabuti* já revela uma solução formal bastante eficaz no que diz respeito ao uso de recursos da música popular, partindo de formas – e não de temas –, é em *Macunaíma* que Mário encontrará resoluções mais definitivas. Fugindo da lógica literária de construção do romance, Mário valeu-se de duas formas básicas da música ocidental, tanto erudita quanto popular: “a que se baseia no princípio rapsódico da *suíte* – cujo exemplo popular mais perfeito podia ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-Boi* – e a que se baseia no princípio da *variação*, presente no improviso do cantador nordestino” (MELLO E SOUZA, 2003: 12). Estes processos de composição – a *suíte* e as *variações* – eram dominantes na música folclórica, considerados por Mário de Andrade normas universais de compor. O princípio da *variação*, comum tanto na música instrumental quanto nas canções, consiste na repetição infiel de um motivo melódico, alterando a cada vez alguns elementos – rítmicos, melódicos ou poéticos –, mas preservando sua essência; e a *suíte*, na união de elementos coreográficos distintos para formar uma obra maior, característica das danças populares, mas presente também na música erudita.⁴⁷ Ao acrescentar a expressão ‘rapsódia’ ao título de *Macunaíma*, o autor deixa explícita sua opção por recursos outros que não aqueles da literatura europeia consagrada. A repetição de frases e expressões com pequenas alterações remete constantemente ao princípio das *variações*. E o emendar de mitos e contos da cultura popular que dá forma ao romance parte da concepção rapsódica da *suíte*. Mas se para sua obra literária, Mário de Andrade encontra, já na década de 1920, respostas bastante interessantes aos questionamentos acerca das formas mais eficientes de expressão de uma lírica nacional, é somente na década seguinte que seu exercício de crítico de arte encontrará soluções mais consistentes, visíveis na sua avaliação e na obra mesma do pintor Cândido Portinari, a qual será posta em pauta no último capítulo.

Mário se manteve atualizado com as discussões de vanguarda ao mesmo tempo em que compartilhou as preocupações provenientes do pensamento nacionalista que lhe foi contemporâneo. Suas soluções como escritor e como crítico de arte foram originais, deixando marcas profundas no campo artístico brasileiro. Sua singularidade reside,

⁴⁷ Segundo Gilda de Mello e Souza, “são formas primárias de *suíte* todas as nossas principais danças dramáticas: os Fandangos do sul paulista, os Cataretês do Centro brasileiro, e no Nordeste os Caboclinhos, ‘os cortejos semi-religiosos, semi-carnavalescos dos Maracatus’, as Cheganças, os Reisados (...)” (MELLO E SOUZA, 2003:14).

como já apontaram alguns autores, no lugar concedido à música (MELLO E SOUZA, 2003; CHIARELLI, 2007; QUINTERO-RIVERA, 2000; 2002; LOPEZ, 1972). Lugar este que difere significativamente dos procedimentos também musicais das vanguardas européias, com quem estabelece um diálogo intenso, mas que nunca leva a um projeto idêntico. Resolve equações distintas, formuladas a partir de um desejo sistemático e organizador, autoritário e manipulador, de gerar uma gramática criativa para a arte brasileira. A música foi um ponto de junção entre sua individualidade e seu tempo, entre sua formação de musicólogo e sua compreensão crítica dos ideais artísticos das vanguardas, entre sua pesquisa no âmbito do folclore⁴⁸ e as questões que pairavam naquele momento acerca dos elementos ideais na formação da singularidade nacional.

A busca de respostas aqui tem se dado através da leitura alternada de textos escritos e lidos por Mário, com foco na elaboração de um sistema representativo de sua crítica, enfatizando sua primeira fase (os anos 20), período essencial para a compreensão de seus passos seguintes, privilegiando os escritos desse momento, sobretudo o *Prefácio Interessantíssimo* (1922) e *A escrava que não é Isaura* (1925). Esse “sistema” da crítica andradiana tem por intento dar conta não de sua obra como um todo, mas do seu papel dentro da problemática deste trabalho. Por isso, algumas dimensões e conceitos receberão maior ênfase do que talvez tenham recebido na obra do autor de *Paulicéia Desvairada* como um todo, o que se explica pela sua relevância na confirmação das hipóteses aqui formuladas, referentes à presença e ao papel do mundo dos sentidos, especialmente representados pelo contato com a música, na formulação de um ideal estético que se expande do mundo da arte para as dimensões sócio-políticas da cultura como um todo, enfatizando os processos mais do que os produtos, traço marcante em sua elaboração do conceito de patrimônio cultural anos mais tarde. Destacam-se termos como *musicalidade*, *harmonismo*, *polifonismo*, *sinestesia*, *ritmo* e *normas de composição*, alguns dos quais caracterizarei brevemente, tentando decifrar o sistema de análise e propaganda utilizado por Mário de Andrade em busca de conferir à arte brasileira um *status* de originalidade e pertinência, inserindo-a no cenário internacional através do apuro estético e de alegorias da cultura popular, selecionando estereótipos e adaptando sua essência ao formato da arte erudita.

⁴⁸ Sobre Mário de Andrade e o folclore, ver KATINSKY, 2002; CARLINI, 1993; TRAVASSOS, 1997; 2002; GICO, 2002; SANDRONI, 2002.

2.2 MUSICALIDADE E AUTONOMIA

A pesquisa estética durante o Modernismo no Brasil teve no universo das artes plásticas um centro gravitacional, fenômeno percebido à época e comentado alguns anos depois por Sérgio Milliet, para quem o Modernismo trouxera um “fenômeno curioso e por assim dizer inédito em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura”. Eram os escritores de então que seguiam ao pintor. E suas idéias literárias nasceriam “da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela” (*apud* AMARAL, 1982: 18-9.). O pioneirismo das artes plásticas fora traço marcante também em território europeu, como mostraram os estudos de Pierre Bourdieu sobre a questão da autonomia do campo literário através da obra de Flaubert, colocada em diálogo com a de Manet (BOURDIEU, 1996). E a soberania do campo pictórico em termos de vanguarda esteve conectada ao seu desejo de tornar-se música, ou seja, à consciência de que tal qual a música, o destino da arte era conquistar a autonomia com relação à objetividade literária.⁴⁹ O pioneirismo dos pintores e críticos de arte fez com que, embora a música permanecesse teoricamente com o status de *art par excellence*, as artes plásticas tomassem a dianteira no estabelecimento dos novos caminhos para as artes no século XX.⁵⁰

O interesse de Mário de Andrade pela arte moderna pautou-se, em grande parte, pelo universo das artes plásticas. Em suas leituras teóricas sobre o processo criativo e a psicologia da criação, guiou-se por questões plásticas e musicais, mais do que literárias, muito embora sua produção tenha sido quase exclusivamente literária. Embora fosse esse o caminho trilhado por artistas e teóricos das vanguardas internacionais, sua formação musical e o impacto da exposição de 1917 de Anita Malfatti⁵¹ tiveram papel central nas opções iniciais de Mário enquanto crítico, artista e teórico do Modernismo brasileiro. O contato com a então expressionista, que estudara na Alemanha e nos Estados Unidos, abriu os olhos daquele Mário de Andrade ainda parnasiano para um processo criativo livre do condicionamento às regras, para o uso da deformação, e para o afastamento do conceito de belo até mesmo pela temática, fazendo crescer um sentimento de revolta contra o *status quo* artístico. A formação de um ideal de modernidade em Mário de Andrade surge, portanto, da união entre a dimensão sonora,

⁴⁹ Questão esta também abordada por Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1996: 158).

⁵⁰ Em obra lançada em 1989, o compositor Pierre Boulez demonstra a importância da lógica composicional do pintor Paul Klee para a música moderna (BOULEZ, 1989).

⁵¹ Na correspondência com a pintora, Mário de Andrade deixa claro o impacto efetivo e revelador que a exposição de 1917 teve em sua trajetória (ANDRADE, 1989).

associada à cultura nacional, e a visual, vista como ícone de renovação, ponta-de-lança do Modernismo; ou mesmo, invertendo a relação, como fruto de um diálogo entre a música – elemento-chave na renovação das linguagens artísticas, seguindo os preceitos das vanguardas – e a pintura – veículo para a criação e sustentação de uma identidade estética nacional. A mistura de papéis e o diálogo entre as duas artes, entre os dois sentidos, entre as duas linguagens, parece ser um ponto central na compreensão da modernidade artística brasileira, tanto dos limites de sua relação com o estrangeiro quanto da sua condição de singularidade, passível de ser lida através do mapa mais geral de sua história.

É dentro desta perspectiva mista, visual e sonora, que a idéia de *musicalidade*, categoria da crítica andradiana, deve ser entendida: não como capacidade individual de adaptação à lógica musical, nem como categoria exclusivamente sonora. Também não se confunde com o verso musical – em termos rítmicos e melódicos – dos parnasianos. *Musicalidade*, em *A escrava que não é Isaura*, refere a um ideal de autonomia pautado pelas conquistas da música no século XVIII, sobretudo a partir de Bach e Mozart, quando a linguagem dos sons revelou-se suficiente e independente da palavra na construção de obras musicais. Mário constatou a presença desse desejo de tornar-se música em boa parte da arte moderna, bem como nas teorias que advogavam a fuga do realismo desde fins do século XIX. Desejo que, no raiar do século XX, e no contexto brasileiro, deveria ser repensado. Essa aproximação quase mimética em direção à música não resolvia, no entender de Mário, os dilemas da formulação de uma arte nova.

No fim do século passado, já certas artes se sujeitaram repentinamente à música por tal forma que caíram na terminologia musical e numa preocupação exagerada de musicalidade que ainda por muitas vezes perdura. Erro grave. Mais grave (por mais fácil de se popularizar), embora menos estéril, que o das vogais coloridas de Rimbaud. Aliás Taine com segurança profética exclamara: “Em 50 anos a poesia se dissolverá em música” (ANDRADE, 1980b: 259).

Mário refere-se a alguns poemas simbolistas e modernos onde a busca pela abstração musical é traço fundamental. Experimentos que considera interessantes, porém estéreis, tendo em vista que, pela essência formalista, acabam sacrificando a clareza e, consecutivamente, a dimensão “interessada” necessária a toda manifestação artística. Crítica esta estendida à sua própria obra – a *Paulicéia*.⁵² O poema *La Fontana malata* de Palazzeschi, por exemplo, é referido por Mário como um solo de flauta,

⁵² “É um dos maiores defeitos [a musicalidade] de *Paulicéia Desvairada*. Há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo da clareza do discurso” (ANDRADE, 1980: 260).

provavelmente pela sua dimensão mais melódica do que harmônica – trata-se de uma sequência de palavras sem encadeamento frasal, mas sonoro –, atingindo o formato musical não pela métrica, mas pela musicalidade tomada como essência criativa que sobrepõe o intelectualismo e a pretensão mimética. Linha presente também entre os americanos, que, portadores de uma língua extremamente “musical e onomatopaica”, realizaram por meio da palavra “a sensação sonora e rítmica dos trechos musicais”. Mário chega a traduzir um poema da poetisa e teórica estadunidense Amy Lowell – a qual escreve um artigo sobre o tema, lido por Mário, intitulado *Some musical analogies in modern poetry* – onde detectou possibilidades rítmicas interessantes ao exercício criativo. Isso não autorizaria, contudo, as traduções feitas pela poetisa de valsas de Béla Bartók, o que seria, no dizer de Mário, “tomar o galo pela aurora”. “Cada arte no seu galho”, adverte o crítico (ANDRADE, 1980b: 265). Admite, na sequência, que os galhos da árvore das artes se entrelaçam através da idéia de *simultaneidade* ou *polifonismo*. Antes de discutirmos este conceito, é importante sistematizarmos o entendimento de Mário sobre essa tal *musicalidade* da arte moderna, tanto no seu polo positivo quanto negativo.

Entendida como tendência à música, a *musicalidade* nas artes plásticas e na literatura bate sobre a tecla da autonomia com relação à linguagem e à objetividade. Mais do que isso, é reação à passividade da arte passadista, conformada com padrões exteriores e estruturas narrativas repetitivas. Para Mário, o cinema representava uma chancela da independência das artes, pois “realizando as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (...), realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguira, foi ela [a cinematografia] o *Eureka!* das artes puras” (ANDRADE, 1980b: 258). Seu ideal mozartiano de arte pura era mais um molde de conquista para as artes da palavra e do espaço do que uma transferência de padrões. A pintura não deveria migrar da *poiesis* à *musica*, mas criar seus próprios quesitos para a autonomia, tendo na última uma espécie de profecia exemplar. Ao vasculhar seu acervo bibliográfico, fica evidente sua sintonia com a parte da filosofia da arte européia que defendia uma modernidade artística voltada para os moldes da criação musical. Autores como Walter Pater (1839-94) e Étienne Souriau (1892-1979),⁵³ cujas reflexões sobre a tendência à música na arte oitocentista e a permeabilidade das fronteiras entre as artes, respectivamente, estavam presentes em sua biblioteca. Do

⁵³ Autor do clássico *La Correspondance des arts* (1947). Na biblioteca de Mário, consta apenas *L'avenir de l'esthétique: essai sur l'objet d'une science naissante* (1929).

primeiro, Mário possuía uma tradução para o francês de *The renaissance: studies in art and poetry* (1873), obra amplamente lida por artistas modernos, em especial o ensaio sobre Giorgione. Neste texto, Pater atualiza a concepção de música como ideal expressivo dos críticos alemães que o precederam – Hegel, Schiller, etc. –, fazendo com que sua atualidade residisse em critérios mais objetivos de fusão entre forma e assunto, em vez de um veículo ideal para as emoções, como propuseram os alemães, entronando-a como forma perfeita. Consequentemente, a ‘condição musical’ como ideal estético inspirou inúmeras tentativas para aplicar princípios formais da música à linguagem, à literatura e também à pintura. Pater foi essencial nesse processo de mudança na orientação estética do romantismo – ênfase na mente do poeta – para o Modernismo – ênfase na forma do trabalho.⁵⁴

Há, entre a visão pateriana e a de Mário, pontos de encontro e de distanciamento. Concordam, sobretudo nas obras iniciais do último, na defesa do primado da sensação sobre a razão, concebendo a realidade mais como série de impressões fugazes do que como relações de causa e efeito. Unem-se, ainda, pela ênfase na técnica sobre o assunto, defendendo a singularidade de cada linguagem artística, ainda que com pontos de interpenetração e predomínio da música.⁵⁵ A distância entre os dois autores está implícita no deslocamento temporal e geográfico entre ambos. Pater posiciona-se adiante do romantismo, mas sem nada construído à sua frente. Mário, já em diálogo com a tradição moderna, vive o dilema da identidade nacional à luz de um *corpus* misto de tradições do pensamento ocidental. É justamente esse posicionamento do autor brasileiro que interessa aqui, pois para além do diálogo intertextual, demanda uma análise voltada ao contexto local e aos problemas que tenta resolver, para os quais as leituras e tendências intelectuais representavam não mais do que ferramentas.⁵⁶

⁵⁴ Conforme F. C. McGrath, estudioso da obra de Walter Pater, “the ‘condition of music’ as an aesthetic ideal inspired a number of attempts to apply formal musical principles to language and literature and even to imitate effects of music in literature. (...) More generally, in advocating the ideal fusion of form and matter, Pater’s ‘Giorgione’ was one of the most important formulations of an aesthetic principle that resulted in virtually endless experimentation and innovation to develop the unique, precisely appropriate formal structures to fit each subject matter to be expressed” (MCGRATH, 1986: 200-1).

⁵⁵ A visão de Pater coincide com a advertência de Mário de Andrade – *Cada arte no seu galho!* Para o ensaísta inglês, todo criticismo estético deveria reconhecer que o conteúdo sensorial [sensuous materials] de cada arte trariam uma qualidade especial de beleza impossível de traduzir de uma forma a outra. Por outro lado, “it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art” [...]. “All art constantly aspires towards the condition of music” (*apud* MCGRATH, 1986: 195).

⁵⁶ Além das poucas obras citadas, encontram-se na biblioteca de Mário de Andrade dezenas de outros títulos relevantes ao tema não citados aqui, onde se inclui um único autor brasileiro, Albino Esteves (1933), obra que, apesar de se ocupar de temática moderna, o faz desde uma perspectiva passadista.

O conceito andradiano de *musicalidade* parte dessa concepção de autonomia pela via musical, enfatizando a orquestração dos materiais através de uma técnica renovada – desprendida do estudo mimético e dos dogmas acadêmicos – e a invenção formal pautada por um ajuste entre linguagem e realidade – atualização –, diferindo da linhagem futurista – destruição do passado.⁵⁷ Opondo-se à vertente romântica, Mário buscará na música não um modelo para retratar as emoções individuais, o que entendia como um retorno à mimese,⁵⁸ mas formas para superar a expressividade “viciada” da arte passadista. Se, tal qual as vanguardas européias, reage contra o passado numa atitude de atualização, o faz numa relação estreita com o contexto brasileiro, contra o domínio acomodaticio dos conservadores nas instituições locais, contra a compreensão precária – porque superficial – da identidade artística brasileira, contra a ausência de conectivos entre a inteligência nacional e a produção artística. Ao mesmo tempo que se distancia da visão romântica sobre a música como modelo, se aproxima dela quando, ao olhar para o material folclórico, elege a dimensão sonora como traço marcante da imaginação popular, lógica privilegiada em seus processos de expressão.

A *musicalidade* da arte moderna é, para Mário, referência e anti-referência. É motivo para crítica na trajetória da arte pura rumo à abstração, como deixou claro em seus textos teóricos. Mas será condição fundamental ao sucesso de uma pintura nacional. *Musicalidade* entendida, ao fim, como autonomia relativa, delimitada pelas necessidades mais íntimas de uma identidade em formação. Localizado entre o nacional e o estrangeiro, entre o popular e o erudito, o conceito aproxima a arte nacional das vanguardas não pela sua moderna negação da realidade em prol da autonomia, mas pela presença de uma sonoridade popular (sobretudo suas lógicas de composição). Esse primitivismo tropical se sustenta pela via musical, embora não assuma, por questões mais terrenas – conservadorismo e timidez do mercado artístico interno, gosto pela figuração –, suas consequências mais radicais, oferecendo por outro lado, uma raiz comum a conectar modernidade e identidade, estética e cultura, nacionalismo e inserção internacional.

⁵⁷ “Vivem a dizer que tudo queremos destruir... É mentira. Esse período revolucionário já passou./A cada destruição do fim do século passado opomos um novo princípio:/À destruição do verso pelo poema em prosa, preferimos, escolhemos o já existente Verso Livre./À destruição da sintaxe, a Victória do Dicionário./À destruição da ordem intelectual, a Ordem do Subconsciente” (ANDRADE, 1980: 246).

⁵⁸ As críticas de Mário de Andrade dirigidas à Beethoven indicam uma compreensão negativa acerca da arte como expressão das emoções individuais, tendo em vista que o compositor teria abandonado a “música arquitetura sonora para criar a música mimética, anedótica” (ANDRADE, 1980: 257). Ver também “Goethe e Beethoven” (1932) (in: ANDRADE, 1976b: 511-2).

2.3 POLIFONIA E HARMONISMO

O jacaré intuiu pato e por instinto comeu pato.
(...) nós seccionamos em nós mesmos a sensação, a abstração, a razão
e em seguida a vontade que deseja ou não deseja e age afinal.
Nos falta aquela imediateza absoluta que jacaré possui e que o angeliza.
O bicho ficou (...) pra fora do tempo naquele nhoque temível.
Ver pato, saber pato, desejar pato, abocanhar pato, foi tudo um.

ANDRADE, 1976b: 105-6

A *simultaneidade*, conceito dos mais discutidos nos anos que antecedem a primeira Guerra na Europa, se definia a partir da idéia de convivência de extremos, ideal no processo de tradução da vida moderna, marcada pela velocidade, pelo choque e pela coexistência de diferentes temporalidades, tradições e escolas. Mas sobretudo pela natureza da percepção humana, essencialmente mista, complexa e simultânea. O conceito foi discutido e divulgado entre os futuristas, integrou a pauta dos cubistas, dos modernos vinculados à revista *L'Esprit Nouveau*, e teve repercussão também no Brasil, especialmente na obra de Mário de Andrade, que assim o definiu:

a simultaneidade originar-se-ia tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior. (...) A vida de hoje torna-nos simultâneos de todas as terras do universo. A facilidade de locomoção faz com que possamos palmilhar asfaltos de Tóquio, Nova York, Paris e Roma no mesmo Abril. Pelo jornal somos onipresentes. As línguas baralham-se. Confundem-se os povos. As sub-raças pululam. As sub-raças vencem as raças. (...) O homem contemporâneo é um ser multiplicado (ANDRADE, 1980b: 265).

É interessante como o autor mescla sutilmente o apelo futurista, de culto à velocidade e à máquina, ao problema da mestiçagem, tema fundamental nos debates sobre a nação naquele momento (anos 20). Realiza-se, em seu texto, a tão sonhada inversão, em que o “homem tropical”, mestiço, se sobrepõe ao proclamado vigor do europeu. Atualizar, na acepção de Mário, significava tornar contemporâneo pela via do nacional, reavaliando o lugar do país no cenário cultural internacional. Há um esforço consciente em usar motivos modernos para fundamentar novos espaços disponíveis ao Brasil e ao homem brasileiro. Em trecho da *Paulicéia Desvairada*, onde define os conceitos de melodia e harmonia aplicados à literatura, Mário não deixa dúvidas sobre sua conexão com o pensamento de vanguarda, tampouco sobre seu alto grau de autonomia:

Sei construir teorias engenhosas. Que ver? A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século VIII, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século XIX francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal

de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível./Ora, se em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais:/*Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea/Comparece ante a austera e rígida assembléia/Do areópago supremo...*/fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias./Explico melhor:/Harmonia: combinação de sons simultâneos./Exemplo:/*Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...*/Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico./Si pronuncio *Arroubos*, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM*. *Lutas* não dá conclusão alguma a *Arroubos*; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos um acorde arpejado, harmonia – o verso harmônico (ANDRADE, 2002: 23-5).

Ao *verso harmônico* corresponderia a música de Bach, pautada sobre ricas e incessantes harmonias. Semelhante, mas com procedimento significativamente diferente, a *polifonia poética* também procura reproduzir os passos da técnica musical, remetendo tanto à polifonia de Palestrina quanto às linhas instrumentais distintas sobrepostas na orquestração classicista.

(...) si em vez de usar só palavras soltas, uso frases soltas: mesma sensação de superposição, já não de palavras (notas) mas de frases (melodias). Portanto: polifonia poética./Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o verso melódico: *São Paulo é um palco de bailados russos*; o verso harmônico:/*A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...*; e a polifonia poética (um e às vezes dois e mesmo mais versos consecutivos):/*A engrenagem trepida... A bruma neva...* (ANDRADE, 2002: 25).

O recurso à coexistência estava presente no ideário das vanguardas, especialmente entre futuristas e cubistas. Meyer Schapiro, ao avaliar o lugar do conceito entre os cubistas, critica a tradição analítica que os vinculava à noção de simultaneidade de Albert Einstein. Para o autor, o conceito de simultaneidade é atribuído à arte cubista posterior e inoportunamente, tendo em vista que a idéia da quarta dimensão, cara a estes pintores, remetia a uma realidade essencialmente material – e não temporal, como sugere o conceito homônimo do físico alemão. As insinuações de tempo não têm o peso das qualidades da forma tridimensional na obra de Braque, Picasso ou Léger.⁵⁹ A coexistência de diferentes pontos de vista no desenho de um rosto ou das partes de um objeto não pretendia produzir uma ordem temporal, tal qual na música ou no romance, onde a ação é portadora de estrutura temporal e ritmo, com uma narrativa pautada na

⁵⁹ A definição de Apollinaire da *quarta dimensão* confirma a crítica de Schapiro, que atribui ao conceito um direcionamento mais plástico do que temporal: “Tal como se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão seria engendrada pelas três medidas conhecidas: ela representa a imensidade do espaço eternizando-se em todas as direções, em determinado momento. É o próprio espaço, a dimensão do infinito; a quarta dimensão dota os objetos com plasticidade” (APOLLINAIRE, 1997: 18).

sucessão de acontecimentos. Na música, argumenta Schapiro, “a ordem e a duração das percepções do ouvinte correspondem à duração dos tons e intervalos e à ordem dos acontecimentos sonoros consecutivos. Nada desse padrão seqüencial legível no tempo aparece nas pinturas cubistas, como se observa nas antigas pinturas narrativas” (SCHAPIRO, 2002: 103).

Os futuristas, por outro lado, sugeriram um contraste à “arte estática” dos cubistas, através do dinamismo. *Simultaneidade*, para eles, significava “uma força integradora dinâmica e um princípio cósmico, a representação da totalidade de acontecimentos variados, suas interações, impactos e colisões, em um campo local num certo ponto no tempo”. Para Schapiro, o termo *instantaneidade* talvez fosse mais adequado às pretensões futuristas de tentar reproduzir a “simultaneidade das ‘sensações dinâmicas’ na representação de uma figura em movimento”, o que em nada aproximava esse princípio representativo das noções de Einstein (SCHAPIRO, 2002: 103-4). Para boa parte dos futuristas, o movimento dinâmico constituía o princípio-chave da modernidade, e estava a ele atrelada sua idéia de simultaneidade.

Mário de Andrade, em trecho de *A escrava que não é Isaura*, intitulado *Simultaneidade*, afirma seu conhecimento, quando da elaboração do *Prefácio Interessantíssimo*, das “teorias cubistas e futuristas da pintura bem como as experiências de Macdonald Right” [sic],⁶⁰ embora ainda não tivesse tomado conhecimento dos conceitos de *simultaneidade* de Jean Epstein e de *simultaneísmo* de Fernand Divoire, ambos colaboradores da *L'Esprit Nouveau*. De fato é possível perceber algumas afinidades entre a concepção andradiana e a de alguns adeptos do futurismo acerca da *simultaneidade*. É preciso salientar, contudo, que mesmo entre os futuristas o conceito não é entendido de maneira uniforme. O roteirista e escritor futurista Bruno Corra (1892-1976) defendeu uma pintura essencialmente colorística pautada na noção musical de harmonia. Sua idéia de simultaneidade aproxima-se, em certo sentido, do neo-impressionismo de Georges Seurat, ainda que com propósitos finais bastante distintos.⁶¹ Embora Seurat tenha se valido da noção de harmonia cromática, o fez sem abrir mão do ideal de representação, encarando a pintura desde uma perspectiva ultra-realista e científica. O caso de Corra é distinto, já que busca, em seu manifesto – *Abstract Cinema, Chromatic Music* –, elidir das ambições da pintura o ideal representativo,

⁶⁰ Refere-se ao pintor estadunidense Stanton MacDonald-Wright que, junto com Morgan Russell, desenvolveu um estilo de pintura – o *sincronismo* – com forte apelo à música e à noção de harmonia.

⁶¹ Conforme CORRA, Bruno. “Abstract Cinema, Chromatic Music. Il pastore, il gregge e la zampogna” (1912). In: *Manifestos futuristas*. Disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism>.

concebendo-a como música das cores, sem espaço para o desenho ou para a linha. Embora não se tenha registro do contato de Mário com a obra de Corra, pode-se prever o desacordo entre os escritores. A noção de harmonia cromática de Corra parece corresponder em grau e gênero ao alvo das críticas de Mário acerca da excessiva *musicalidade* na arte moderna, diga-se ao prejuízo da clareza em função de um ideal de orquestração dos materiais próprios a cada linguagem artística. Significativamente diferente é a perspectiva do futurista Carlos Carrà (1881-1966). Em manifesto futurista datado de 1913, intitulado *La Pittura dei suoni, rumori, odori*, o pintor rejeita a idéia de harmonias cromáticas, a qual considera “um conceito característico e defeituoso dos franceses, que os remete inevitavelmente à beleza do estilo de Watteau”. Critica as experiências cromáticas de pós e neo-impressionistas como Matisse, Signac e Seurat, os quais teriam preferido mergulhar em representações estáticas em ordem de obter grandes sínteses formais (Matisse) ou o uso sistemático, beirando o cientificismo, da luz (Signac e Seurat). Para Carrà, a predisposição da arte moderna ao som não se dava pelo modelo idealista da pintura francesa – de Watteau à Signac – e do romantismo alemão, onde a música exercia papel de modelo de autonomia. Pressupunha já o molde para a nova música professado pelo futurismo, onde o ruído teria papel preponderante.⁶² O som, pelo seu caráter dinâmico, seria a oposição perfeita à arte estática do passado.⁶³

Era preciso buscar, em pintura, uma coincidência interna – *inner enharmonics*⁶⁴ – entre o percebido e a expressão plástica, de modo que houvesse correspondência entre formas e fenômenos registrados pela percepção. Sons, ruídos e odores possuiriam correspondentes tanto do ponto de vista da forma quanto da cor. A entrada da música na estética pictórica futurista de Carrà se dava pela noção de dinamismo inerente à própria arquitetura musical e da paisagem sonora das cidades. Tratava-se, antes de tudo, da conscientização da significância do caráter dinâmico na construção artística, entendida como um “todo arquitetural polifônico”. Arquitetura tomada não como algo estático, mas próxima do dinamismo da arquitetura sonora, presente “no movimento das cores, da fumaça das chaminés, e nas estruturas metálicas”. Essa totalidade plástica e abstrata não corresponderia à nossa visão, mas às sensações derivadas dos sons, ruídos, cheiros e

⁶² Ver manifestos futuristas concernentes à música, sobretudo *L'arte dei rumori*, de Luigi Russolo (1913) e *Manifesto dei musicisti futuristi*, de Balilla Pratella (1912).

⁶³ Conforme Carrà, “It is indisputably true that (1) silence is static and sounds, noises and smells are dynamic; (2) sounds, noises and smells are nothing but different forms and intensities of vibration; and (3) any succession of sounds, noises and smells impresses on the mind an arabesque of form and color. We must measure this intensity and perceive these arabesques” [grifo meu] (CARRÀ, 1913).

⁶⁴ A noção de enarmonia, em música, diz respeito à coincidência entre a altura de duas notas de nomes diferentes e mesmo som (dó# e réb, por exemplo).

outras forças desconhecidas que cercam o homem urbano. Seria, portanto, polifônica e poli-rítmica, provocando a ação colaborativa – na apreciação e na criação – dos sentidos em busca de uma pintura total, definida como um “estado mental plástico do universal”.

O pintor francês Robert Delaunay também se valeu do mesmo conceito, no seu caso tomado emprestado do químico, seu conterrâneo, Michel-Eugène Chevreul (1786-1889), cujas teorias sobre a cor encontraram respaldo na pintura de Delacroix à Seurat. Ao estudar a preparação de tinturas, Chevreul percebeu que as principais falhas na cor em registrar os efeitos que lhe eram próprios tinham menos relação com questões químicas – de mistura pigmentária – do que óticas – vizinhança de tons. Em sua obra mais conhecida, *De la Loi du contraste simultané des couleurs*, dedicou-se a estabelecer um entendimento científico de como operavam essas influências, introduzindo alguns de seus leitores à teoria da cor newtoniana que o precedera em mais de um século. A idéia da justaposição de cores ao estilo musical, presente na pintura de Delacroix, Signac, Seurat, entre outros, adquiria novo sentido com Delaunay, para quem o desenho, no seu sentido mimético, perdera a razão de ser na pintura. Inserido na tradição formalista francesa, o pintor buscava o rompimento com a janela albertiana (pintura perspectiva), tratando o espaço pictórico como superfície plana na qual se articulam forças ligadas à cor pura. Por isso preferia o rótulo de ‘pintura pura’ àquele cunhado por Apollinaire – cubismo órfico. *Simultaneidade*, para Delaunay, significava a “aparência do contraste intenso induzido por diferenças acentuadas entre matizes espectrais adjacentes na tela”, contraste este considerado pelo pintor como o portador de luz na pintura (SCHAPIRO, 2002: 103). Era, portanto, um fenômeno inerente à cor e que, apesar da proximidade com a proposta para a pintura do escritor futurista Bruno Corra, seguia a tradição francesa desde Watteau, onde a ênfase na dimensão cromática fazia avançar em direção à autonomia da pintura com relação ao desenho.

Mário de Andrade captou a atualidade da noção de *simultaneidade*, tanto entre os franceses quanto entre os italianos. Contudo, o intelectualismo e o excessivo formalismo dos primeiros, bem como o ideal de modernidade dos futuristas, promovido pela destruição do passado, o desagradavam profundamente. Sua posição diante do contato com o pensamento vanguardístico europeu era conscientemente construtiva, sem nada de passividade. Assumia sua tendência intelectualista,⁶⁵ ao mesmo tempo em

⁶⁵ “Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista. Que quer você? Consigo passar minhas sedas sem passar direitos. Mas é psicologicamente impossível livrar-me das injeções e dos tônicos” (ANDRADE, 2002: 32-3).

que via um crítico moderno como Apollinaire negá-la veementemente.⁶⁶ Para Mário, a modernidade não deveria carregar o desejo de implodir o passado, mas reutilizá-lo segundo as novas necessidades da vida e do homem moderno. A idéia de *simultaneidade* entre os franceses definia-se como um princípio construtivo livre da *mimese* e direcionado aos requisitos de ordem e coerência plástica, explorando os limites e potencialidades da pintura concebida como arte autônoma, anti-literária. Esse formalismo esteve presente também entre os futuristas, embora suas preocupações oscilassem entre o estatuto da pintura – questão central para os franceses – e a tradução da vida moderna pela via da arte, que deveria encarnar valores e princípios correspondentes à realidade das máquinas, dos automóveis, das multidões. No primeiro caso, a música entra como espécie de gramática paralela, atualizando o foco da pintura no âmbito material, das técnicas, do fazer artístico. No segundo, remete a duas noções que se acomodam no princípio de simultaneidade: a de arquitetura, insinuando a coexistência de elementos numa trama única, polifônica e poli-rítmica; e a de dinamismo, implícita tanto na lógica musical quanto no princípio isolado do som e do ruído, propagado por meio de vibrações.

No entender do autor de *A escrava que não é Isaura*, a simultaneidade na arte originar-se-ia “tanto da vida atual como da observação do nosso ser interior” (ANDRADE, 1980b: 265-6), constituindo um princípio artístico ideal à substituição das lógicas congeladas – desde a sua importação – presentes nas instituições artísticas do país (conservatórios, academias de letras e de belas-artes). Sua opção pelos termos *harmonismo* e *polifonismo* não só faziam referência ao conhecimento das discussões acerca da crescente tendência à música na arte moderna, como também acrescia um sentido preservacionista ao conceito. Quero dizer: Mário via na arte do passado – na música de Palestrina, de Bach, de Mozart – realizações artísticas definitivas, que não poderiam ser descartadas. Se a *simultaneidade* revelava a coexistência de coisas e fatos num momento dado, a *polifonia* acrescia a dimensão artística, ou seja, a crítica, a vontade de análise, a eurritmia. A simultaneidade sem crítica, sem eurritmia, seria cacofonia, e não mais polifonia. (ANDRADE, 1980b: 268). O princípio da *polifonia* constituiria, por conseguinte, a união de dois ou mais elementos cujos efeitos

⁶⁶ Ver, por exemplo, as críticas do escritor francês sobre a obra de Francis Picabia. Para Apollinaire, a pintura de Picabia “gostaria de ser para a pintura antiga o que a música é para a literatura, mas não se pode dizer que seja música. Com efeito, a música procede por sugestão; aqui, ao contrário, apresentam-se-nos cores que não deveriam mais impressionar como símbolos, mas como formas concretas” (APOLLINAIRE, 1997: 64-6).

passageiros concorrem para um *efeito total final*. O impacto dessa simultaneidade de estímulos não se realizaria em parcelas no espectador – leitor, ouvinte, observador –, mas numa *sensação complexa*,⁶⁷ termo que traduz a simultaneidade de sensações que caracteriza a nossa percepção.

A sensação complexa que nos dá por exemplo uma sala de baile nada mais é que uma simultaneidade de sensações./Olhar aberto de repente ante uma paisagem, não percebe/primeiro uma árvore,/depois outra árvore,/depois outra árvore,/depois um cavalo/depois um homem,/ depois uma nuvem,/depois um regato, etc./mas percebe simultaneamente tudo isso./Ora, o poeta modernista observando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística (ANDRADE, 1980b: 267-8).

Nisso consistia a polifonia poética: na busca de retratar a totalidade dessa sensação complexa, conceito que, desde meados do século XIX, integrava o universo da criação artística. O impacto das primeiras obras impressionistas, sobretudo no caso de Manet e Degas, já trazia para o campo da pintura a atualidade e o dinamismo de temas da vida moderna, explorando não mais a estaticidade dos modelos e do atelier, mas assuntos que traduzissem a experiência da velocidade, da coexistência e da sobreposição de cores e imagens numa mesma sensação (BRETTELL, 1987: 63-4).

A idéia de uma *sensação complexa* sugerida por Mário vai ao encontro dessa entronização da percepção moderna, sendo o exemplo do baile imagem recorrente nesta discussão. De fato nosso poeta parecia estar impregnado de imagens, conceitos, estruturas cognitivas enfim, provenientes de uma tradição intelectual de tendência modernizante que tomara forma, sobretudo na Europa, desde meados do século XIX. Por outro lado, encontrava-se cercado de problemáticas distintas, relacionadas à realidade artística e sócio-cultural brasileira, que o encaminhavam a respostas significativamente diferentes. Sem negar valor à realidade moderna, inerente aos conceitos apropriados, ligados ao princípio da simultaneidade, Mário procura conectá-los de maneira mais efetiva a dois elementos os quais considera essenciais na discussão estética travada no país: a música e a mestiçagem. O primeiro, carregando a função de conectar modernidade e cultura popular. O segundo acresce ao sentido tecnológico da revolução proclamada pelo futurismo o elemento da raça, reivindicando a vitória da “subraça” – mestiça – sobre a pretensa pureza européia.

⁶⁷ O termo foi utilizado por Mário em *A escrava que não é Isaura*, remetendo à idéia de simultaneidade perceptiva, discutida por nomes como Jean Epstein e Fernand Divoire em textos publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, lidos e anotados por Mário. No caso de Epstein, a associação entre o simultaneísmo e o fluxo de sensações que constituía a experiência sinestésica é evidente (EPSTEIN, 1921).

2.4 SINESTESIA: PERCEPÇÃO MODERNA E CONSTRUÇÃO NACIONAL

Dando sequência à busca por uma vista mais esquemática e efetiva do projeto crítico andradiano, seguirei na análise de mais um problema muito recorrente nas tradições artísticas modernas desde meados do século XIX, mas que ganha força com a virada para o século XX, e adquire sentido singular no contexto brasileiro, especialmente na obra de Mário: a sinestesia. Termo também conhecido na época por *synópsia* (cf. ESTEVES, 1933: 12-3), *sinestesia* [do grego, *syn* (união ou junção) + *aisthesis* (percepção)]⁶⁸ contempla certa diversidade de significados, alguns deles em estreita relação com os movimentos artísticos de fins do século XIX e, sobretudo, início do XX. 1. É usada como figura de linguagem, sentido este exercido tanto pela literatura simbolista quanto pelo futurismo décadas mais tarde;⁶⁹ 2. É entendida como fenômeno neurológico em que sucede a conexão entre dois ou mais sentidos, provocando sensações mistas; 3. Consiste no ato de perceber uma coisa no mesmo tempo que a outra, percepção esta evocada por sensações simultâneas; 4. Ou na produção de duas ou mais sensações sob a ação de uma só impressão; 5. E ainda, na variante *cinestesia*, refere-se ao sentido muscular, a um conjunto de sensações que nos permite a percepção dos movimentos. Mário de Andrade adota, em seus escritos, a grafia *cenestesia*.⁷⁰ Contudo, seu uso da palavra denota outro sentido, que não aquele relativo à percepção dos movimentos, sugerido acima.⁷¹

Sendo um termo paralelo em sua crítica, Mário não se preocupou em defini-lo com precisão. Utilizada em textos destinados a discutir os limites da linguagem, como é o caso da trilogia *A Linguagem* (ANDRADE, 1976b: 87-8; 93-4; 96), escrita em 1929, a expressão parece estar associada à vida sensível em si, a um estado “inabstraível, que não alcança nem interessa (...) às faculdades de abstração” (ANDRADE, 1976b: 93-4), e que seria fruto de um “dinamismo fisio-psíquico” causado por um estado de sensibilidade complexo, vivido através de um misto de formas, cores, linhas, movimentos, cheiros, pensamentos e sensações causadas pelo embate entre o sujeito e o mundo (ANDRADE, 1976b: 96).

⁶⁸ O termo em francês, *cœnesthésie*, recebe definição original sensivelmente diferente, conforme o dicionário *Petit Robert*: “1838, XIX^e; gr. *koinos* « commun » et *aisthesis* « sensibilité ». Cœnesthésie: Impression générale d'aise ou de malaise résultant d'un ensemble de sensations internes non spécifiques”.

⁶⁹ Para uma análise dos contrastes entre os ideais de multisensorialidade entre o simbolismo e o futurismo, ver CLASSEN, 1998.

⁷⁰ Termo também conhecido na época por *synópsia* (Cf. ESTEVES, 1933: 12-3).

⁷¹ Vale lembrar que é só em 1943, quando da aprovação pela Academia Brasileira de Letras das *Instruções para a Organização do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, que a imprensa e escritores em geral começam a utilizar-se do português grafado de maneira unificada.

Problema já posto parcialmente por Pitágoras em sua *Harmonia das esferas*, que sugeria, entre outras coisas, a fusão sensorial através de uma unidade matemática – e por Aristóteles, cerca de dois séculos mais tarde (*De Anima*) –, a unidade dos sentidos esteve na base do pensamento medieval, caminhando de forma descontínua rumo à sua fragmentação na modernidade, traço que pode ser visualizado no campo artístico através do processo de autonomização das artes e suas linguagens, iniciado já no Renascimento.⁷² As manifestações artísticas foram testemunho desse processo rumo à dissociação entre os sentidos. Há um longo e tortuoso caminho que cerca as discussões sobre o problema da fusão dos sentidos e da sinestesia que não tem interesse direto na resolução dos problemas aqui tratados. Interessa saber, pelo menos por enquanto, que Mário assume a perspectiva moderna de fragmentação e racionalização dos sentidos, embora não ignore as tradições místicas do pensamento sinestésico, ligadas a uma dimensão mágica, de harmonia entre os sentidos, evidente na obra de Graça Aranha, por exemplo. A proposta de interação entre os sentidos é limitada pela idéia de autonomia das linguagens – “cada arte no seu galho. As artes são, para Mário, “todas intraduzíveis umas pelas outras” (ANDRADE, 1976b: 100), embora encontrem pontos de diálogo relativos ao conteúdo, estrutura e, em menor grau, ao tema (pelo seu caráter essencialmente literário, narrativo).⁷³

O diálogo com a música se daria não por ser esta a única capaz de expressar os estados latentes da imaginação, mas pelo privilégio do universo sonoro na expressividade popular no Brasil. Princípios da criação musical estariam presentes nas lógicas do cotidiano, na construção dos mitos, na preservação da história através da oralidade, na edificação dos gestos – entendidos “no sentido empregado pelos engenheiros: gritos, sons musicais, sons articulados, contrações faciais e o gesto

⁷² A tipografia de Gutenberg, ao possibilitar a reprodução em escala inédita do pensamento uniformizado na linguagem verbal impressa, talvez tenha sido, conforme apontou Marshall McLuhan, a principal responsável pelo desequilíbrio perceptivo antes vigente no *mundo oral* medieval, contribuindo para a implementação da primazia da visão sobre os demais sentidos. Nas palavras de McLuhan: “translating its organic harmony and complex synaesthesia into the uniform connected and visual mode that we still consider the norm of ‘rational’ existence” (McLUHAN, 1999: 240-1).

⁷³ Segundo Mário, “as expressões musicais não são absolutamente mais elevadas, nem mais vastas, nem mais misteriosas que as das outras artes. Haverá estado-de-sensibilidade mais profundo que o expresso por Gonçalves Dias no *I-Juca-Pirama*? Que o que permitiu ao Aleijadinho inventar a Fonte de São Francisco? Uma afirmação daquelas é apenas ridícula. E quanto à intensidade que a música possui de fato mais perceptível, mais real que a de certas outras artes, isso é um fenômeno puramente fisiológico, o som tendo sobre nós maior poder dinamogênico que a cor estática e o volume estático de pintura e escultura. Porém justamente a palavra e até o desenho em movimento (bailado, cinema) são mais eficazes que a música sob o ponto-de-vista de intensidade sensível pois que deixam a gente com nó na garganta, arrancam gargalhadas, fazem chorar, convertem, provocam arrependimentos, tudo profundezas e elevações fisiológicas e morais que a música por si, desprovida de palavras e de representação, é incapaz de despertar” (ANDRADE, 1976b: 99-100).

propriamente dito” (ANDRADE, 1980b: 203). Tais “motivos culturais” deveriam integrar, portanto, as lógicas artísticas, destinadas à busca da expressão singular do nacional. O material musical fornecia, para Mário, um arcabouço comum de valores de criação, disseminando entre as outras artes uma imaginação extremamente musical, a qual se constituía, justamente por isso – pela sua *musicalidade* –, como tipicamente brasileira.

O entendimento de Mário de Andrade acerca da dimensão sensorial das artes é preponderantemente intelectual, ainda que avesso aos excessos tecnicistas do formalismo francês. Assim sendo, o valor dos princípios sinestésicos não recai sobre os materiais artísticos (sons, cores, palavras, etc.) – como acontece com Kandinsky, por exemplo –, mas na constituição de um diálogo com a vida moderna, de um lado, e com as culturas regionais, de outro. A crença mística na unidade das artes através da expressão pura como busca de uma atmosfera espiritual, de um som interior, através da criação artística (KANDINSKY, 1990: 46-8),⁷⁴ revelava-se demasiado genérica, e, portanto, anti-nacional, na visão de Mário. A interpenetração entre os sentidos, a presença de lógicas sonoras na invenção literária e visual, na edificação das tradições e gestos da cultura popular seria um traço característico da civilização tropical, reivindicando-lhe uma modernidade quase que “natural”, faltando apenas o “gesto intelectual”, organizador, sistemático e estético.

A *sinestesia* andradiana se conecta ao ideal de *simultaneidade* através do princípio da *sensação complexa*, a qual convoca o conjunto dos sentidos a trabalhar de forma engajada na percepção da realidade. Seus diálogos com a música denunciam a dimensão duplamente singular de suas proposições. Primeiro, pela sua própria experiência do campo da música, sua condição de musicólogo, geradora de uma dependência analógica de conceitos da análise musical, que faz com que sua apreciação das artes plásticas seja balizada por categorias do campo da música. Segundo, pela estreita conexão, defendida no âmbito do folclore, entre a expressividade nacional e as lógicas musicais, responsáveis por sustentar a positividade – exclusivamente estética – da mestiçagem na constituição cultural brasileira. Mesmo que nos primeiros anos da década de 1920 Mário ainda não tenha apresentado uma formulação mais encorpada sobre a identidade artística nacional, é possível perceber que esta questão já integra o conjunto de elementos que fertilizam suas leituras e estudos, dando origem a conceitos e concepções relativamente novos ou significativamente distintos dos propostos pelas

⁷⁴ Para uma análise das relações da obra de Kandinsky com a música, ver ARNALDO, 2003.

vanguardas européias. Ao tratar de problemas consagrados na história da pintura, o faz sempre a partir de uma tendência nacionalizante, modificando determinadas ferramentas conceituais em busca de solucionar problemas de outra ordem, relacionados, quase sempre, à sua realidade. Da mesma forma que os outros conceitos acima discutidos, a idéia de uma realidade *sinestésica* funciona, para Mário, como um instrumento do olhar, mais do que como ambição inventiva, como foi para pintores modernos como Gauguin, Seurat, Kandinsky, Klee e inúmeros outros. Ou seja, ajuda a formular categorias de análise capazes de fornecer uma imagem mais ou menos definida e unificada do “homem tropical”, da cultura brasileira, enfim, defendendo a necessidade da sua integração – estética, étnica e política – no *hall* das grandes civilizações. Não há, como em Graça Aranha, um apelo à apreciação sensorial da realidade, sobrepondo-se à razão. Há sim uma vontade imensa de definir o país em termos precisos, de positivar sua realidade étnica e cultural através da construção de um sentido unívoco e coerente capaz de defini-la.

A experiência sinestésica é, para o nosso crítico/escritor, um estado de sensibilização criativa, sem nunca implicar o próprio foco da obra de arte, como quiseram os *fauves*. Sua busca por motivos da cultura brasileira foi pautada, afinal, pela atenção às misturas sensoriais, ao cruzamento de estímulos, onde elementos sonoros, especialmente o ritmo, responsável pela gramática corporal que nos caracteriza, invadem outras dimensões sensoriais, exercitando como que naturalmente, uma percepção harmônica essencialmente moderna, dando força ao seu projeto para a cultura local.

2.5 AS VIAGENS, O CORPO E OS SENTIDOS

(...) mandei fazer seis camisas que até parece seda,
logo fiquei me lembrando de Dona Ana
que gosta de ver a gente bem vestidinho.
Fiquei lindo. Então, tem uma meia arroxeadada
que eu uso com uma gravata xadrez
em que o amarelo e o verde limão dominam,
você nem imagina, até parece a voz de Chico Antônio,
si Deus quiser.

ANDRADE, 1991a: 93⁷⁵

As viagens pelo Brasil realizadas nos anos de 1920 funcionaram como agentes de transformação, mas também como *locus* de confirmação dos impulsos teóricos e das buscas estético-políticas do Modernismo. Os registros das impressões são marcados por uma ênfase no mundo dos sentidos, postos, agora sim, num diálogo bem menos rígido. O corpo, nesse cenário, assume um papel central na formulação de uma identidade sensorial brasileira. E talvez esse seja o grande deslocamento gerado pelas viagens na obra dos modernistas viajantes, pois ainda que tenham ignorado – por cegueira, descaso ou conformismo – os problemas de um país abandonado, deixaram-se contaminar por ele captando vestígios da existência daquelas populações em sua dimensão... estética.

O *tour* do grupo modernista em 1924, junto do poeta francês Blaise Cendrars, ao interior de Minas, e as viagens de Mário de Andrade – ao Amazonas em 1927, ao Nordeste em 1928, além das incursões ao interior paulista em busca de material folclórico desde fins da década de 1920 – são pontos de fundamental interesse para o entendimento desta ênfase no mundo dos sentidos, e na música. Embora alguns trabalhos tenham apontado o papel destas viagens na consolidação do Modernismo, entendendo-as como causas da postura modernista, criada no contato com o pensamento primitivista europeu (RIBEIRO, 2005; AMARAL, 1997), talvez seja mais prudente pensá-las também como consequências de uma postura que fazia convergir pensamento moderno, individualidade e possibilidades do campo no qual se inseriam os viajantes.

O ato mesmo da viagem é fruto da integração entre as condições disponíveis ao viajante, suas vontades, suas expectativas e projeções em direção ao futuro. No caso das viagens modernistas, sua razão de ser vinha sendo construída ao longo da década de 1920, ou mesmo antes, com o início das pesquisas folclóricas, quando um novo Brasil era vislumbrado a partir da relação entre a crescente modernidade urbana e o mergulho profundo rumo à cultura popular, entendida como fonte primordial, ora para a história,

⁷⁵ Carta a Luís da Câmara Cascudo de 24/4/1930.

ora para a arte nacionais. O olhar em direção às manifestações locais, embora marcado pelo saber estrangeiro, encontrava-se atrelado também – talvez principalmente – à condensação de experiências individuais, tanto políticas quanto sócio-culturais. A leitura da correspondência entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo acusa essa ênfase no mundo dos sentidos e na formação dos códigos da sabença popular que antecede as viagens (ANDRADE, 1991a). As fusões e cruzamentos entre os universos sonoro e visual aparecem não apenas como resposta aos estímulos da vida tropical interiorana, mas também a partir da sugestão de novas necessidades no próprio processo de captação e compreensão destas realidades, sobretudo no que diz respeito ao problema do método etnográfico nas viagens que sucedem a de 1924. À questão da transcrição musical e poética são acrescidos dados de ordem ritual, motivos que levarão Mário a buscar novas formas de registro – o filme, a fotografia, a gravação sonora e mesmo o desenho.

O sociólogo Sérgio Miceli chama a atenção para o valor da atividade fotográfica de Mário de Andrade durante a década de 1930, quando, em função da abertura de novas modalidades da atividade cultural e da sua proximidade com novas figuras intelectuais – em especial os docentes estrangeiros contratados pela Universidade de São Paulo, Roger Bastide e o casal Claude e Diná Lévi-Strauss –, Mário sente-se encorajado a “peitar outras leituras e a se enfronhar nos contenciosos de interpretação de disciplinas recém constituídas, como a antropologia e a sociologia, a enveredar por itinerários pouco explorados de pesquisa e conhecimento, ao confrontar, por exemplo, o culturalismo etnográfico norte-americano ao evolucionismo ainda imperante”. Nesse contexto, sua prática fotográfica torna-se “a senha dessa disposição pessoal para uma viagem aventureira pelos feitiços dos grupos populares, uma travessia análoga àquela empreendida pela etnografia européia em busca de culturas frementes na África e na Polinésia. Sob o impacto dessa tardia reiniciação intelectual, ele amplificou os focos de investimento, interessando-se pela cultura material das classes populares, pelas ‘coisas de índio’, pelas artes do período colonial, pelos ritos folclóricos, pelos acervos de práticas religiosas e culturais do povo, num andamento modelar e generoso de curiosidade etnográfica, como que fazendo ver e demonstrar a riquíssima complexidade da experiência histórica e civilizatória da sociedade brasileira” (MICELI, 2008: 223). Embora Miceli não tenha levado em conta a produção fotográfica anterior a 1930, atribuindo o seu interesse mais efetivo sobre a cultura material/visual/ corporal/sonora das classes populares ao contato com os intelectuais estrangeiros vinculados à Universidade de São Paulo, é digno de nota o relevante papel apontado pelo autor da

atividade fotográfica no exercício intelectual de Mário de Andrade, percebendo-a como chave no desvendamento do interesse do colecionador e estudioso diante das manifestações da cultura popular. Aos limites da escrita e da narrativa, acrescia-se a dimensão da visualidade, em busca de registrar, de forma completa e sistemática, a “sensação complexa” que definia a experiência intersensorial do povo tropical.

A produção fotográfica de Mário de Andrade é sintoma desse diálogo entre o horizonte da visualidade e o problema da vida sensorial, identificado-se com o fenômeno musical em sua completude (melodia e harmonia, impulso criativo e imaginação poética, dança e corporalidade). Foram centenas de imagens produzidas durante as viagens ao Amazonas e ao Nordeste – cerca de 540 na primeira e 260 na segunda (CARNICEL, 1994) –, em busca de controlar um conjunto de novas dimensões tidas como fundamentais à compreensão das identidades sociais brasileiras em sua pluralidade e à invenção de uma identidade artística sintética e coerente. Nesse sentido, as imagens produzidas pelo autor de *Macunaíma* não são apenas narrativas ou meros documentos de costumes. A consulta ao material fotográfico produzido por Mário durante as viagens – disponível no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP – permite vislumbrar sua visão complexa acerca da criação visual, onde o corpo e o gesto assumem posição privilegiada. Ao mapeamento dos tipos sociais, seus costumes, sua paisagem, Mário acrescenta uma dimensão plástico-sensorial, buscando desvendar as formas de relacionamento entre o homem do sertão e a natureza, entre humanidade e arquitetura, através de uma concepção renovada da paisagem, não mais restrita ao âmbito da visualidade, mas em diálogo constante com o mundo sonoro.⁷⁶

Em algumas das fotografias aqui reproduzidas [figuras 8-10 e 12], há um ajuste entre o olhar geométrico, característico do fotógrafo, e a captação de um sentimento de humanidade distinta – que parecia comover profundamente o “turista aprendiz”. Essa fusão se dá numa orquestração dissonante de ritmos, onde as linhas que formam a ordem visual são suavizadas através da presença de um ritmo orgânico. Diagonais e horizontais cortam o interior das molduras, dando forma a uma paisagem limpa e ordenada. As figuras humanas, apesar de não fugirem à organização visual, constituem um contraponto, que ganha relevo, diante de paisagens chapadas, através das formas arredondadas dos corpos e dos vasos. A harmonização entre as linhas rígidas e os

⁷⁶ O conceito de paisagem sonora é discutido por FELD, 2005 e SCHAFER, 2001 (*soundscape*); CARPENTER; MCLUHAN, 1971 (*espaço acústico*); e MORGAN, 1984 (*musical space*). Embora estes autores tenham servido como ponto de partida, vale salientar que o conceito encarna sentidos bastante particulares ao universo desta pesquisa.

corpos sugere uma conexão entre ambos através da experiência na natureza, dando a ver uma gestualidade que aproxima, sem fundir, homem e paisagem, humanidade e arquitetura. Essa ligação é construída pelo recorte do fotógrafo, tornando-se, na imagem, mais alegórica do que narrativa. Os gestos, as vestes, os tipos faciais, a ausência do colorido, as formas repetidas e as poses estáticas simulam uma plasticidade que extrapola o universo fotográfico, criando um ideal pictórico dos retratados. Mas a referência idealizadora da pintura e da escultura é amenizada pelo olhar etnográfico que o impulsiona a desvendar e a registrar os interiores do Brasil. A presença unânime do chapéu, das vestes brancas, das cores pardas mostram a preocupação com a catalogação de costumes e a busca de conectores em meio à diversidade regional. A noção de equilíbrio plástico não é a da pintura acadêmica, dos retratos, tampouco das paisagens pitorescas, distinguindo-se do trabalho de um Marc Ferrez, por exemplo, ao explorar um olhar essencialmente moderno – ou pelo menos anti-acadêmico –, guiado mais pela pintura de Almeida Júnior, de um lado, e de Picasso, por outro, do que pelos pressupostos de ordem visual e narrativa comuns aos fotógrafos de fins do século XIX.

Fundindo retrato e paisagem, Mário busca uma síntese entre ritmo geométrico e ritmo corporal. O primeiro encontrado quase sempre na paisagem, na alternância de formas e tons, na relação dos planos verticais e horizontais; o segundo na exploração de instantes fotográficos resultantes de diminuta intervenção: o fotógrafo parece pedir apenas a licença da fotografia e, quando muito, um lugar de permanência para harmonizar formas humanas e arquitetônicas ou da natureza, mas nunca a pose artificial, nunca o gesto clássico. A busca do pesquisador, artista e crítico tinha um sentido misto, no qual o registro, a plasticidade e a exemplaridade eram dimensões visadas no processo de musicalização do corpo e da paisagem. Todavia, o caráter estético era predominante, pois a investigação andradiana – e modernista de forma geral, pode-se dizer – não buscava a intervenção ou a integração dos interiores brasileiros ao Brasil central. Visava, por outro lado, conhecer o Brasil, valendo-se de uma ênfase no corpo e na arquitetura para criar estereótipos de nacionalidade numa ação despolitizadora pautada pela invenção de “uma” cultura brasileira limitada às práticas estéticas. É aí que o corpo musical entra como elemento central. Dos carregadores de água eram registrados os cantos de trabalho; do sertanejo, o gesto lânguido, as escalas e formas de improviso; das cidades sem água e energia elétrica, o artesanato e a sabença utilizada como estratégia de sobrevivência. Tudo era motivo estético, vocabulário formal, sem pretensões de intervenção ética. Homens parrudos, escuros, de ossos saltados, ombros caídos e braços

longos, como que deformados pelo peso das cargas diárias, presentes em dezenas de imagens, são descritos a partir do gesto captado pelo instantâneo fotográfico, balizando uma certa humanidade tropical através do vislumbre exótico e da adaptação entre movimentos do corpo e da natureza.

Anos mais tarde, será Cândido Portinari quem dedicará inúmeras obras aos temas da cultura popular, explorando assuntos folclóricos em muito semelhantes à visão andradiana, tanto na seleção de temas, quanto na construção de estereótipos físicos e culturais. O diálogo entre os dois, que começa no Salão de 1931 – conforme veremos mais adiante –, é intenso, e apesar da ausência de referências explícitas sobre o conhecimento de Portinari a respeito do material fotográfico produzido por Mário, é muito provável que o pintor tenha visto, consultado e mesmo utilizado algumas de suas fotografias como ponto de partida nas pesquisas sobre o homem – e mais especificamente sobre o corpo – brasileiro. As figuras 11, 12 e 13 insinuam esta possível relação. Numa perspectiva diversa de Di Cavalcanti, por exemplo, cujo ideal de cultura popular tendia a mesclar o urbano e o rural, além de enfatizar a dimensão erótica do corpo, Portinari parece ter aproveitado algumas das fórmulas eleitas por folcloristas e críticos como Mário de Andrade para elaborar sua versão da pintura nacional. As listras, sugerindo a conexão com o litoral, a proeminência dos ossos malares na face, os lábios carnudos, o nariz acentuado e angular, o rosto arredondado e o olhar melancólico são traços que conectam as figuras e que podem ser encontrados em dezenas de outras obras do pintor. Os ritmos nortistas, os trajes e objetos utilizados, as festas populares mais comuns – sobretudo as que se repetiam ao longo do país, interessantes, portanto, pelo seu potencial unificador –, são alguns dos elementos que podem ser detectados em ambos os casos: a fotografia de Mário e a pintura de Cândido Portinari.

A ligação de Mário com a cultura nortista foi profunda, cogitando um dia mudar-se para o sertão. Chegou mesmo a comprar uma casa no Rio Grande do Norte através do pai de Câmara Cascudo. Em carta a este último, para tratar dos encaminhamentos após a posse do terreno, colocando-se na condição de “vizinho no nordeste”, argumenta:

Quanto à casa, deixe a família morando nela, está claro. A cerca, as casas aí não são separadas por cerca, não sei se conviria... não choca por demais os hábitos da terra? Converse aí e resolvam si se faz ou não. Em todo caso quereria que fosse baixa, si for feita, pra todos os nordestinos poderem entrar. Minha casa não é sinão de todos os nordestinos, principalmente dos *outlavos*, cantadores, coqueiros, dançadores de Bumba e Fandango, catimboseiros e cangaceiros. A respeito das duas últimas classes me arranjaréi com o chefe de polícia e com o Presidente, que são camaradas e entendem as coisas (Carta de 20/5/1930, ANDRADE, 1991a: 96).

A fascinação diante dos tocadores e cantadores, especialmente Chico Antônio, narrada em *Vida do cantador*, faz convergir sensibilidade moderna e vontade de aprendizado com a cultura estudada, não apenas em sua dimensão superficial, mas no seu processo de constituição, de forma a reproduzir suas condições de desenvolvimento. As descrições inebriantes e emocionadas dos ritos e festas dos quais tomou parte ao lado do mitológico Chico Antônio dão a ver um cenário fantástico, de onde emanam estímulos quase mágicos que acabam por bagunçar a ordem da percepção, desmanchando suas correspondências óbvias em prol de um estado de *musicalização*. Assim, a voz se enche de cor, a música se aquece com texturas e temperaturas (ANDRADE, 1993a: 37), a luz e a escuridão se alternam e provocam no corpo o efeito do som (ANDRADE, 1993a: 45). O envolvimento ritualístico, aquilo que chama de “intimidade funcional”, transforma os partícipes em elementos do plano estético a realizar uma experiência “gozável”, como que “nascendo do canto monótono” (ANDRADE, 1993a: 46). O “estado de musicalização” do cantador e a “intimidade funcional” de seus seguidores são vistos como fuga do mundo, onde impera a “preguiça conformista com que o nosso povo inculto aceita ser infeliz” (ANDRADE, 1993a: 46), deixando de sentir na carne, anestesiada pelo deleite poli-sensorial do ritual, o peso da realidade miserável a que estavam sujeitos. Em trecho de *Vida do cantador*, ao referir-se a Chico Antônio, o escritor descreve essa sensação de apagamento da razão:

A agitação foi se acalmando aos poucos e Chico Antônio parou. Estava musicalizado, não sentia nada mais, sem problemas de vida, possuído outra vez duma paciência cósmica. Era uma tarde caindo, e o cantador voltou. (...) Às vezes uma pancada súbito forte, três quatro seguidas, esboçavam um ritmo logo esmaecido pelo melancólico chio. Ganzá estava irregular, mesmo que um coração alterado (ANDRADE, 1993a: 45).

Uma nova identidade surgia nesse ser musicalizado, refletindo um estado de espírito, uma habilidade singular de contemplação do mundo, um *modus operandi* da psicologia do cantador, verdadeiro trovador tupiniquim. Os sentidos se aguçam e abandonam a subjetividade severa da razão – os problemas de vida –, encontrando uma forma de contemplação que é “sem imagens”, mais sonora, auditiva, do que visual. O mundo acontece através dos ouvidos, na vibração do ganzá, conectando homens e mulheres ao meio e à história através de um transe rítmico-sensual libertador, afastando corpo e mente, dando autonomia ao primeiro e recolhendo a existência à sua dimensão mais essencial, conectada à natureza, aos seus ritmos, aos seus ruídos, à sua velocidade. Mário associou esse estado de musicalização a uma condição pura, primitiva. Estar musicalizado era, nas palavras do poeta, estar “ingenuizado” (ANDRADE, 1993a: 51),

imerso no meio, alheio ao mundo dos homens. É importante lembrar que a complementaridade entre o homem e a natureza insinuada por Mário de Andrade, apesar da proximidade com a filosofia de Graça Aranha e suas idéias acerca da fusão entre o homem e o meio, apresenta diferenças fundamentais em relação ao autor de *A estética da vida*. Para Mário, o homem do norte já vivia a unidade dos sentidos a qual Graça Aranha sugeria como necessidade. Era o homem urbano quem sofria com a angustiante incapacidade de criar, como o cantador, por instinto.

Eu, vai, me alfabetizo, estudo, me desabuso, xingo as coisas de superstições, me individualizo, e hei de cantar com o “meu” verso e “minha” idéia. E com essas possíveis superioridades, não consigo ter mais que os cinquenta anos duma vida deserta. O cantador improvisa e o seu tema tem sete séculos de antepassados, e os seus gostos se ligam, na pré-história, às formas mais necessárias da razão. É bem fatigante isso de viver cinquenta anos, em vez de duzentos séculos (ANDRADE: 1993: 96).

Suas críticas à noção de arte pura das vanguardas encontram fundamento aqui, ao salientar a necessidade de fundir arte e sociedade, de escalar a obra como conectivo entre a experiência da vida e o mundo em si.⁷⁷ As formas de sentir e apreender a natureza são em parte determinadas por ela, em parte fruto da história (experiência) mista, genética, étnica, individual, política, ética. A civilização falseadora (São Paulo e a Europa), excessivamente econômica, e por isso artificial – outro contraste aqui com Graça Aranha, que vê no industrialismo paulista um ponto positivo –, contrasta com a vida e a expressão do mundo rural.⁷⁸ Na vida de Chico Antônio parecia mais vivo o domínio da natureza, a fusão dos sentidos, a atuação livre e sinestésica das capacidades perceptivas diante do mundo, nunca alinhavado pelo cantador através do intuito esquadrinhante do intelecto e da ciência, mas sim por uma impressão mista, ética, moral, política, estética, individual, apaixonada, engajada, religiosamente atuante.

O edifício teórico de Mário de Andrade, construído em grande parte nesse momento – os anos de 1920 –, apresenta-se como plataforma sobre a qual o historiador pode melhor vislumbrar a relação que manteve com seu tempo. Cercado de música tanto por sua condição individual quanto pela realidade que o circundava – o rádio, o disco, o cinema, os salões, o folclore, as tradições de pensamento nacionalista pelas quais

⁷⁷ Em trecho de *Vida do cantador* em que discute o papel do artista, Mário desfere a crítica sobre a idéia de uma arte pura porque autônoma em termos de linguagem: “Ora não tem nada que contrarie mais o confucionismo filosófico (!) desses desconversadores que a realidade vital do mais ‘puro’, do mais livre, mas também mais intransigentemente funcional de todos os artistas, o artista popular, que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmos que fizeram a arte nascer” (ANDRADE, 1993a: 66).

⁷⁸ Essa pureza foi associada por Mário à civilização do Nordeste, pela qual nutriu profunda admiração, sem nunca abandonar, contudo, o ar de superioridade paulista, expresso no apreço pela medida e pelo método, características ausentes, segundo ele, na obra de um Câmara Cascudo.

passava nossa história intelectual e política, e a tendência à música da arte moderna, da qual tomou completo conhecimento – o crítico projetou a dimensão sonora sobre a bandeira nacional (lembrando seu poema *Soldado Machado*, citado na epígrafe do primeiro item deste capítulo). Serviu-se de tradições de pensamento aparentemente opostas, ou irreconciliáveis, para dar prestígio e fundamento à versão do país que viria a divulgar. Estar afinado com as fontes teóricas européias, sem desconsiderar os avanços do pensamento brasileiro “pré-moderno”, tornaria mais fácil o enfrentamento nas querelas intelectuais que o grupo viria a enfrentar. Funcionava, assim, como parte de uma estratégia de sobrevivência nos jogos desiguais do campo intelectual mais amplo, que envolvia também as relações intercontinentais entre colônias e colonizadores.

Essa pluralidade de perfis a partir da qual a figura de Mário de Andrade pode ser vista, sendo indício dela a infindável e incessante bibliografia que cerca sua obra, refletiu em – e foi reflexo de – sua personalidade excêntrica e incansável, capaz de exercer uma “centralidade extravagante” (MICELI, 2009) em meio às movimentações modernas dentro e fora de São Paulo. A epígrafe deste item, que traz um trecho bastante pessoal narrado por Mário em carta a Câmara Cascudo, dá um pouco a dimensão dessa extravagância; não apenas em suas formas mais evidentes, mas num conjunto de características que marcaram sua atuação. Denuncia o carinho infantil e exagerado com que se fazia entender em sua correspondência, presente já antes de conhecer seus correspondentes pessoalmente, como mostram as cartas a Câmara Cascudo trocadas anteriormente ao primeiro encontro na viagem ao Norte. Nos faz compreender algo de sua personalidade extravagante, visível nos seus modos de vestir que, associados aos seus quase dois metros de altura, a sua feiúra simpática e a sua personalidade manipuladora e obsessiva, devia provocar desconfortos. O “si deus quiser” ao fim da frase não indica só uma das expressões típicas do brasileiro por ele utilizado na correspondência, mas o hábito de um católico que não fica muito atrás do intelectual. Juntas, as duas dimensões definem muito do que é original e singular em sua obra. O impulso sensacionista vem sempre acompanhado de impressões sinestésicas – ou multisensoriais – em que exercita uma equivalência de sentidos que é, talvez, o traço mais original e impactante de sua crítica. O efeito da camisa roxa e da gravata xadrez “em que o amarelo e o verde limão dominam” lhe transmite a sensação berrante e inusitada equivalente à voz do cantador Chico Antônio. Som, forma e cor alcançando, no coração, uma equivalência quase educativa, no sentido de ensinarem-se mutuamente os sentidos. Sobretudo o olho, que aprende com o ouvido, buscando uma visão

complexa, tal qual a harmonia auditiva, que abrange a simultaneidade de sons e instrumentos, o aspecto cultural das escalas, ritmos e tonalidades, e transmite ao corpo informações irresistíveis, livres das amarras da comunicação objetiva.

Mário tentou ensinar à literatura e às artes plásticas a lição do ouvido, renegando, ainda que tenha se aproximado deles em alguns momentos, os caminhos das vanguardas européias que pregaram a doutrina da música, tanto do lado espiritual-sinestésico (Kandinsky, *fauvismo*), quanto do pitagórico-científico (Delaunay, futurismo). Sua lição vinha impregnada da moderna necessidade de movimento, de deslocamento, mas num sentido muito singular. Sem nunca atravessar o Atlântico, por opção, o autor da rapsódia de Macunaíma movia-se incessantemente em busca de si, sempre esperançoso por encontrar no seu eu profundo e nos homens e mulheres de sua geração, uma certidão universal que respondesse a grande questão que pairou ao longo de sua curta e produtiva existência: Quem somos nós, brasileiros? Mário entendeu melhor que a maioria de seus colegas de geração, que essa identidade estava nas mãos do povo. E que encontrá-la dependia de uma aproximação – em via de mão-única em sua direção. Deslocar-se, portanto, para dentro de si. Retornar enfim. Esse parece ter sido o sentido de suas viagens, embora, como procurei mostrar ao longo deste capítulo, nunca tenha deixado de olhar para fora, mesmo que de longe, mas atentamente.

Na imagem dos percursos entre a cozinha e o salão de refeições de uma casa-grande – que se repete neste trabalho como em *flashes* de um filme –, Mário seria certamente a visita. (Vindo de família simples, nunca desfrutou de condição financeira que lhe permitisse grandes luxos além dos livros e obras que colecionou). É provável que se deixasse levar pelo olfato, chegando aos fundos da casa, espantando com sua feiúra curiosa a velha e gorda cozinheira negra, cujo português difícil tentaria decifrar. Quiçá tivesse reconhecido sua cantoria, entoando com ela uma versão semelhante do batuque para conquistar assim sua simpatia. Porém, ao ouvir o chamado do anfitrião que, à porta da cozinha, dava por sua falta, mesmo com culpa no coração, é possível que desse as costas à criada. E sem nunca mais voltar, talvez até falasse dela no formato mitológico e brilhantemente literário que lhe foi tão característico, fundindo cheiros e timbres numa “tradução da luz solar”, como fez com a voz de Chico Antônio.⁷⁹

⁷⁹ Assim Mário descreveu o canto de Chico Antônio: “Era desses momentos sublimes de arte, em que não há comparações mais, só equiparações. É como esses dois bailarinos negros de *Story Weather* que atingem ‘como’ os mais elevados passos de Beethoven, de Camões, de Miguelanjo. Assim era o canto de Chico Antônio nesses momentos de criação delirante em que mandando a voz para os agudos, ele traduzia em som a luz solar” (ANDRADE, 1993a: 104).

CAPÍTULO 3
ENTRE A CRÔNICA E O RETRATO:
O VISUAL E O SONORO NA CONSTRUÇÃO
DO MODERNO (DI CAVALCANTI):

Vimos até agora como corriam idéias acerca da música e de uma possível estética dos sentidos no meio artístico-intelectual. Foram exploradas algumas das implicações dessa tendência na formulação crítica de algumas das figuras mais destacadas do pensamento (pré) moderno brasileiro, colocando-as em diálogo tanto com a tradição nacionalista do pensamento nacional, brevemente explorada na primeira parte, quanto com problemas da pauta das vanguardas européias. Nessa conversa, não coincidiram argumentos, mas serviram, um lado e outro, para instrumentar o Modernismo em sua complicada batalha: preencher os requisitos modernos de originalidade sem abandonar o passado sobre o qual repousavam as bases – culturais e políticas – do nosso nativismo. Não há adesões totais, tampouco submissão passiva. São permanências alteradas e apropriações criativas a temperar o olhar modernista.

Entretanto, para falar de modernidade pictórica/visual no Brasil – em qualquer lugar, mas especialmente aqui – é preciso falar de outras modernidades, que façam a ponte entre o campo das projeções culturais, no qual se insere a literatura – e do qual não escapa a pintura – e o do consumo, sobretudo pela via da imprensa, mas não apenas. Neste último, são acrescidas dimensões essenciais à compreensão da formação de estereótipos, à aceitação de determinadas versões de identidades gerais ou regionais, colocando, enfim, realidade mundana e políticas culturais num horizonte mais próximo.

Os últimos anos do século XIX e os primeiros do seguinte foram como um furacão a passar com mais força sobre as grandes cidades, mudando a ordem das coisas, redefinindo valores, criando a necessidade de tudo discutir. Embora a população rural ainda fosse superior aos 70% por volta de 1910, as cidades grandes mudavam, assim como mudavam seus habitantes, sua compreensão da vida pública e privada, suas visões sobre o ato de habitar, de ocupar espaços – públicos e privados. A imprensa assumia novos papéis, carreando os temas e perspectivas desejáveis da vida moderna. A febre dos esportes e a crescente necessidade de adaptação dos modos e modas ao novo contexto da vida moderna colocavam o corpo no centro das atenções, tanto para as políticas públicas educacionais, incitando a prática de esportes, do canto, quanto para a propaganda, criando novas formas de consumo.

A música, nesse contexto, assumiu papéis plurais, tornando-se parte elementar da vida moderna, assunto corrente dos jornais e revistas, protagonista dos programas de rádio, referência nas práticas de consumo, além de matéria-prima da identidade nacional, identificada, desde meados do século XIX aos modos de ser e sentir do povo brasileiro. Os encontros musicais eram símbolos da vida social. Os bailes, assim como os cafés durante o dia, tornavam-se o grande evento de sociabilidade noturna. O acesso à música era democratizado através dos discos e do fonógrafo e os lugares de dança pagos proliferavam de forma vertiginosa. Os conteúdos sonoros transformavam-se em “massa de manobra”, servindo de motivo aos mais variados discursos, aos mais diferentes propósitos. A presença do campo – sobretudo em sua dimensão sensorial – passava pela cidade e a associação entre o mundo sonoro e a vida moderna tornava-se corrente. Servia como metáfora ao pulsar rítmico da cidade, ao mesmo tempo em que acusava, para os mais conservadores, as permanências indesejadas da sociedade escravista. A velocidade das transformações urbanas encontrava semelhança nas velozes harmonias que acompanhavam sambas e maxixes e que alegravam os bailes de então. A dificuldade de enxergar o futuro em meio a um período frenético de invenções era extravasada através da libertação do corpo. A dança tornava-se símbolo de juventude, de transgressão, de liberdade, e os ritmos tidos como modernos marcavam a expansão da cultura das camadas mais pobres da população para os setores destinados ao consumo burguês. Em crônica publicada em 1920 um “pai de família” argumenta:

Quase toda festa hoje é de dança: vai pela cidade uma verdadeira *dançomania*, e as nossas filhas dançam a todas as horas, durante o dia e a noite, com grande espanto nosso, que outrora só dançávamos das dez horas da noite em diante. Ainda se essas danças fossem como as do nosso tempo, sérias e distintas, vá que se tolerassem. Mas não! As danças modernas, de nomes arrevesados, são tudo quanto há de menos distinto e descambam para uma licenciosidade que é seriamente alarmante (...).⁸⁰

Os ritmos frenéticos proliferavam e a nascente indústria do lazer ganhava espaço justificando o estilo de vida do jovem, valendo-se da música e do esporte como carros-chefe de sua divulgação. Periódicos corriqueiros como a revista *Echo Phonographico* – mais tarde renomeada como *Revista Mensal O Echo* –, voltados majoritariamente a instigar o consumo através de chamadas voltadas ao universo sonoro, se reproduziam. Eram oferecidos todos os modelos, peças e novidades relacionadas ao fonógrafo, listas de repertórios atualizadas, além de publicidade de todo tipo de máquinas domésticas e novidades tecnológicas no maquinário agrícola. Amplamente ilustradas, essas revistas

⁸⁰ “Um grito de alarma”, *O Estado de São Paulo*, 25/1/1920, p. 6, *apud* SEVCENKO, 1992: 89.

traziam também novos padrões de apreciação visual, misturando a linguagem do *art nouveau* às novas dinâmicas da fotografia e do cinema. Este último aparecia tanto como tecnologia, sintoma do progresso, quanto como modelo para a vida cotidiana, criando novas necessidades de consumo e formas de lazer. A brincadeira ensinada na revista *Echo Phonographico* de 1905, intitulada *Dança de fantasma* [figura 15], mostra a dança como fenômeno de entretenimento, associada à lógica do cinema, das imagens em movimento, apresenta-se como opção de lazer dividida entre o caráter ativo da dança e a passividade corporal da apreciação cinematográfica.

Aos anúncios associava-se a imagem, criando ou reforçando padrões de consumo e comportamento. A mobília, o vestuário, o serviço doméstico, os modos e os gestos: tudo era conectado ao consumo através de crônicas e anúncios ilustrados, dedicados a oferecer uma versão possível da experiência da vida próxima ao sonho do cinema. O anúncio publicado n' *O Echo* de janeiro de 1917 [figura 14] associa a *Graphonola Columbia* a um estilo de vida distinto. Roupas, gestos e posturas delicadamente articulados sugerem o sucesso de seu portador, o qual estaria munido de estratégias eficazes de sociabilidade, assim como estaria apto a suportar a solidão do lar através da projeção sonora da vida moderna por meio do referido aparelho. Essa *dançomania* deixa entrever a necessidade de expressão e identificação corporal que nascia entre os jovens de então, conectados cada vez mais à música como fenômeno popular. A cultura negra começava a ser aceita – não pacificamente – como parte da cultura urbana, sobretudo através da corporalidade e da música. Anúncios, como o publicado em 1917 em *O Echo* [figura 16], exploravam a sensualidade feminina, afrontando os ideais de recato e o refinamento da geração anterior. O idêa do “novo”, repetida diversas vezes se associa à figura da mulher rebelde, portadora de uma nova sensualidade, uma nova corporalidade, ligada à música popular, das novas gravações e sucessos que começavam a ser disponibilizados no mercado fonográfico. É neste mesmo ano, 1917, que a composição *Pelo telefone* inaugura a era de gravações do samba, chamando a atenção para os ritmos nacionais e seu potencial comercial. Tais ações provocavam a ira dos amantes de teorias eugênicas, sempre apegados aos moldes de civilidade europeus. Em artigo não assinado, datado de 1920, um cronista afirmava:

Com a evolução da dança, evoluíram também os bailes. De aristocrática, fina e delicada, se fez (ela) plebeíssima, sensual e bruta. O que até pouco se via na sociedade, só se vê hoje às avessas: ao passo que outrora as classes sociais mais baixas imitavam as mais altas, macaqueando-lhes pitorescamente as atitudes, são estas, hoje, que descem e procuram os mais reles modelos. Assim, no maxixe e no tango, eleitos pelo bom gosto e

pelo bom-tom. Que são eles? O produto genuíno da senzala. Por mais “estilizados” e sutilizados que sejam, sempre serão reminiscências do bárbaro saracotear da multidão escrava, de outros tempos, que da escravidão como que se libertava no insólito e irreverente do gesto, quando, em horas parcas, se via senhora dos próprios corpos, senão para a vida livre, ao menos para a livre folgança.⁸¹

Cronistas, comerciantes, jovens e pais de família dividiam-se entre a visão do atraso e a da originalidade, entre o moralismo, a transgressão e o potencial comercial da dança. Mesmo com ressalvas, a musicalidade negra, caipira, mestiça, penetrava na vida da burguesia urbana, sendo apropriada e adaptada às necessidades de consumo postas pelo disco e pela radiodifusão, meios dominados por profissionais de classe média que acabaram por vestir ritmos populares como o samba, basicamente percussivo, com orquestrações e influências da música norte-americana, a qual passava por processo semelhante (TINHORÃO, 1997: 17-21). Revistas ilustradas como *O Malho* publicavam partituras com ritmos populares para tocar em casa, tornando mais sutil a entrada das danças sensuais no ambiente familiar.⁸²

Na tendência de submeter o corpo a um ritmo musical residia um contraste essencialmente político, ou, pelo menos, capaz de espelhar uma querela importante daquele universo: à oposição entre a dança como expressão e a dança como ritmo do corpo atrelava-se o embate entre os velhos modelos de civilização e expressão, e o impulso moderno de colocar o corpo, a dança em especial, como metáfora da emancipação individual e social (GUMBRECHT, 1999: 111-9). A um ideal de arte ou de representação do mundo da vida que levava em conta exclusivamente a constituição do sentido, a referência objetiva à realidade, se opunha um modelo – que eu qualificaria como sensorialista – interessado nas qualidades sensuais/sensoriais das superfícies, da matéria. Com base na apreciação de diferentes estilos de dança, pode-se identificar, como no excerto acima, marcadores de gerações distintas, talvez de forma mais eficaz do que na análise das preferências políticas. E – como sugere o cronista anônimo, numa crítica que deixa escapar também a versão do alvo – para além das oposições binárias, fica clara a convivência entre o desejo de modernidade e o conservadorismo, entre a proclamada pureza da alta cultura e a valorização da mestiçagem elemento de renovação que, para além do âmbito racial, marcou a arte de vanguarda na Europa e nas Américas,

⁸¹ “As danças e os bailes”, *O Estado de São Paulo*, 17/4/1920, p. 4, apud SEVCENKO, 1992: 91.

⁸² A título de exemplo, ver *O Malho*, ano XXI, n. 1014; Rio de Janeiro, 18/2/1922, onde está publicado o tango de Vicente Greco *El cuzquito*, sucesso da Orquestra Pickmann nos salões cariocas. Os serviços musicais eram oferecidos no rodapé da partitura, prática comum desde fins do século anterior. Para maiores informações sobre o mercado da música impressa, ver GONÇALVES, 1995.

sobretudo pela via do primitivismo, além da produção cultural pela via da música popular, das danças e das práticas de consumo a elas atreladas.

Na cidade de São Paulo, as mudanças na natureza, propósito e identidade do carnaval davam mostras dessa tensão, onde convivência (de opostos aparentes) e resistência (ao novo) se articulavam. A festa, que nos anos de 1910 já era a mais importante do calendário paulistano, era marcada por distinções sócio-culturais evidentes. Dividia-se entre os festejos realizados na área central, onde se concentrava o movimento, marcados pela presença de carros alegóricos e pelas prescrições de conduta caracteristicamente burguesas; e aqueles realizados nos bairros populares, como o Brás e o Cambuci, em que predominava o estilo festivo das populações mais humildes, onde o vinho, a música e a dança eram, pelo seu potencial em gerar climas eufóricos, o cerne da celebração. Entretanto, a partir de 1921 os jornais apontam uma inversão entre centro e periferia, detectando a predominância daquilo que muito provavelmente já era uma tendência subjacente: a invasão das elites ao carnaval dos bairros populares, em especial o do Brás, onde eram abolidas as prescrições em prol de um clima entusiástico de libertação do corpo através da música, do álcool e do afrouxamento das amarras comportamentais que vigoravam nos festejos centrais (SEVCENKO, 1992: 89-106).

Em meio a esse conjunto de transformações, em que figurava também uma *visível* aproximação entre a música e o mundo do consumo, emergem indícios fundamentais para a compreensão de uma modernidade caracteristicamente desigual e paradoxal. A aproximação entre as culturas da burguesia e das camadas mais baixas da população – operários, imigrantes, afrodescendentes, camponeses – pela via do consumo cultural, fazendo convergir alguns de seus símbolos identitários, transcendia o ideal do “ser brasileiro” oitocentista, deixando de ser apenas discursivo para, ainda que timidamente, integrar as práticas de extratos sociais variados. Não que o discurso moderno encarne a necessidade de uma intervenção ética ou algo nesse sentido. Era a própria realidade que se impunha nas primeiras décadas do século XX, trazendo consigo novas necessidades. A indústria do lazer encontrou no humor popular um prato cheio. E o gosto das elites pelas melodias populares – assobiadas em suas cozinhas, nas fábricas e nas ruas –, passava da clandestinidade para a legalidade.

3.1 “LIÇÕES PARA SER SÉCULO XX”

Uma charge publicada na revista *Para Todos* propõe um interessante resumo das principais necessidades do homem e da mulher modernos, resumindo-as em quatro lições centrais para “ser século XX”: *lição de tango*, *lição de violão*, *lição de boxe*, *lição de amor*. Já as proposições são extremamente instigantes. Contudo, se tomarmos as imagens que as compõem, seu potencial explicativo cresce vertiginosamente. Sobre o traço, a linguagem e o autor da ilustração, falarei mais adiante. Por enquanto, me aterei à narrativa.

No primeiro dos quatro quadros, dedicado à dança, uma mulher esbelta dança de forma elegante e sensual com um homem, provavelmente o professor, enquanto outra senhorita, de silhueta mais ampla, espreita à distância, fumando um cigarro. O “saber dançar” apresenta-se como ação essencial aos cuidados do corpo, tanto em termos físicos quanto culturais. A construção da sensualidade se dá pela expressão corporal segura, educada pela dança, atividade de grande relevância entre as práticas de lazer e sociabilidade.

O segundo quadro descreve uma aula de música, onde um professor de violão toca em pé, sendo acompanhado pela aluna, também ao violão, sentada. A tez escura do professor indica que os negros ainda eram considerados os grandes especialistas no instrumento, portadores de um ritmo interno que dava vida ao samba. A rapariga, sentada e de pernas cruzadas, demonstra a postura mais indicada às tocadoras. Não há envolvimento sensual entre as figuras, como há no caso da *lição de dança*.

Instrumento associado durante muito tempo à imagem do capadócio, do malandro, essencialmente masculina, restringia-se aos meios boêmios e aos repertórios populares muitas vezes proibidos às moças, que deveriam se dedicar às aulas de piano e aos repertórios tipicamente burgueses: peças eruditas e danças européias que pouco a pouco se aclimatavam aos salões brasileiros (CASTAGNA, 2003). Muito cedo o violão é associado à música popular brasileira. (Como vimos, Manuel de Araújo Porto Alegre já identificava, em meados do século XIX, a “guitarra e a viola do capadócio” à música do Brasil). Mas é no século XX que o instrumento e seus tocadores passam a ganhar

notoriedade, primeiramente através de instrumentistas e professores – como Ernani Figueiredo, Brant Horta e Alfredo Imenes – cujo trabalho alcançava reconhecimento local. Ao final da década de 1910, o Rio de Janeiro se convertia num centro de desenvolvimento do instrumento no país, atraindo grandes violonistas, com destaque para o compositor Heitor Villa-Lobos, divulgador e responsável por parte importante da obra composta para o instrumento no Brasil. Em 1917, a espanhola Josefina Robledo, discípula do grande violonista espanhol Francisco Tárrega, passou pela cidade, encontrando ambiente propício para desenvolver uma série de atividades profissionais – aulas, concertos, divulgação dos fundamentos conceituais e técnicos da escola de violão fundada por seu mestre (S/A, 2005). A aparição de uma violonista concertista certamente fugia aos padrões da época. Mas, como indica a charge acima, esta situação vinha mudando.

O terceiro quadro, *Lição de boxe*, responde à febre esportiva que tomava o país e o mundo nos anos 10 e 20. Após o advento da I Guerra, o foco da civilização ocidental parecia se transferir do pensamento para a ação. O corpo, os instintos, os sentidos conquistavam novos papéis na vida do homem moderno, criando novos sentidos para a experiência do mundo. Nicolau Sevcenko, referindo-se a essa atitude esportiva que se instaura a partir dos anos 20, argumenta:

Repudiando tudo quanto é artificial e postiço, tudo que embaraça os movimentos e sufoca a natureza, ela faz convergirem a exterioridade latejante dos sentidos em liberdade e a profundidade dos instintos chamados ao contato da flor da pele. A paixão desinibida estendendo os limites da percepção, os sentidos e nervos superativados insuflando os ardores da natureza íntima. Toda essa energia excedente confluindo para alimentar movimentos coordenados de massa em círculos fechados, embora entremeados e cumulativos. O esporte, como o Carnaval, o flerte em série, dentre outros, seria apenas mais um desses novos circuitos. Por isso mesmo, seu desenvolvimento seria tanto induzido quanto espontâneo, tanto bem-vindo quanto igualmente ressentido e obstado. (...) Seu caráter difuso, mais do que estabelecer padrões de ordem, suscita e sustenta um eriçamento dos estados de ânimo, que é tão mais produtivo quanto mais imediato, mais motor, mais coletivo, mais irrefletido (SEVCENKO, 1992: 52).

Um culto ao corpo emergia junto ao culto aos esportes. O futebol ganhava cada vez maior destaque,⁸³ e os primeiros grandes ídolos esportivos começavam a despontar. O boxe, por sua vez, aparece como uma espécie de símbolo multifuncional, assumindo

⁸³ Em 1919, o Brasil ganhara o título de campeão sul-americano de futebol. Neste mesmo ano, um cronista chamava a atenção para a influência desse esporte sobre a juventude de então: “Se fosse possível indicar, pelos traços de um diagrama, tudo quanto veio influenciando sobre os rapazes e as moças de hoje – o futebol e o cinematógrafo é que teriam provavelmente os pontos mais culminantes da curva”. “Cinematógrafo”. *O Estado de São Paulo*, 25/3/1919, p. 6, *apud* SEVCENKO, 1992: 92.

dimensões diversas do mundo cotidiano, tanto de potencialização do corpo, quanto da reafirmação da identidade masculina num cenário que problematizava cada vez mais as distinções entre os sexos; tanto de estímulo ao consumo cultural, quanto de campo de embate social (ver GUMBRECHT, 1999: 71-82). Celebidades – escritores, artistas, atores – eram constantemente fotografados praticando boxe sem camisa, com tênis da moda e *shorts* elegantemente adequados ao esporte. O tema invadiu a literatura, o teatro e os meios de comunicação, quebrando recordes de público, transmissão e arrecadação. Hemingway, Borges, Brecht, Cocteau, além de inúmeros pintores e fotógrafos abordaram o esporte como símbolo de modernidade.

Em toda a Europa e nas Américas o boxe tornou-se uma febre, sobretudo na década de 1920. Sua história no Brasil foi pontuada por momentos tensos. A primeira luta documentada em território brasileiro ocorreu em 1913. Mas o esporte passou a ser divulgado de fato a partir de 1919, com Goes Neto, um marinheiro carioca que aprendera a boxear na Europa. Exibiu-se diversas vezes no Rio de Janeiro, ganhando vários fãs. Entre eles, um sobrinho do Presidente da República Rodrigues Alves. Seu apoio facilitou a difusão do boxe, que foi legalizado no ano seguinte, quando começaram a surgir diversas academias e locais para a prática do esporte, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesse momento, figuras conhecidas das elites brasileiras tomavam aulas ou freqüentavam eventos ligados ao boxe. Oswald de Andrade, por exemplo, chegou a ter aulas com o antigo pugilista suíço Delaunay. Em 1923 o esporte foi proibido em função da morte de Ditão, a primeira grande promessa do boxe nacional. Em 1925 a proibição é revogada e a prática do esporte volta a crescer, sendo interrompida novamente com a Revolução de 1932.

Por volta de 1929, quando a charge é elaborada, o boxe encontrava-se em alta, e não apenas entre o público masculino, mas também entre as moças. A imagem da mulher rebelde tornava-se uma referência para muitas das jovens freqüentadoras das salas de cinema das grandes cidades. Nomes como Josephine Baker ou Coco Chanel, provocavam grande sensação entre os jovens durante os chamados “loucos anos 20”, seduzidos pelas modas extravagantes. A mulher burguesa passa a almejar independência, libertando-se de preconceitos, passando a usar saias curtas, cabelos *à la garçonnette*, fumar, dirigir automóveis, praticar esportes, dançar e freqüentar clubes noturnos. As roupas mais leves facilitavam os movimentos frenéticos das novas danças, como o *charleston* ou o tango, redefinindo a imagem da nova mulher que despontava. A *lição de boxe* aparece como sintoma deste novo contexto, muito embora o autor da

charge tenha esboçado certo desconforto por parte da praticante, fruto, talvez, de sua própria dificuldade em assimilar os novos papéis disponíveis à mulher moderna. Sua pose desajeitada insinua impotência diante da posição agressiva e intimidante do adversário masculino.

No quarto e último quadro da charge, *Lição de amor*, o tema é o cinema, ou melhor, como essa nova arte seria capaz de “ensinar” formas saudáveis de sociabilidade, fornecendo modelos a serem seguidos pela juventude “século XX”. Desta vez a lição não sugere a prática direta. A luz recai sobre a tela e não sobre os sujeitos, colocando o filme como modelo para a vida. Reforça a idéia de que eram necessárias novas fórmulas para aprender a viver a nova realidade, as quais seriam fornecidas pela via da imprensa, dos meios de comunicação e do cinema. A própria charge assume papel semelhante àquele aqui atribuído ao cinematógrafo: divulgar o “ser moderno” conveniente à nova realidade.

Os quatro pontos abordados pelo atento cronista de fato podem ser considerados centrais para entendermos as mudanças processadas nesse período nas grandes cidades do país. A dança, a música, o esporte e o cinema foram, sem dúvida, pontos de grande impacto, ajudando a definir a feição dos anos que se seguiram à I Grande Guerra. Como já apontaram diversos trabalhos (SIMIONI, 2002; VELLOSO, 1996; LUSTOSA, 1993), a caricatura e a ilustração assumiam papel de relevo nos meios de circulação de informação. Revistas como *Fon-Fon!*, *O Pirralho*, *A Cigarra*, *Kosmos*, *O Malho*, *Careta*, *Para Todos*, além de muitas outras, contavam com conteúdo ilustrativo abundante, e a presença de certos ilustradores dava o tom mais ou menos célebre das publicações.⁸⁴ Fortalecia-se um canal de diálogo com a população pela via visual, aberto já em fins do século anterior. Se a “Arte” ainda propunha uma aproximação superficial com o povo, pela via do regionalismo, do nacionalismo, do academismo e do Modernismo, a caricatura oferecia formas de diálogo mais eficientes, prezando pela atualidade de temas passageiros, pelo humor e pela discussão de questões mais amplas, envolvendo questionamentos de ordem política, social, cultural, cidadã enfim.

⁸⁴ Conforme Ana Paula Cavalcanti Simioni, essas revistas nasceram na virada do século, evidenciando “o avanço do jornalismo na *belle époque* literária, ostentando um aspecto requintado com ilustrações, fotografias e vinhetas. Seu público-alvo, jovens estudantes de elite, amantes da literatura francesa e do *art nouveau*, era dono de alto poder econômico e cultural. Muitos desses periódicos lançaram e consagraram os nomes dos mais importantes artistas gráficos e ilustradores da época. Trabalhar em suas redações era, pois, garantir que o próprio nome circulasse, se tornasse conhecido do público de elite – isso também era o que contava para tais revistas” (SIMIONI, 2002: 24).

O traço utilizado pelo autor da charge “Lições para ser *Século XX*” possui características modernas, que fogem ligeiramente ao estilo *art nouveau* tão cultuado nos anos 10 e início da década seguinte. Seu desenho apresenta leves deformações identificadas tanto ao universo da caricatura quanto com algo da arte moderna brasileira, a qual conservava forte ligação com a linguagem figurativa. Talvez o leitor, a esta altura, já tenha identificado alguma semelhança entre o traço destas ilustrações e a obra daquele que talvez tenha sido o principal artista plástico brasileiro dos anos 20, idealizador da Semana de Arte Moderna, e autor de obras como *Seresta* (1924), *Serenata* (1925-6) e *Samba* (1928): Emiliano Di Cavalcanti.

A semelhança não é gratuita, tendo em vista que o pintor é o autor das “Lições para ser *Século XX*” [figura 17]. Sua obra como ilustrador tem merecido cada vez mais atenção (SIMIONI, 2002; GRINBERG, 2005), constituindo parte da formação artística e do estilo do pintor, conectadas ao universo da caricatura e à história da imprensa brasileira. O intuito aqui, todavia, não é reapresentar ou reformular as hipóteses já levantadas sobre o papel da obra ilustrativa do artista na compreensão de sua produção artística, mas, por outro lado, explorar as imagens que venham a iluminar alguns dos problemas que orientam este trabalho. Assim, a idéia da nacionalidade artística em Di Cavalcanti será discutida a partir de suas conexões com o universo sensorial e com os novos papéis atribuídos ao corpo através da exploração de questões musicais, elementos que, como vimos acima, são fundamentais ao entendimento deste momento da história do Novo e do Velho Mundo.

O fato de Di Cavalcanti ter tido menos acesso à formação institucional em desenho e pintura, tal qual teve Cândido Portinari, por exemplo, entre outros de seus colegas de geração, não o tornou um artista menor, mas lhe forneceu outro tipo de capital. Além do amplo leque de relações sociais, apadrinhado por escritores e intelectuais de prestígio, trabalhou num meio (a imprensa) que abria portas aos artistas do lápis se tornarem conhecidos do público (SIMIONI, 2002: 20). Esse caráter informal e ao mesmo tempo especializado de sua formação, proveniente de atuação na imprensa, foi fundamental à sua concepção estilística, instaurando novos padrões visuais sempre ligados a temas locais, com grande potência literária e sensualidade sonora – características aparentemente opostas, mas que convivem através de uma linguagem figurativa repleta, como veremos, de dilemas formais, resolvidos num diálogo em que a música se instaura como referência.

3.2 A MÚSICA COMO TEXTO URBANO OU O PARADOXO DO HUMOR EM DI CAVALCANTI (PRIMEIROS ANOS)

A pintura de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) deve muito à força de seu desenho, fruto de sua habilidade natural e, sobretudo, do ofício cotidiano da caricatura. Para Di, a deformação estava diretamente associada ao exercício do desenho, e não apenas ao seu caráter moderno. Diferente, portanto, de artistas como Anita Malfatti ou Tarsila do Amaral. Já em suas primeiras exposições, compostas por obras de ilustração, chamava a atenção da crítica pelo caráter “estranho” de seus quadros, nominando-o como “filho ultra legítimo do nosso século nevrótico” (*A Cigarra*, 1919, n. 126), pioneiro moderno aos olhos da crítica que lhe era favorável.

A presença de uma cultura urbana já constituía um traço forte em sua experiência boêmia, não podendo ser descartado no seu processo de criação. A música integrava seu universo de referências, tendo marcado presença nos saraus realizados na casa de sua família, nas rodas boêmias que começa muito cedo a integrar, no seu círculo de amizades, no estilo de vida e no trabalho cotidiano na imprensa.⁸⁵ Sua trajetória pessoal e seu exercício de cronista visual o conectaram ainda mais ao universo sonoro urbano. Acompanhou, na condição de “vítima do presente”, a trajetória de ascensão da música popular e da dança na construção de um espaço urbano pretensamente moderno, tanto no caso do Rio quanto, mais tarde, já nos anos 20, em São Paulo. Quando criança, teve aulas de música. Sua família mantinha estreitas conexões com o meio intelectual carioca, e mesmo que sem fortuna econômica, investiu pesado na formação do futuro artista, como forma de promovê-lo socialmente através dos estudos. Além do ensino regular, teve aulas de piano com Judith Levi e também com um tal major Rocha. Recebeu instrução voltada às artes em geral e, nas reuniões em sua casa, assistia a fervorosas discussões literárias e políticas, das quais tomavam parte José do Patrocínio, casado com sua tia materna (SIMIONI, 2002: 22). Muito embora o contato direto com a música tenha sido aparentemente breve, marca sua experiência inicial com o universo artístico. E a convivência com a música popular, como mostram seus próprios relatos, foi fundamental na constituição de sua personalidade criativa.

Amo a molecada vagabunda deste meu Rio de Janeiro, desde o tempo do meu *atelier* no Beco da Música. Do carnaval carioca eu tirei o amor à cor, o ritmo, a sensualidade de

⁸⁵ O pintor freqüentou a casa de Roberto Gomes, por exemplo, intelectual refinado a ele apresentado por intermédio de sua mãe, onde seguidamente ia para ouvi-lo tocar ao piano peças de Bach e Chopin (DI CAVALCANTI, 1955: 74).

um Brasil virginal; do bairro São Cristóvão a permanência do romanesco (*apud* MARTINS, 1971: 20).

O pensamento musical, com privilégio de questões relacionadas à corporalidade que emana da música, suas modas e trejeitos, parece ter integrado a base criativa e intelectual do pintor, traço visível ao longo de sua carreira artística. Sua postura boêmia e desleixada fazia conviver num espaço comum humor e melancolia, dando forma à síntese erótico-sensorial do país por ele proposta. Das poucas fotografias conservadas da juventude de Di, restam algumas imagens que retratam algo de seu ímpeto boêmio e musical. Num registro de festa à fantasia promovida na casa do pintor Amaro em 1918 [figura 19], Di Cavalcanti aparece sentado segurando não se sabe ao certo se um violão ou uma viola. O formato do instrumento e a posição de sua mão sugerem a segunda opção, já que a viola é tocada preponderantemente com o polegar e o indicador, diferente do violão, como se pode perceber na mão esquerda do violonista à direita da foto. Instrumento mais comum nos interiores do país, pouco utilizado no litoral, a viola parece apenas complementar o figurino. A postura revela pouca intimidade com o instrumento, o qual provavelmente Di Cavalcanti jamais aprendeu. Diferente do tocador na outra ponta da fotografia, concentrado em tocar o violão, esquecendo mesmo de olhar para a câmera, o pintor carrega sua pose de plasticidade, conservando o corpo ereto, o olhar centrado, as mãos firmes. Não simula música, portanto: monumentaliza o instante musical.

Em outro instantâneo, datado do movimentado ano de 1922 [figura 20], Di aparece como integrante de um pequeno grupo de intelectuais, acompanhados de algumas senhoritas e um conjunto de músicos, todos negros ou mestiços, que animava o “assustado” de carnaval, um tipo de baile íntimo e improvisado característico dos festejos momescos. Pela formação – dois violões, dois bandolins, pandeiro – pode-se inferir que se trata de um grupo de choro, apesar da ausência da flauta, possivelmente substituída por um dos bandolins na função melódica. Nesta imagem nosso pintor aparece próximo aos músicos, atento às brincadeiras realizadas por seus colegas ao redor da figura do caricaturista Raul Pederneiras. Este último, presente nas duas fotografias, lançara enfim, neste mesmo ano, o seu *Geringonça Carioca: verbete para um dicionário de gíria*, escrito havia mais de uma década – 1910 mais precisamente –, onde definia o *choro* como: “Baile, musicata. Concerto de flauta, violão e cavaquinho. Música improvisada. Cair no choro, dançar”. Definição que ainda não incorpora a idéia do *choro* como gênero musical, mas como forma abasileirada de tocar determinadas

peças e danças, traço que mudaria em breve, com a profissionalização dos conjuntos e o seu reconhecimento como estilo nacional, apesar da influência norte-americana. Essa “institucionalização” do choro não provoca grandes transformações musicais. Acusa, contudo, uma compreensão específica do que seria o produto brasileiro, neste caso musical: fruto da tradução corporal, física, de conteúdos estrangeiros; variação sobre temas alienígenas, estabelecida a partir da apropriação de estímulos – visuais, sonoros, etc. – regurgitados após o contato com o corpo, seus ritmos, seus pulsos. Nas duas fotografias, muitos dos figurantes se repetem. Todos ligados ao mundo do desenho, da caricatura, do teatro de revista, da boemia. Raul Pederneiras e K. Lixto podem ser considerados dois dos mais famosos caricaturistas do Rio de Janeiro da República Velha. O primeiro, junto com Luís Peixoto, escreveu inúmeras revistas que figuraram nos palcos cariocas, além de algumas composições musicais – diversas canções e uma opereta. Helios Seelinger trabalhou com Di em revistas da época, entre elas a *Para Todos*, para a qual o último forneceu inúmeras ilustrações. A estes nomes, podemos inserir ainda o de Paulo Barreto (1881-1921), conhecido como João do Rio, com quem Di manteve intensa e marcante relação.

A presença da música também se repete. O intervalo de quatro anos entre os dois instantâneos mostra não apenas a existência de um círculo de artistas visuais vinculados ao universo da imprensa, do qual Di participava ativamente, mas também a constância das reuniões bem humoradas, regadas à música. A percepção acerca da cultura popular urbana, contudo, não constituía um ponto pacífico neste meio. Para muitos destes intelectuais, os costumes populares eram identificados ao atraso e às permanências da sociedade colonial. Raul Pederneiras, por exemplo, diferente de K. Lixto e, sobretudo, do jovem Di Cavalcanti, foi um crítico dos costumes desfrutados pelas populações citadinas menos favorecidas, desvalorizando a presença da matriz africana em especial, tendo produzido inúmeros trabalhos, muitos deles publicados na *Revista da Semana*, que endossavam esse ponto de vista.

Di Cavalcanti posicionou-se de forma distinta, seguindo os passos de João do Rio em busca de formas de existência que traduzissem o frenesi da vida moderna, encontrando na excentricidade um valor estético capaz de traduzir e conservar os ruídos da modernidade local, traço este visível em seus *Fantoches da meia-noite* (1921).⁸⁶ Personagens como o sanfoneiro sem pernas [figura 21], o bêbado seresteiro que vaga

⁸⁶ Raúl Antelo (1989), em análise da obra e da figura de João do Rio, chama a atenção para as convergências entre a trajetória do escritor e a do pintor.

pela noite com o violão [figura 22] e o pianista de cabaré [figura 23] compõem o álbum de Di publicado pela editora de Monteiro Lobato, todos presos a fios que sugerem a falta de autonomia em relação aos ritmos da cidade. Mário de Andrade, em artigo dedicado à obra, argumenta:

Desse *walpurgis* de maravilhas e horrores que é o noturno carioca de Di Cavalcanti, peneirando sobre o seu risco incisivo a amargura de Lautrec, e a ironia de Van Dongen, cantou os mártires sofrendores e os aventureiros joviais. Por isso os *Fantoches da meia-noite* são o comentário duma época e duma parte dos costumes cariocas (*Fon-Fon!*, 1/7/1922, *apud* SIMIONI, 2002: 129).

A idéia do *noturno* remete não apenas à noite, mas também à música – tanto aquela executada em ambientes noturnos, quanto peças de caráter misterioso, combinadas, pelo clima enigmático, à imagem da noite. A referência ao *walpurgis*, comemoração de tradição germânica, é também sintomática. O nome da festa, que ocorre na noite de 30 de março para 1º de abril, provém de *Wal* (que significa pilha de mortos ou campo de batalha) e *bergs* (proteger), ou, segundo outra interpretação etimológica, de *Purag* (castelo ou cidade fortificada, que é defendida na batalha, ou, segundo outros, castelo dos mortos), remetendo aos derradeiros defensores da cidade, que enfrentam as forças disformes que ameaçam sua ordem, sua forma. A festa de “maravilhas e horrores” da noite carioca abordada por Di Cavalcanti é vista por Mário de Andrade como uma poderosa crônica de costumes, em que o veio literário, realista “no bom sentido”, exerce uma função protetora, imortalizando, num registro ao mesmo tempo histórico e estético, as personagens que caracterizavam a modernidade carioca. Verdadeira crônica de costumes, como detectou Mário. Mais do que isso, Di propõe um tipo de monumentalização às avessas, onde são edificados personagens e eventos grotescos ligados à noite, dividindo com o público um olhar paradoxal sobre a vida moderna, onde o corpo é ora veículo de autonomia ora marionete do destino, sujeito ao frenético soar da cidade.

O prefácio de Ribeiro Couto apresenta outra dimensão da obra, investindo em descrições poli-sensoriais ao tratar da boemia e dos hábitos viciosos a ela atrelados. A noite, o bar e a música são símbolos desse estilo de vida devasso, visto em flashes embriagados, a mostrar o ruído ininterrupto das “gentes a cantar” e a alternância rápida de sujeitos submetidos ao piscar da luz tosca dos ambientes, a formar uma “grande mancha clara e sonora” que compõe o conjunto da obra. São sempre motivos plásticos,

onde a cultura é apagada pela apreciação estética. A pobreza, a noite, o lazer, as roupas, a música: tudo vira inspiração visual.

É interessante notar como o teor sócio-cultural, ou mesmo político das ilustrações de Di publicadas na imprensa é quase que esvaziado em prol de uma pureza plástica quando a obra ganha edição de luxo numerada, divulgada durante a Semana de Arte Moderna e destinada a alta elite cultural. O livro estabelece uma ponte entre a atividade na imprensa e a virada da carreira em busca de espaço como artista moderno. Preserva o traço rápido da ilustração e incorpora o exercício da reflexão indireta, não factual, sobre os tipos “plástico-sociais”, os quais parecem responder à realidade como o corpo responde à música, quase que instintivamente. O caráter artístico e refinado da obra desperta a atenção de Mário de Andrade, que em seguida passará a defendê-lo como o grande pintor brasileiro, pelo menos até o início dos anos de 1930, quando toma conhecimento da obra e da figura de Cândido Portinari.

A familiaridade entre este cenário boêmio e a formação estilística de Di Cavalcanti é imensa. Contudo, a pluralidade de focos e perspectivas não permite correspondências fáceis entre obra e contexto, entre cultura, experiência e criação artística. Embora Di se distanciasse da postura antipática em relação à cultura popular urbana, esboçada por colegas de profissão como Raul Pederneiras, o artista ainda não incluía, pelo menos não antes da Semana de 22, o negro, a mulata e o problema da mestiçagem em sua produção artística. Por outro lado, mostra-se desde cedo envolvido pelo tecido urbano, tanto na condição de observador quanto de sujeito que participa e é levado pelo pulso da cidade, tal qual os seus *fantoches da meia-noite*. É nessa condição que, até o ano de 1922, Di Cavalcanti se mostra conectado à cultura popular abrigada nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Suas ilustrações revelam uma modernidade que é mais fruto da experiência urbana do que dos movimentos modernistas europeus, dimensão que marcará as movimentações da Semana de Arte Moderna, levando a maioria de seus partícipes ao Velho Mundo em busca de “estágios” com a vanguarda.⁸⁷

Esse vínculo entre o Modernismo e a emergência da cidade como terreno fértil ao seu desenvolvimento pode ser melhor visualizado a partir de um dilema presente na

⁸⁷ Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Villa-Lobos partem rumo à capital francesa entre 1922 e 1923. Victor Brecheret e Vicente do Rêgo Monteiro já se encontravam lá: o primeiro desde 1921, tendo retornado para participar da Semana de Arte Moderna; o segundo partira pouco antes da Semana (fins de 1921), deixando oito óleos e aquarelas para serem expostos no evento.

obra do pintor, formulado por uma convivência bipolar entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Do Rio e de seu meio intelectual boêmio, Di Cavalcanti trazia uma visão baudelairiana da modernidade, onde a reflexão sobre a cidade deveria partir da experiência das ruas, do contato com sensações e personagens bizarros, e da transfiguração desse imaginário em arte, questão esta tão bem retratada na obra *Boêmia* (1903-4) de Helios Seelinger, o qual mais tarde tornar-se-á companheiro de Di em suas andanças pela noite carioca.⁸⁸ O humor e a música emergem não só como recursos da técnica moderna, mas como parte das dinâmicas sociais, da experiência urbana dos artistas e intelectuais que, desde a virada do século, reforçavam através do trabalho na imprensa a presença das dimensões musical, corporal e sensorial na constituição dos ideais de brasilidade e, em consequência, da arte moderna.

Em São Paulo, Di Cavalcanti se depara com um ideal de modernidade distinto, focado no mundo do trabalho e do progresso. Fora do circuito simbolista do Rio, os paulistas encontrarão no futurismo, ainda que provisoriamente, táticas para a propagação da semente moderna – ou anti-passadista – entre a intelectualidade local. Em fins da década de 1910 e início da seguinte, justo o período em que Di encontrava-se em São Paulo,⁸⁹ erigia-se uma disputa entre as duas capitais. Em São Paulo, os ideólogos do vindouro *verdeamarelismo* (Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia), vertente conservadora do Modernismo paulista, faziam publicar em suas colunas no *Correio Paulistano* inúmeros textos, além de charges e caricaturas, críticos à capital federal, à sua falta de seriedade, ao excessivo calor, à desordem vigente, à cultura carnavalesca (VELLOSO, 1996: 13-4). Ao humor carioca, fruto mais de uma “obsessão melancólica” que de uma alegria verdadeira, conforme argumentaria Paulo Prado alguns anos mais tarde, opunha-se a capacidade administrativa dos paulistas.

Esse paradoxo entre as visões modernas carioca e paulista foi identificado por Monica Pimenta Velloso, em seu estudo pioneiro sobre o Modernismo no Rio de Janeiro. Tomando a revista *D. Quixote* (1917-27)⁹⁰ como fonte de análise, a autora identifica o humor como “um dos sinais mais expressivos da modernidade carioca, funcionando como pólo unificador e de identidade intelectual” (VELLOSO, 1996: 41).

⁸⁸ O pintor retrata, nesta obra, o crítico de arte Gonzaga Duque com um grupo de amigos, em ambiente escuro e enfumaçado, regado a bebida, discussões e música, expondo os vínculos entre sua arte, a postura boêmia e o seu entendimento da modernidade. Conforme apontou Mônica Velloso, saíam do “gueto intelectual” os “acordes de criatividade, as expressões da arte moderna” (VELLOSO, 1996: 39).

⁸⁹ Chega em 1917, matriculado na Faculdade de Direito de São Paulo, onde permanece, de forma irregular, entre idas e vindas ao Rio, até 1922 (AMARAL, 1998: 175).

⁹⁰ A revista, de periodicidade semanal, contava com a participação de caricaturistas como Raul Pederneiras, J. Carlos e Kalixto, figuras centrais do grupo boêmio freqüentado pelo pintor Di Cavalcanti.

Mostrava-se assim uma linguagem profundamente identificada com as demandas da modernidade, tanto pela sua capacidade de condensação de formas, de ilustração do cotidiano, quanto pelo seu caráter impactante e pela agilidade na comunicação. Tal postura rivalizava diretamente com a vertente tradicional do pensamento social brasileiro, a qual apontava a tristeza como traço definidor de uma nacionalidade abatida pela diversidade étnico-cultural.⁹¹ De um lado, paulistas criticavam a falta de seriedade do carioca, fator que o tornaria inapto à administração política, função atribuída a então capital federal; de outro, os intelectuais e ilustradores ligados à revista carioca *D. Quixote* lançavam um contraponto: a incapacidade do paulista de ser vanguarda pela falta de humor.⁹²

Neste contexto de rivalidades regionais, mas também de relações e trocas intensas entre intelectuais de ambas as capitais, nasce a Semana de Arte Moderna, inicialmente idealizada pelo próprio Di Cavalcanti, que acaba por vincular-se ao grupo paulista, sem abandonar, contudo, sua visão boêmia da arte e da vida, a qual o acompanhará até o final da carreira. Por meio de uma intensa atividade na imprensa paulista, espaço conquistado através de uma complexa rede de contatos que o então jovem caricaturista soube muito bem administrar (ver SIMIONI, 2002), Di Cavalcanti se inseriu rapidamente no meio intelectual da emergente metrópole para a qual se mudara em 1917. Desde então, até a viagem à Europa em 1923, o pintor permanece em trânsito entre as duas cidades. Em fins de 1921, num de seus retornos do Rio a São Paulo, traz consigo o conjunto de desenhos que comporiam a série *Fantoches da meia-noite*, expondo-os na Casa Editora O Livro, propriedade de Jacinto Silva. Foi este último quem apresentou Di ao então célebre acadêmico, autor de *Canaã*, Graça Aranha. E foi na mesma exposição do pintor que o escritor conheceu Oswald, Mário, Menotti e Guilherme de Almeida (AMARAL, 1998: 126-7). Foi através da figura de Graça Aranha que a aproximação entre Paulo Prado e o ilustrador carioca tornou-se possível,

⁹¹ Essa obsessão melancólica, da qual a poesia popular, as lendas, a música e as danças eram as mais puras expressões, seria um traço característico do brasileiro, vítima da colonização promovida pelo português decadente, do clima, do contexto colonial. Nas palavras de Paulo Prado, “há povos alegres e povos tristes. (...) No Brasil, o véu da tristeza se estende por todo o país, em todas as latitudes, apesar do esplendor da Natureza, desde o caboclo, tão mestiçado de índio da bacia amazônica e dos sertões calcinados do Nordeste, até a impassibilidade soturna e amuada do Paulista e do Mineiro. (...). O nosso próprio antepassado de Portugal, cantador de fados saudosos, enamorado e positivo, é um ser alegre quando comparado com o descendente tropical, vítima da doença, da pálida indiferença e do vício da cachaça” (PRADO, 1981: 93-4).

⁹² Aqui serão discutidos apenas alguns desdobramentos deste problema, enfatizando seu potencial explicativo diante de problemas postos pela obra de Emiliano Di Cavalcanti. Para um tratamento mais aprofundado da questão do humor na modernidade brasileira, ver SALIBA, 1998; e VELLOSO, 1996.

tendo este último rumado à mansão dos Prado com um cartão de apresentação por ele fornecido. Dessa reunião saíam os primeiros planos para a Semana de 22.

Além de idealizador, Di Cavalcanti também foi responsável pela presença de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) no evento, com quem mantinha contato já há algum tempo. Colaborara, inclusive, dois anos antes, na elaboração de figurinos para o bailado do *Carnaval das crianças* (1919), série de oito peças marcadas pela mistura de temas tradicionais de cantigas infantis a melodias populares brasileiras (procedimento que o compositor utilizou em muitas de suas obras posteriores). Uma das peças que compõe a série – “A folia de um bloco infantil” – é dedicada a Olívia Guedes Penteado, o que indica o vínculo já existente do compositor com a elite paulistana. Sobre o bailado, não há notícias de sua execução, tampouco da montagem do cenário e figurinos.⁹³ Os figurinos de Di Cavalcanti foram elaborados entre 1919 e 1920 [figuras 24-6], numa linguagem muito próxima àquela da ilustração, que lhe era tão familiar nesse momento, retratando os personagens a partir de uma ótica inocente e infantil, repleta de bom humor, e sem correspondência direta com o trabalho das vanguardas européias nesta área. Vale lembrar que Picasso produzia simultaneamente – entre 1919 e 1920 – os figurinos para *Le Tricorne*, balé de Diaghilev com música de Manuel De Falla, já que sua obra como figurinista terá profundo impacto sobre toda a produção posterior.

Para Picasso, a idéia de ritmo plástico parece ter sido fundamental. No caso de *Le Tricorne* [figuras 27-9], as vestes das personagens são desenvolvidas a partir de motivos formais que se repetem e se associam, criando um efeito rítmico potencializado pelo movimento da dança. É interessante notar que os figurinos complexos de Picasso parecem direcionar, de alguma forma, os movimentos, limitando-os de acordo com a disposição dos tecidos. As posturas rígidas concordam com a solidez métrica das estampas e dos cortes em geral, pensados em total acordo com a parte musical do espetáculo, que segue uma linha dramática quase marcial, com cadências rítmicas fortes que lembram o flamenco, onde os passos e os gestos revelam-se verdadeiros instrumentos percussivos, marcando o andamento duro e dramático da peça. Em acordo com os pressupostos cubistas, buscou uma estilização antinatural das poses, acentuada na coreografia de Diaghilev. O cenário, também de Picasso, é econômico, simulando uma espécie de pintura em movimento, próxima ao que viriam a realizar no cinema

⁹³ Uma das oito peças que compõem o bailado, intitulada *O ginete do pierrozinho*, foi apresentada na Semana de Arte Moderna em versão pianística.

Walther Ruttmann e Oskar Fischinger a partir de 1921. A motivação é plástica: o ritmo engole o corpo nos figurinos de Picasso.

Di Cavalcanti, que provavelmente ainda não conhecia esse trabalho de Picasso, cria outro tipo de cumplicidade entre o corpo e as vestes, invertendo o jogo rítmico proposto pelo pintor espanhol. Agora é o corpo quem dita o rumo da ornamentação das vestes. As linhas seguem as curvas relaxadas das personagens, que exibem uma corporalidade infantilizada, solta, livre dos códigos da etiqueta e da dança tradicionais. Pouco se sabe a respeito do livreto do bailado, mas pode-se perceber que a idéia da festa – o carnaval infantil – ultrapassa qualquer proposta narrativa, e os figurinos seguem os desejos do corpo que dança. Em Di, é o corpo que engole o ritmo, recriando-o ao seu prazer.

Para Picasso, a idéia de movimento está implícita na busca rítmica dos figurinos. E a repetição de padrões lhe concede a ambicionada coerência formal. A dança e o corpo são expressão e forma, e os figurinos, tanto pela formalidade do corte quanto pelo peso dos tecidos, funcionam como matéria a limitar e moldar o gesto. Os figurinos do *Carnaval das crianças* trabalham em outra chave. A dança é percebida como ritmo do corpo. Sua expressão depende visceralmente da liberdade do gesto, que deve ser garantida pelo figurino. Sendo o ritmo um estado interior – e não uma condição a que o corpo deve ser submetido para gerar forma – a função do figurinista, para Di, parece ser mais a de um intérprete da cultura que a de um puro criador, fato que a dissonância entre seus figurinos e os do pintor espanhol ajuda a entender.

Di Cavalcanti expôs doze obras na Semana, sendo apenas dois óleos, os demais em desenho e pastel. Não há, entre elas, um senso de unidade ou uma consciência estilística que aponte em traços mais definidos o caminho trilhado pelo pintor, o que só ficará claro após sua viagem à Europa, em 1923, quando o envolvimento com a pintura ultrapassa, ou pelo menos se equivale, ao vínculo com o universo da ilustração para a imprensa. É a partir desse momento que a obra do pintor passa a ser cotada de fato pela crítica como legitimamente nacional. Isso não se dá apenas através de uma síntese visual totalmente nova, tendo em vista que permanecem algumas características centrais em sua produção e em sua personalidade criadora provenientes já dos tempos de ilustrador. Mas também pela convergência de problemas e discussões que marca os universos artístico, intelectual e político brasileiros. Tentemos, então, entender quais os elementos formadores dessa dimensão de sua carreira, responsável pela sua consagração.

3.3 RITMO INTERNO: O GESTO MUSICAL EM DI CAVALCANTI

Na extensa produção de Di Cavalcanti, situa-se entre os anos 20 e 30 a parte mais fértil de sua obra, sobretudo se pensarmos no seu impacto sobre a crítica brasileira. A identidade artística encontrada na década de 1920 será, em grande parte, preservada e, por vezes, simplesmente reproduzida pelo pintor ao longo de sua trajetória. Interessa aqui entender quais os caminhos trilhados pelo pintor neste momento crucial da carreira, considerando as motivações, continuidades e descontinuidades com relação ao artista/ilustrador pré-1922, dando especial ênfase aos problemas aqui discutidos.

Trabalhos mais antigos, anteriores à Semana, revelam a influência direta de Beardsley e do *art nouveau*, estética que predomina em praticamente toda a produção desse período: no trabalho de ilustração para revistas [figura 30]; nas capas de livros; no trabalho artístico, que, apesar de apresentar alguns traços expressionistas [*O beijo*, 1921], ainda encontrava-se circunscrito à sua atividade como ilustrador; e mesmo na própria capa do programa da Semana de Arte Moderna. Mas esse traço *art nouveau*, ainda visível nos *Fantoches da meia-noite*, será progressivamente substituído por um desenho mais robusto, com formas inchadas e uma distribuição mais geometrizada das zonas de luz. O feminino se instaura como um dos pontos-chave na obra do pintor. Mas não através da imagem da *femme fatale*, ícone da modernidade urbana e branca. É a mulata, cujo corpo torna-se território de embates entre a herança colonial e o desejo moderno de originalidade, que passa a vigorar como símbolo de brasilidade. O caráter festivo da cultura brasileira também será explorado pelo pintor, que recorrerá à música como canal privilegiado para a expressão de conteúdos apreendidos através dos sentidos. Não são tanto os temas da cultura brasileira que o interessam, mas a sua apreciação sensorial, livre das formas viciadas do passado. Essa consciência de certo modo já pairava em seu trabalho como ilustrador, mas tomará forma na Europa, quando, junto com outros artistas brasileiros, percebe que Paris estava “farta de arte parisiense”, como afirmou Tarsila do Amaral.⁹⁴

Tanto Di Cavalcanti quanto Tarsila transformaram radicalmente suas obras através do contato com as vanguardas européias e do distanciamento do Brasil, que os fez enxergar o país com novos olhos. Entretanto, cada qual encontrou respostas bastante distintas diante dos questionamentos postos pelo ofício artístico, que lhes exigia um posicionamento acerca da imagem de seu próprio país. A idéia de um Brasil exótico,

⁹⁴ Correspondência com a família (19/4/1923), *apud* AMARAL, 1975/1: 84.

modernamente primitivo saltava aos olhos dos brasileiros em Paris, potencializando as dissonâncias entre as modernidades tupiniquim e européia.

Já nas primeiras obras que sucedem à viagem a Paris, fica visível o contato mais apurado e esclarecido de Di Cavalcanti com os questionamentos postos ao pintor moderno. Uma das primeiras obras realizadas após a semana, provavelmente já em Paris, *Músicos* (1923) [figura 32] denuncia o início de um processo de busca por uma identidade artística individual que o conectasse à versão exotizada do Brasil, processo este que deveria ser viabilizado através de uma linguagem moderna, permitindo o seu acesso à vanguarda artística do lado de lá. A obra preserva parte do tom penumbroso dos óleos apresentados na Semana. Os blocos de cor associados de forma visceral ao desenho, bem como o uso estranhamente dicotômico da deformação referem, ainda que em distância, a algumas lições do cubismo. A sobreposição de cores terrosas e do azul carrega o clima, em tudo distinto das obras que virão a seguir. Lembram sim o processo de metamorfose noturna dos *Fantoches da meia-noite*. Alguns detalhes do desenho, como os pés das figuras, deixam à mostra seus vícios de ilustrador. A música e a musicalidade populares, que então inspirava grande quantidade de pintores modernistas, com destaque para Picasso, não é exatamente uma surpresa na obra de Di que, como vimos, vinha desenvolvendo estreita conexão com o universo sonoro e boêmio desde muito cedo. O tratamento dado ao tema, entretanto, parece insinuar certo pessimismo, um olhar talvez decepcionado com a terra natal num momento de deslumbre diante da monumentalidade parisiense. A música, nesta obra representada principalmente pela imagem do violão, o grande foco da luz no quadro, soa como um lamento diante da situação dos músicos, largados à rua na penumbra da noite. O chapéu do violonista se confunde com uma auréola, concedendo ao instrumentista certo ar de paciente bondade.

Esse tratamento expressionista do tema em quase nada se aproxima daquele dado por Picasso em *Três músicos* (1921) [figura 33], onde predomina a linguagem cubista e a distribuição geométrica da cor. Aproxima-se de *A dança camponesa* (1922) [figura 34] do mesmo artista pela escolha dos tons, escuros, tendendo ao azul. A conexão mais efetiva com a obra do pintor espanhol vem no ano seguinte, com a obra *Salimbancos* (1924) [figura 35]. O tema, já abordado por Picasso (*A família dos saltimbancos*, 1905), recebe um tratamento que permite vislumbrar algo do estilo que nos é mais familiar na obra de Di Cavalcanti. A solidez das figuras, muito semelhante ao caráter monumental dado por Picasso em *A dança camponesa*, já traz o peso das personagens que marcaram sua obra posterior. O aprofundamento do espaço dá vistas,

também, a um recurso que será vastamente utilizado pelo pintor: a presença de marcadores que ressaltam o valor da atividade musical, colocando tudo o mais para o fundo, para trás do palco. Todavia, as personagens e a gestualidade dos figurantes em nada aproximam a cena da realidade do artista, conexão que alcançará centralidade na produção dos anos seguintes.

Do ano de 1925, quando retorna ao Brasil, datam algumas de suas obras mais emblemáticas. Grande parte delas dedicada a temáticas musicais. Um exemplo é a tela *Samba* [figura 37], a qual revela o grande crescimento do artista durante os dois anos em que permaneceu na Europa, sobretudo no que diz respeito à cor, tendo encontrado uma identidade cromática que estará presente ao longo de sua obra dali por diante. Como já comentamos acima, o samba, entre outros gêneros populares da nossa música começavam uma nova história, inserida no contexto das gravações e da radiodifusão. A dança, que já era uma característica dos salões locais, tornava-se uma febre. Di Cavalcanti vive a transição entre o samba da roda, que refere a uma reunião festiva em torno da música, as quais freqüentou desde cedo, e o samba enquanto estilo consagrado ao longo do século XX como parte essencial da identidade brasileira, e cuja trajetória é paralela a do pintor.⁹⁵ A obra em questão retrata um entre-lugar entre o samba gênero e o samba evento. Os músicos já se encontram vestidos de forma diferenciada, indicando uma presença profissionalizada, mas não é no baile ou no auditório que a performance se realiza, mas no morro. A relação entre os profissionais da música e o público é invertida, se tomarmos como padrão a lógica comercial que então se instaurava. Os primeiros permanecem em segundo plano na obra de Di, enquanto as mulheres quase transbordam para fora da tela, projetando o samba mais como um estilo de vida, projetado no corpo, do que estilo musical. A sensualidade dos gestos, misturada à melancolia inerente ao estilo, gera um transe que parece ser excitado pelos sons, ao mesmo tempo em que é próprio daqueles personagens: uma condição de sua existência. Os corpos semi-nus das moças – as poucas vestes foram pintadas depois – insinuam um caráter libertino, excessivamente sexual, que tanto pode ser visto como um contraste à frieza européia, conhecida pelo pintor, quanto como resquício do patriarcalismo que nutria o imaginário sexualizado em torno da figura da mulata, escancaradamente vivo na obra de um Gilberto Freyre, por exemplo.

⁹⁵ Em 1917, ano em que *Pelo telefone* era gravada, Di Cavalcanti iniciava sua atividade como ilustrador em São Paulo. Daí por diante, a popularidade do gênero musical e do artista só fariam crescer, ambos associados à construção identitária do país.

Há certo otimismo nesta nova fase da produção do pintor, em que predominam a alegria das cores puras e leves e a luminosidade abundante que paira sobre a tela, características ausentes em boa parte dos óleos anteriores, mas que marcam presença em diversas obras desta nova fase. *Serenata* (ou *Composição*) [figura 38], também de 1925, mostra um investimento ainda maior no trabalho com as cores, as quais parecem conduzir o desenho. O branco é onipresente, criando uma sensação de luz vibrante, espalhada por toda a tela. É através dele que o pintor cria uma sensação de dinâmica cromática, onde as três cores primárias – azul, amarelo e vermelho – funcionam em gradações e misturas progressivas, sempre pautadas pela sua regência. Essa orquestração cromática pode ser entendida como espécie de metáfora musical, pois se a imagem sugere o assentamento dos corpos na natureza através da música, na prática isso se dá através da cor. As duas moças no primeiro plano dividem a cena entre a sensualidade do corpo encaixado nas formas da natureza e a pureza da vida tropical sugerida pela presença dócil dos pássaros que rodeiam uma das personagens. Ao fundo, um homem toca o violão, absorvido, buscando a fusão com o instrumento. A percussão tocada pela mulher deitada integra-se ao seu corpo, exigindo-lhe o mínimo esforço. A música sai a todos naturalmente. O caráter curvilíneo das formas alude a uma música suave, distante da gestualidade rígida dos concertos e balés. Curvas de cor dão forma a corpos brandos, flexíveis e expressivos, mas sólidos e volumosos, como se pode perceber nas costas da moça de azul.

A obra já revela uma intimidade maior com a linguagem cubista. O caráter levemente geométrico das formas cria um equilíbrio de volumes que costura o tecido rítmico da tela, embora a idéia de um ritmo interno, sensorial, seja predominante. O conceito de ritmo plástico emprestado do cubismo e do futurismo italiano é utilizado por Di Cavalcanti de forma sutil, sem nunca alcançar centralidade, como acontece com Tarsila do Amaral. Para a pintora, a construção geométrica e a repetição são valores fundamentais. Em telas como *A caipirinha* (1923), *A feira* (1925) e *Carnaval em Madureira* (1924) [figura 43], a artista constrói uma espacialidade milimetricamente arquitetada em que a idéia de ritmo expressivo é vigorosamente dominante. A articulação entre a imagem do campo e da cidade, entre a periferia e a metrópole, entre a realidade tropical e o progresso é dada através desse ritmo incessante, que lembra tanto a sinfonia das máquinas quanto uma cadência musical. Essa musicalidade, em Tarsila, não é ordenada pelo gesto corporal, pela intimidade com um ritmo introjetado na expressão individual das figuras, como no caso de Di Cavalcanti. Há uma noção de

ritmo plástico que funciona como elemento organizador, estruturado a partir de repetições, de zonas de cor bem definidas, do paralelismo de linhas e da concatenação de formas em sistemas, reproduzindo problemas já postos pelo cubismo e por futuristas como Carlo Carrà, Giacomo Balla e Fortunato Depero. Carrà sugere fórmulas plásticas que, segundo ele, seriam capazes de fazer a pintura transcender sua dimensão espacial, conectando os sentidos numa experiência sinestésica da obra através de um “todo plástico abstrato polifônico e polirítmico”. Este conjunto corresponderia à “necessità di disarmonie interne che noi, pittori futuristi, crediamo indispensabili alla sensibilità pittorica”.⁹⁶ As proposições de Balla e Depero se aproximam ainda mais do caso de Tarsila, já que propõem uma reinvenção formal do universo, o qual deveria ser lido através de formas geométricas, dando vazão aos ideais de síntese da vida moderna [ver figura 44]. Tanto no caso de Carrà quanto no de Balla e Depero, o ritmo aparece como elemento de concatenação plástica e de penetração na dimensão temporal. A busca de correspondência entre a estrutura formal, as linhas de força da vida moderna – representada pelo conceito de velocidade – e da paisagem como motivo pictórico se dá através da disposição sintética das formas e cores, ou seja, através de uma noção específica de ritmo plástico que não se encaixa na “quadratura” das pinceladas constantes dos impressionistas, por exemplo. Esse ideal rítmico é governado por noções de simultaneidade e síntese presentes na obra de Tarsila, com a diferença fundamental da exploração de temas e imagens da cultura regional pela pintora brasileira. Diferente, portanto, do caso de Di Cavalcanti, marcado pelo diálogo dos corpos com a cultura e o meio. Mas embora não alcance centralidade na obra de Di Cavalcanti, essa concepção de ritmo não está ausente. Numa nova investida sobre o tema do samba em 1928 [figura 31], o pintor reforça a estrutura rítmica, dando um ar cubista à composição. As figuras se constituem a partir de formas de encaixe curvilíneas, contrastando com as verticais que formam o fundo. Permanece, entretanto, o vínculo figurativo, mais comprometido no caso de Tarsila. Essa característica é mantida em obras como *Gafieira* (1929) ou em alguns dos estudos para o painel do Teatro João Caetano [figuras 40-2], do mesmo ano, traços suavizados na versão final [figura 39].

Como é possível perceber nas “Lições para ser *Século XX*”, trabalho realizado em 1929, as ilustrações de Di Cavalcanti passam a encarnar traços de sua pintura no decorrer dos anos 20 [ver figuras 18 e 36]. A música se torna um tema constante em sua produção como ilustrador, e a sensualidade de suas mulatas dançantes passa a ser

⁹⁶ Disponível em <http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/carra.htm>.

divulgada de forma mais ampla, substituindo a “mulher *art nouveau*” dos primeiros anos (SIMIONI, 2002: 55). Sua trajetória mista, dividida entre o desenho rápido e os óleos, entre o Rio e São Paulo, entre o veio nacionalista e as vanguardas européias, entre o humor e a sensualidade melancólica, exige uma interpretação que articule esses diferentes e simultâneos elementos, os quais projetam uma série de permanências que elucidam, de certa forma, o processo de constituição estilística do artista. Um olhar atento à sua atuação artística e profissional, na imprensa, dividida entre o Rio de Janeiro e São Paulo, mostra como o pintor carrega traços das duas vertentes. À postura boêmia, deve-se somar a sua crítica, posta na associação entre a musicalidade e a melancolia, entre o carnaval e a luxúria, entre o corpo erótico e a apatia. Há, na obra pictórica de Di Cavalcanti, tanto a simplicidade do relato cotidiano quanto a pompa e a monumentalidade da arte burguesa, fazendo convergir a *crônica* de João do Rio e o *retrato* do Brasil de Paulo Prado, figuras importantes na formação artística e intelectual do pintor.

Em depoimento, Di Cavalcanti afirmou: “a cultura não apaga os meus sentidos” (*apud* MARTINS, 1971: 20). De fato sua obra é duplamente pautada por ideais de sensorialidade, tanto pela concepção moderna, em que as tintas e as formas se articulam para proporcionar o deleite dos sentidos do observador, tal qual a música – ambição tão comum entre os modernos –, quanto pela presença do autor como *flâneur* que busca não a narrativa estruturada, mas a expressão mais pura do deleite sensorial na experiência da vida em si. Tal característica, boêmia em si, pode ser percebida em sua relação com o crítico Mário de Andrade, grande doutrinador entre os modernistas. Em carta enviada ao autor de *Macunaíma* em meados de 1930, Di Cavalcanti sutilmente se exime de seguir, como fizeram Heitor Villa-Lobos, Cândido Portinari, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, entre outros, o projeto andradiano, ao afirmar:

Mário, felizmente eu não me apresso, não quero nunca realizar obras-primas como quis o Brecheret, o Villa e mesmo já o Celso Antonio. O que acontece é que eles, sem autocritica, já estão paus. E eu me sinto de uma mocidade comovente. Não é orgulho, é vaidade. Eles não amam a vida. Amam a arte como a um mito. E eu amo sobretudo a vida, esta vida que vem, como os calores sexuais, de baixo para cima (1/9/1930).

A carta, lindamente ilustrada, revela sua personalidade boêmia e seu compromisso com a vida, acima da arte. Entretanto, há, nessa professada pureza expressiva, um grau de auto-invenção e uma estratégia, que se provou eficaz, de solidificação dos estereótipos propostos pelo grupo modernista naquele momento, e que, após breve interlúdio político, voltou a impregnar sua obra a partir dos anos 40 até o

final de sua atividade artística. Tornou-se, acima de tudo, o pintor da mulata, da música, do samba, da boemia, alimentando não apenas a hegemonia do estilo de vida carioca na formação da identidade brasileira, mas também do projeto modernista de instauração de símbolos nacionais que se adaptassem à nova realidade institucional, política e urbana do país. Ao papel de cronista de costumes, assumido já nos tempos de ilustrador, é acrescido o de arquiteto da identidade plástico-cultural do país, tomando para si a tarefa de erigir monumentos de cultura. O caráter festivo da cultura tropical, simbolizado na versão de Di Cavalcanti por uma mulata que dança, que se move sem esforço, como que natural e instintivamente, faz confundir sensualidade e sensorialidade. Instintos e pulsões são elevados ao posto de ícones da cultura, criando uma tensão – central para compreender a obra do pintor – entre a alegria e a melancolia, entre a festa e a miséria, entre o divertimento e desigualdade, entre a crônica e o retrato. No samba de Di Cavalcanti, o Brasil está indeciso, dividido entre tristeza e a música, entre a culpa e a libertinagem, entre a favela e a natureza exuberante, a passividade e a virilidade.

Essas imagens sonoras do Brasil, formuladas por artistas e intelectuais vinculados em sua maioria ao grupo modernista paulista nos anos 20, eram, ao fim, moldadas não só por suas expectativas e desejos, mas também, como nos mostra a obra de Di e, como veremos a seguir, de Flávio de Carvalho, pela experiência da vida de seus formuladores, os quais, além de propor moldes, eram também moldados. A idéia de um Di Cavalcanti dividido entre a *crônica* e o *retrato* implica também esta conjunção entre individualidade e o espírito da época, pois nos mostra um personagem que não apenas compreende os novos papéis do universo sonoro e da imagem no âmbito da informação, mas passa a interagir nesse cenário, criando motivos visuais extremamente inspiradores. Diferente da maioria dos modernismos europeus e mesmo de muitos dos modernistas brasileiros, ao mergulhar no universo da arte erudita, Di Cavalcanti dialoga não apenas com as tradições artísticas da alta pintura, mas com um corpo de imagens de caráter passageiro, produzido para a circulação de informações e propaganda de consumo. Apesar de não ter sido um grande retratista, como foi Portinari, situar Di “entre a crônica e o retrato” é, mais do que sugere o caráter literal da expressão, identificar em sua produção pictórica os vestígios sutis que conectam tradição e imprensa, vanguardismo e individualidade, invenção consciente e os cacoetes do ofício. Talvez nesse cruzamento se encontre o mais verdadeiro diálogo entre sua arte e a cultura popular, muito mais efetivo do que as versões estereotipadas da mulher e da música brasileira por ele oferecidas.

Nos casos até aqui explorados, como o de Emiliano Di Cavalcanti ou Mário de Andrade, o problema do nacional na arte é central. Tal questão é expandida a partir de uma série de discursos de cunho sensorialista, em que as dimensões sonoras e visuais recebem especial atenção. O diálogo entre os dois sentidos, como venho demonstrando, não pode ser explicado de forma direta e unívoca, mas a partir de um emaranhado de embates numa realidade que ora se expande ao contexto internacional, ora se contrai, reduzindo-se ao cenário local e às suas singularidades. Cria-se, nesse movimento orgânico de expansão e contração, uma tensão que caracteriza a arte e o intelectual moderno brasileiro, divididos entre as profecias da modernidade européia e a busca de autonomia criativa, entendida como um dos veículos centrais na consolidação de uma imagem positiva e sólida da nação, capaz de projetar o país no cenário internacional.

A obra e a trajetória do pintor e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) parecem encarnar esta tensão de forma bastante original. Não mais a partir da união consciente entre a pesquisa estética e o projeto político, mas na constituição de sua personalidade artística, articulando experiência individual ao cenário artístico brasileiro, aos espaços e energias que propiciavam e geravam o movimento no interior do campo. Serão abordados aspectos de sua formação, passos de sua trajetória rumo à polêmica inserção no grupo modernista, com foco em problemas considerados relevantes tanto para a compreensão de sua obra quanto para o fortalecimento das hipóteses aqui levantadas. Os cruzamentos entre os universos do som e da imagem, e a utilização de motivos de base sensorial na elaboração de obras e projetos artísticos são características que marcam a produção de Flávio, e que sofrem transformações ao longo de sua trajetória. Sua relativa independência política, seu espírito conhecidamente contestador, seu relativo isolamento criativo, deverão ser discutidos paralelamente à consonância entre sua produção e alguns dos discursos modernistas sobre o fazer artístico. Nesse sentido, Flávio de Carvalho me parece o artista ideal para discutir os limites de uma interpretação pautada apenas pelos diálogos formais, bem como de uma análise que reduza o processo criativo às amarras impostas por uma noção de contexto estática. Sua trajetória coloca ambas em jogo, salientando a necessidade de uma análise multidirecional e dinâmica.

4.1 DESENHO, CORPO E MOBILIDADE

Bisneto do Barão de Cajuru (1797-1869), conhecido pela fortuna e pela participação na guerra do Paraguai, Flávio de Carvalho vinha de uma família aristocrática, tanto do lado paterno, quanto materno.⁹⁷ Cresce em São Paulo, para onde seu pai trouxera a família no ano de 1900, a fim de investir na produção de café. Aos oito anos é matriculado na Escola Americana de São Paulo, o Mackenzie College, onde aprende inglês, francês e violino, instrumento que, na velhice, afirmou ter aprendido em função da admiração que tinha pela “postura elegante dos violinistas”. Aos 12, parte para Europa com os pais em viagem que duraria um ano, mas que, para Flávio, acabou por estender-se. Seu pai o matriculara no *Lycée Janson de Sailly*, um refinado estabelecimento de ensino de orientação católica que deveria prepará-lo para o ingresso na mais famosa escola de engenharia da Europa, a *L'École Nationale des Ponts et Chaussées*, em Paris.

Já no liceu Flávio iniciou seu envolvimento com o desenho, recebendo algumas menções na cadeira *Dessin d'imitation*. Enquanto no Brasil ainda ecoavam as vozes da arte acadêmica, embora já com uma série de novas questões relativas ao problema da identidade nacional, na Europa, escolas vanguardistas – tais como o *Der blaue Reiter* de Kandinsky e Franz Marc, o futurismo de Marinetti, Boccioni e Balla, e o cubismo de Picasso, Gleizes, Braque e Léger – ocupavam cada vez mais espaço nas redes de discussão (periódicos, revistas e cafés), oferecendo novos padrões de visualidade, bem como novas formas de ver e sentir a realidade. Apesar da pouca idade, o contato do então menino Flávio com tais inovações era praticamente inevitável.

Apesar dos planos implacáveis do pai, a eclosão da I Guerra em 1914 acabou por dificultar sua estadia em Paris. O *Lycée Janson* dispensara alunos e funcionários para tornar-se abrigo da Cruz Vermelha. Aproveitando o período de férias, o já adolescente Flávio de Carvalho rumou para Londres, onde, pelo menos inicialmente, a situação parecia estar menos complicada do que no lado continental do Canal da Mancha. Contudo, apenas alguns dias após sua chegada, o Rei George V declarou a entrada da Inglaterra no conflito. Decidido a sair de Paris, Flávio convence a família da necessidade de mudança, matriculando-se, exultante, no *Clapham College* em Londres. Após passagens por outras escolas e cidades inglesas, e uma breve inclinação em cursar

⁹⁷ Conforme J. Toledo, “o grande clã dos Carvalhos ramificava-se ali, com os Rezende de Minas, numa vertiginosa ascendência que se perdia na história, de Tiradentes a Martim Afonso de Souza, dos soberanos portugueses aos antigos reis visigodos” (TOLEDO, 1994: 2-3).

Letras em Oxford, em meados de 1917 decide cursar Engenharia no *Amstrong College* da *Durham University*, em *New Castle*, garantindo assim as gordas mesadas que só assim seu pai seguiria lhe enviando. Paralelamente, frequentou o curso de belas artes da conservadora *King Edward Seventh School of Fine Arts*, vinculada à mesma universidade. Daí se conhecem alguns poucos trabalhos, tais como *Mulher* (1918) [figura 45], desenho a lápis com características naturalistas. Os gestos extremamente polidos da figura remetem à gramática do desenho acadêmico. Os volumes e contrastes entre áreas de luz e sombra não lembram, nem de longe, o movimento frenético dos desenhos de prostitutas e nus da década de 1930, onde o traço foge nitidamente da disciplina em busca de uma vibração rítmica que caracterizará seu expressionismo. Não se sabe ao certo por quanto tempo Flávio frequentou a *King Edward*, tampouco a profundidade de seu vínculo, de sua dedicação aos estudos artísticos tal qual propostos por aquela conservadora instituição. Poucas conexões diretas podem ser estabelecidas entre o período em que a frequentou e a constituição do estilo de Flávio de Carvalho: talvez o gosto pelo retrato adquirido nos longos passeios pela *Royal Academy*, onde teve contato com mestres acadêmicos da época como Philip Connard e Melton Fisher, artistas profundamente admirados entre tradicionalistas e conservadores; e a fascinação com o mundo da cor a partir da descoberta de Turner. Este último foi objeto de estudos exaustivos por parte do célebre crítico de arte inglês John Ruskin, do qual alguns de seus professores na King Edward, como R. G. Hatton e R. Bullock, eram fervorosos seguidores. Embora décadas mais tarde Flávio tenha desprezado seus mestres do período inglês, apontando-os como “mediócras”, de “importância menor”, conforme afirmam seus biógrafos (TOLEDO, 1994: 35), não seria insensato sugerir que a sua descoberta da cor e seu vínculo com a estética expressionista tenham sido semeados neste período, numa apreciação de Turner, cuja violência no uso das cores deve ter impressionado profundamente o jovem amador do desenho.

Embora não se tenham registros que comprovem seu interesse por movimentos de vanguarda nesse período, J. Toledo afirma o gosto de seu biografado por escolas como *De Stijl* e *Bauhaus*. Ainda que não encarnasse os valores e as filosofias destes grupos, pode sim ter assimilado alguns de seus ideais de criação, que marcarão sua atividade artística, embora seja mais sensato sugerir que a constituição de sua concepção artística tenha se dado, em grande parte, após o retorno ao Brasil. Todavia, já durante a estadia na Europa, e sobretudo no período em que se instala na Inglaterra, o artista passa a utilizar-se do desenho como instrumento de expressão. Considerando a

alta valorização do corpo em sua obra pictórica e em seus escritos jornalísticos, conforme veremos mais adiante, é bem provável que o então garoto Flávio de Carvalho tenha se impressionado com a figura de Nijinsky e com os balés de Diaghilev, que vinham causando grande impacto em toda a Europa entre os anos de 1912 e 1917. É nesse período também que Flávio desenvolve um estilo pessoal excêntrico, vestindo-se de forma ousada, com atitudes por vezes chocantes, traços que marcarão sua trajetória artística.

Seu intenso envolvimento com atividades esportivas também deve ser ressaltado, tendo em vista o papel fundamental que o corpo assumirá em sua criação, tanto nas obras de pintura quanto em suas proposições precursoras no âmbito da arquitetura e do vestuário, sobretudo na década de 1930. Em seus anos na Europa, na condição de verdadeiro playboy, Flávio desenvolveu um grande número de atividades físicas (tiro, remo, esgrima, tênis, equitação, natação, entre outras). Possuidor de um físico atlético, Flávio era adepto do cuidado meticuloso do corpo, hábito que adquiriu em casa. É sabido que seu pai possuía verdadeira obsessão com a saúde e a aparência corporal, submetendo a todos que o rodeavam (família, empregados, etc.) a uma rotina extenuante de duas horas de exercícios diários. Aí, talvez, tenham sido plantadas as primeiras sementes do profundo interesse do artista em questões relativas à corporalidade. Para além dos estímulos familiares, Flávio viveu um período de intensas transformações no que diz respeito ao lugar e aos papéis do corpo e dos sentidos, sobretudo na Europa, onde se encontrava entre os anos de 1910 e parte da década seguinte. A experiência dos campos de batalha durante a I Guerra Mundial, as novas constatações no âmbito das ciências sociais, sobretudo da sociologia e da antropologia, e mesmo algumas das tendências mais contundentes da arte moderna: todos apontavam para a soberania do corpo, dos instintos, da vida dos sentidos. Esse estado de excitação e automatização das energias sensoriais se traduzia na febre esportiva dos anos de 1910 e 1920, atitude que, conforme Nicolau Sevcenko, implicava uma reformulação profunda da experiência da vida (SEVCENKO, 1992: 52). A própria idéia de regeneração ou aperfeiçoamento das raças, que emergia na Europa, sobretudo na Alemanha, encontrava na prática esportiva um instrumento poderoso para o adestramento dos corpos. A ênfase nas potencialidades físicas era incitada através de campanhas publicitárias, de revistas e periódicos voltados exclusivamente para o tema da saúde corporal, além da multiplicação de espaços para a prática esportiva, de competições, celebridades do mundo do esporte e a inserção de atividades físicas nos currículos de instituições de ensino. Expandia-se uma aura

sedutora em torno do corpo. E os impulsos sensoriais passam a “falar mais alto do que a cultura herdada”.⁹⁸

O envolvimento visceral com a nova realidade em suas dimensões mais fascinantes – a dos lazeres, da moda, do culto ao corpo, do desfrute das novas tecnologias e da velocidade – indica um ponto de convergência, que nunca deve ser tomado como absoluto, entre o homem Flávio de Carvalho e seu tempo. Tal sugestão pode causar certo desconforto, já que usualmente o artista é visto antes como criador, transformador e crítico da realidade, raramente como fruto dela, condição atrelada ao “homem comum”. Todavia, uma olhada atenta na biografia, sempre articulada a uma noção dinâmica de contexto, que se desloca sem pudor do interior do lar aos cenários políticos mais gerais, fornece, no mais das vezes, dados que informam, de alguma maneira, sobre a produção e a postura do criador. O interesse pelo desenho articulado à febre do corpo e à mobilidade de Flávio de Carvalho, indo e vindo entre as fronteiras européias durante os anos de estudo, dão a ver – ainda que sem explicar – alguns pontos de partida para compreender sua atuação artística após o retorno ao Brasil. Sua condição financeira privilegiada e as pressões familiares também foram fatores que funcionaram ora como estímulo ora como limite à construção de sua personalidade criadora. Todavia, na mesma medida em que o homem é explicado pelo tempo, deve servir, especialmente através de sua obra, para acoplar significados e expandir a compreensão histórica do momento do qual tomou parte. É esta a dimensão que mais interessa aqui.

⁹⁸ Maria Odila Leite da S. Dias, parafraseando Walter Benjamin no prefácio de SEVCENKO, 1992: XV.

Flávio volta aos trópicos em algum momento entre 1922 e 1923,⁹⁹ pouco tempo após a realização da Semana de Arte Moderna, já com o diploma de engenheiro, chegando a trabalhar como calculista de estruturas em firmas importantes de São Paulo. Sua aproximação com os modernistas paulistas é demorada, tendo sido, até 1927, pontual e secundária. Apesar de ter freqüentado os salões de Olívia Penteado, tal qual o fazia a parte mais expressiva da intelectualidade paulista ligada ao Modernismo, a presença de Flávio era pouco expressiva nos primeiros anos após seu retorno ao Brasil. Depois de rápidas passagens por firmas de engenharia – empregos arranjados e impostos pelo pai –, Flávio ingressa, através de sua rede de contatos, no mundo da imprensa, passando a colaborar como ilustrador e repórter em periódicos da capital, sobretudo o *Diário da Noite*, que tinha Rubens Amaral, conhecido de Flávio, como chefe de redação. Estas atividades passam a ser seu ganha-pão após o rompimento com Dr. Raul, causado pela recusa em submeter-se à vida profissional traçada pelo autoritário patriarca. Assim o futuro artista entrava em contato mais íntimo com a realidade de uma boa parte da intelectualidade brasileira, que tinha na produção jornalística o meio principal de ação, inserção e, no caso dos menos abastados, sustento.

Flávio freqüentou espetáculos e eventos, escreveu artigos de jornal e manifestou intenso interesse pela dança e pela dimensão rítmico-visual do corpo como elemento expressivo. Seu primeiro encargo foi a cobertura de um balé de Loie Fuller, que se apresentava em São Paulo com muito sucesso no ano de 1924, após uma longa temporada de vastas platéias nos Estados Unidos e na Europa, onde seu pioneirismo na dança moderna, bem como no uso da iluminação cênica causara grande impacto. Apesar da idade já avançada – ultrapassara já os sessenta anos –, a dançarina ainda impressionava pela exótica virtuosidade. Sua original performance juntava corporalidade, plasticidade, cor e movimento, valendo-se de luzes, tecidos e movimentos harmônicos em busca de um impacto visual bem próximo daquele almejado pela pintura pós-impressionista.¹⁰⁰ Talvez por isso tenha chamado a atenção de artistas como Toulouse-Lautrec já em fins do século XIX, momento em que a dança e a figura da bailarina exerciam grande fascínio entre os pintores.

⁹⁹ DAHER, 1982; SANGIRARDI, 1985; e MORAES, 1986 apontam o ano de 1923 como data do retorno de Flávio ao Brasil. TOLEDO, 1994, assegura que o retorno de Flávio se deu em agosto de 1922. LEITE, 1994, corrobora a data deste último.

¹⁰⁰ Ver <http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>.

O envolvimento de Flávio de Carvalho com o universo da dança foi marcado pela impactante apresentação da Sra. Fuller. Sua preocupação, ao retratar a bailarina [figura 46], não era com os tecidos, as cores, mas com a estilização dos movimentos, entendendo o corpo como vetor, como base para um desenho cru que dá vazão a uma expressão híbrida, geometrizada e orgânica, sintética e expressiva, diferente portanto da preocupação com a leveza e liberdade no traço, tão comum a artistas como Toulouse-Lautrec e seu entorno. Naquele momento – fins do século XIX – o exercício do desenho, entendido como maneira de ver a forma, deveria auxiliar na busca de materializar as construções do olhar, dando vazão à complexidade da sensação que engloba o ato de ver (VALÉRY, 2003). É a busca de uma expressão mista, que ultrapassa a *mimese* e confere ao desenho um caráter autônomo e expressivo. A disciplina da mão seria a forma de dar vazão ao estado sensível do espírito diante não apenas da música, mas da sua materialidade representada pela dança (VALÉRY, 2003: 122). Diferente da pintura musical de Seurat, marcada pelos acordes de cor formados no olho, tanto Lautrec quanto Degas concedem ao desenho um papel central no diálogo com a música, entendida não como modelo teórico, mas como estímulo sensorial que age sobre o corpo e gera, através da dança, a mais pura e primitiva expressão humana. O desenho apresenta-se, aí, como uma “obsedante tentação do espírito” (VALÉRY, 2003: 125), através da qual se busca possuir o que se quer ver.

Essa fascinação diante não apenas da música, mas dos seus efeitos produzidos no corpo, é compartilhada por Flávio de Carvalho, arrebatado, três décadas mais tarde, pela performance de Loie Fuller. Contudo, uma série de detalhes separa os dois desenhos. A começar pela sua funcionalidade: Flávio o produziu como parte de uma reportagem jornalística, a ser impressa às centenas, em preto e branco. Seu interesse pela dança, ao mesmo tempo que se confunde com o do francês na busca de tradução do movimento expressivo da bailarina, negando a gramática gestual da postura acadêmica, se distancia de forma radical. Primeiro, pelo seu entendimento distinto no que diz respeito ao lugar do corpo, que, para Toulouse-Lautrec, parecia ser mero motivo expressivo, abafado pela ênfase nos volumes, nos tecidos, nos espaços criados para servirem à cor. Em Flávio de Carvalho, por outro lado, predomina um ideal de síntese que integra sua compreensão do desenho, funcionando como indicador estético numa busca que deveria pautar-se pela geometrização das formas, pela precisão angulosa dos movimentos, pela regularidade dos contrastes, pela eliminação de detalhes irrelevantes nos figurinos e movimentos, marcados por um ideal cubista de estilização antinatural.

Atuando como crítico, atividade que precede sua atividade de pintor, Flávio encarna uma nova percepção com relação à dança e ao corpo, defendendo ideais típicos da *belle époque*, conectados ao mundo da máquina e da cidade moderna por um lado, e de culto ao primitivo, anti-intelectual, por outro. Conceitos como *ritmo* e *constância* apareciam repetidamente em seus textos de crítica de espetáculos de dança. Os desenhos, esboços e caricaturas publicados nesse período demonstram essa dualidade, misturando formas sintéticas de tendência geometrizar a um traço claramente influenciado pelo discurso e pela arte primitivistas, negando a técnica acadêmico-naturalista que marcou seus primeiros desenhos, realizados na Europa alguns anos antes. O movimento associado ao corpo foi um problema amplamente discutido e desdobrado pelas vanguardas européias, assumindo, nas primeiras décadas do século XX, um sentido metafórico antiintelectualista, de combate às convenções e tradições herdadas. À gramática de movimentos do balé clássico opunham-se as novas tendências da dança moderna, negando o corpo “desmaterializado” da arte acadêmica, em busca de expressar experiências intransponíveis através da palavra (DAHER, 1984: 11). Paul Valéry (1871-1945), em produção contemporânea à de Flávio de Carvalho, identificou tal separação, deixando claro seu profundo interesse por questões relacionadas ao corpo.

Eu mesmo me sinto invadido de energias extraordinárias; eu as sinto irradiarem de mim, que ignorava conter tais virtualidades. Num mundo sonoro, retumbante e ritmado, a intensa festa do corpo diante da nossa alma oferece alegria e luz; qualquer coisa é solene, qualquer coisa é simples, tudo é vivo e forte, tudo é possível de um outro modo, tudo pode recomeçar indefinidamente. Nada resiste à batida alternada dos fortes e dos fracos. Bate! (...) Um corpo com a sua simples energia, num ato, é forte o suficiente para alterar mais profundamente a natureza das coisas, do que o intelecto com seus sonhos e especulações jamais alcançará (VALÉRY, 1978: 199-201).

No trecho acima, originalmente publicado em *A alma e a dança*, de 1923, o poeta francês lê a cidade através do universo rítmico-musical, a partir do qual a urbanidade adquire sentido. Diante da realidade pulsante, o corpo funciona como meio mais eficaz do que o intelecto na transformação do mundo. Em *Degas Dança Desenho*, Valéry, ao referir-se aos modos rústicos do pintor, salienta o valor dos novos postos assumidos pelo corpo e pelos sentidos na educação moderna:

A instrução que se dispensava por volta de 1850 nos colégios devia ser tão absurda, embora mais *forte*, quanto a que se dá hoje. (...) Nem a limpeza, nem as menores noções de higiene, nem a arte de se portar, nem mesmo a pronúncia de nossa língua apareciam nos programas desse ensino inacreditável, de cujas concepções o corpo, os sentidos, o céu, as artes e a vida social eram cuidadosamente excluídos.

Movido por questionamentos semelhantes, mas em busca de respostas distintas, moldadas pelo cruzamento dinâmico entre seu campo de atuação, seus interesses e aptidões pessoais, Flávio de Carvalho expõe suas impressões através de artigos ligeiros sobre dança e, principalmente, por meio de esboços apressados destinados a registrar os movimentos exibidos pelas bailarinas – algumas de fama internacional, como Miss Hughes, Josephine Baker e Loie Fuller – que se apresentavam em São Paulo durante a década de 1920, especialmente no Teatro Santana, e que provocaram o fascínio de diversos artistas dentro e fora do país.¹⁰¹ Além dos espetáculos de dança promovidos em teatros da capital, a década de 1920 marcou também, como vimos anteriormente, uma guinada no carnaval paulista, que passa a contar com a presença das elites em meio aos festejos de operários, ambulantes, camponeses, indicando uma convergência de símbolos entre setores díspares da população. A dança emergia como símbolo paradoxal, capaz de englobar – sem pacificar – dimensões díspares da modernidade que invadia as principais cidades do país. Espetáculos de dança moderna indicavam a atualidade e o caráter cosmopolita da metrópole nascente, para o deleite da intelectualidade local. A moda dos chás dançantes, dos clubes recreativos, dos bailes, crescia exponencialmente, mantendo viva, ao longo do ano, a febre carnavalesca. E a imagem do corpo dançante parecia refletir a vida da própria cidade, que se definia através da idéia de ritmo, a qual acusava tanto a permanência dos velhos ritos e costumes populares quanto o pulsar mecânico que raiava com a crescente industrialização. Seus textos sobre dança, publicados em diversos periódicos da capital paulista – especialmente no *Diário da noite* – acusavam a atualidade da questão corporal em meio aos fluxos de modernidade que invadiam a cidade. Mais do que reproduzir pontos pacíficos do debate, Flávio investiu na fixação de uma determinada visão sobre o corpo, investindo-o de forte teor estético, impregnado pelo discurso futurista da maquinização do cotidiano e do triunfo do homem sobre a natureza, dando forma a uma concepção singular na qual o homem sensorial e a cidade-máquina eram partes inseparáveis de uma modernidade ideal.

¹⁰¹ Vale ressaltar que entre a dança de Loie Fuller e Josephine Baker há uma dessemelhança fundamental. Se para a primeira, o corpo, bem como as luzes e tecidos utilizados, são vetores de uma expressividade essencialmente visual, para a segunda é o próprio fim, sendo a dança ritmo vivido no corpo. Para uma discussão sobre Josephine Baker e o lugar da dança e do corpo nos anos de 1920 (especialmente em 1926), ver GUMBRECHT, 1999: 111-9.

4.3 MONUMENTALIZAÇÃO DO CORPO: A DANÇA E O RITMO COMO ÍCONES DO MODERNO

Marcada não apenas pelo discurso moderno que se erigiu em São Paulo nos anos 20, mas pela própria experiência proporcionada pela cidade, a produção do jovem Flávio de Carvalho apresenta pontos de profundo interesse para melhor entendermos os desdobramentos das questões acima apresentadas. Indício disso é o colossal projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, que além de dar início à extensa série de concursos arquitetônicos prestados por Flávio, teve papel providencial na criação de uma nova posição por ele conquistada no cenário artístico-intelectual local. Inaugura, pelo seu caráter abertamente modernista, a vanguarda arquitetônica brasileira, ausente na Semana de 22,¹⁰² embora não tenha saído do papel, como a grande maioria dos realizados por Flávio.¹⁰³ Foi, todavia, o mais discutido, provocando extensas querelas, algumas das quais reproduzidas nos jornais de então, estendendo-se desde fins de 1927 até os primeiros meses do ano seguinte.

As dimensões bélicas do projeto – aparência de fortaleza, exterior adequado à técnica de camuflagem, campos de descida de helicópteros, espaços destinados à presença de armas de alto calibre (metralhadoras, canhões, catapultas) – causaram grande estranhamento, tendo sido um dos pontos mais discutidos e questionados da proposta. Embora a eleição de Washington Luiz tenha sido recebida com grande esperança após um período de agitações políticas, sobretudo no meio paulistano, um clima tenso ainda pairava sobre o país. A memória recente dos levantes e do estado de sítio que caracterizara o governo de Artur Bernardes (1922-6), bem como a progressiva instabilidade nas relações internas entre oligarquias e dissidências democráticas durante a República Velha sugeriam, no entender de Flávio, a necessidade de medidas preventivas à situação de crise ou possíveis ataques ao governo. O golpe de 1930 mostrou que suas previsões não eram assim tão descabidas, embora as soluções propostas o fossem em certa medida.

¹⁰² Flávio de Carvalho divide o posto de fundador da arquitetura moderna no Brasil com o russo Gregori Warchavchik, autor de um manifesto em prol da arquitetura modernista publicado inicialmente em italiano no jornal *Il Piccolo* (15/6/1925), sob o título de "*Futurismo?*", o qual foi traduzido posteriormente e republicado no *Correio da Manhã* (1º/11/1925) como "*Acerca da Architectura Moderna*". Warchavchik também foi responsável pela primeira construção modernista, sua própria casa, situada à Rua Santa Cruz (Vila Mariana, São Paulo), erigida entre 1927 e 1928.

¹⁰³ Conforme apontou Rui Moreira Leite, estudioso da obra do artista, sua participação em sucessivos concursos oficiais no Brasil e no exterior deve ser interpretada na qualidade de "propaganda do projeto moderno (...). Se os projetos seriam previsivelmente recusados, os concursos oficiais – como reduto das tendências conservadoras – eram um espaço privilegiado de discussão. A atitude provocadora se completaria com a reinterpretação dos programas estabelecidos nos concursos realizados por Flávio de Carvalho em seus projetos" (LEITE, 1994: 8-9).

O belicismo que caracterizou o projeto, planejado através de ideais de ordem e simetria, mistura uma tendência racionalista, tão forte em sua formação de engenheiro, a um orgulho paulista pela crescente força econômica, a qual deveria impor-se diante do resto do país. Mário de Andrade chegou a publicar três textos no *Diário Nacional*, discutindo o projeto de Flávio.¹⁰⁴ Defendeu a postura inovadora do arquiteto, então identificado pelo pseudônimo *Eficácia*. Ressaltou sua nítida busca de efeitos psicológicos através tanto do senso de monumentalidade, quanto da “graça de morro extremamente forte e primitiva”, sugerida pelos jardins suspensos em meio ao aglomerado de formas que constituíam o palácio. Efeitos estes calculados em detalhe pelo arquiteto. A busca obsessiva por simetria, bem como os exageros que davam ao projeto um caráter excessivamente teórico, foram duramente criticados por Mário, que percebeu um prejuízo tanto do aspecto funcional dos espaços quanto do lirismo criativo. Crente no valor fundamental da planta, portadora do “ritmo primário”, da “essência da sensação”, bem ao estilo da escola de Le Corbusier, o arquiteto defende uma arte-ciência pautada pela busca de fórmulas de efeito não apenas estético, mas em conexão com os problemas sócio-políticos envolvidos na sua feitura – neste caso, um projeto destinado a lançar uma imagem do poder político-econômico de São Paulo. Essa convergência entre estética e ciência – que, como veremos mais adiante ao tratar do I Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937, tornar-se-á forte tendência no mundo das artes e das políticas culturais – perpassa tanto a estruturação do projeto quanto os artigos publicados pelo arquiteto na imprensa paulista.¹⁰⁵ Não restrito às questões arquitetônicas, o racionalismo do engenheiro aplica-se também aos murais previstos para o interior do edifício, os quais constituem o foco da análise do projeto aqui empreendida.

Os painéis, tal como o projeto, jamais chegaram a ser realizados. Restaram apenas os esboços e algumas descrições oferecidas pelo próprio arquiteto. Figurariam nos salões de festa e de banquete do Palácio. Em ambos é possível perceber o cruzamento entre a formação do engenheiro e do artista, bem como entre os problemas inerentes às duas dimensões de sua atuação. Se a arquitetura bélica e imponente do

¹⁰⁴ Para acompanhar as discussões sobre o projeto arquitetônico entre Flávio de Carvalho e Mário de Andrade ver, deste último, “Arquitetura moderna I”, “Arquitetura moderna II” e “Arquitetura moderna III”, publicados no *Diário Nacional* nos dias 2, 3 e 4/1928. Do primeiro, ver “O palácio do governo – a propósito do ante-projeto ‘Eficácia’”. *Diário Nacional*, fev./1928; e “O novo palácio do governo e o ante-projeto modernista”. *Diário da Noite*, fev./1928.

¹⁰⁵ Ver O Palácio do Governo – a propósito do anteprojeto *Eficácia*. In: *Diário Nacional* (fevereiro de 1928), apud TOLEDO, 1994: 51.

palácio idealizado por Flávio ambicionava, como percebeu Mário de Andrade, dar conta da grandeza do Estado, os painéis expunham os caminhos e as tendências que simbolizavam a vitória paulista na visão do autor, tanto pelos temas quanto pela linguagem selecionados. As temáticas eleitas por Flávio de Carvalho foram o trabalho e a dança, ambas tratadas a partir do problema do movimento, conforme atesta o próprio artista: “No *hall* de festas, e no de banquete, há painéis decorativos representando formas em movimento”.¹⁰⁶ Tratemos, primeiramente, do painel destinado ao trabalho, cujo tema emerge como central no cenário paulistano, visando construir uma imagem oposta àquela da capital federal, ligada à boemia, à malandragem e ao culto do ócio. A imagem de cidade moderna desejada pela elite paulistana ia ao encontro da realidade fabril, das máquinas, da velocidade, dos arranha-céus. A ideologia do trabalho servia, neste contexto, como forma de viabilizar o enriquecimento e a transformação ágil da cidade; bem como auxiliar na construção de um estereótipo regional da nacionalidade oposto, como já foi dito, ao do Rio de Janeiro. Contudo, o tratamento dado por Flávio merece maior atenção, tendo em vista que extrapola tais condicionantes ideológicas.

Intitulado *Painel da vida rural* [figura 47], propunha uma imagem da vida paulista do interior, no amanhecer do dia (por volta das cinco horas da manhã). Os gestos insinuam um esforço penoso, árduo, onde as magras figuras se aplicam em dar sequência ao trabalho excessivo. A mistura entre o homem e a paisagem é evidente, dificultando em certa medida a compreensão da dimensão figurativa. A interpenetração entre as figuras humanas e a natureza se dá, contudo, numa ótica bastante distinta daquela proposta cerca de três décadas antes por Almeida Júnior, para quem a cor terrosa insinuava a fusão, numa linguagem realista, entre o caboclo e seu meio. O olhar do pintor de Itu é de identificação, sendo ele também, em parte, um caipira, um homem que jamais abandonou por completo os acentos da vida interiorana. As formas angulosas que perpassam o desenho de Flávio de Carvalho e que proporcionam a “integração” entre homem e natureza, diferente do olhar harmônico do autor de *O violeiro* (1899) e *Caipira picando fumo* (1893), instauram a dissonância do olhar urbano sobre o campo, do olhar marcado pela realidade das máquinas, pelas noções de ritmo plástico advindas do futurismo, nas versões professadas por pintores como Giacomo Balla e Umberto Boccioni, e principalmente, pelo cubismo de Léger. Não busca a mimese do gesto, mas sua síntese estética. Essa gestualidade é trabalhada não em sua

¹⁰⁶ “Ainda o atordoante projeto *Efficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928.

dimensão lúdica, mas como forma de estilização do trabalho penoso em meio à dura realidade do campo.

É, portanto, o homem da cidade quem vê a vida rural sob o estigma do atraso e da miséria, mas também da vida ascética sob a disciplina do trabalho, condição básica de sobrevivência. Essa dicotomia está sugerida nas figuras antagônicas do corvo e da pomba branca: o primeiro remetendo à miséria e às dificuldades da vida no campo, a segunda, à dignidade pacífica do trabalho rural. Todavia, ainda que o arquiteto enfatize seu olhar urbano, não abandona o problema da identidade ligada à natureza tropical. A bananeira substitui a fábrica, e as vestes camponesas os uniformes fabris. O ímpeto urbanista e moderno dos paulistas não abdica, como nos mostram também as obras de Tarsila desse período, a tendência em associar humanidade e natureza tropical, professada já pelos viajantes estrangeiros ao longo do século XIX. Entretanto, Flávio se distancia da visão romântica, bem como do cubismo colorido e bem humorado de Tarsila do Amaral, valendo-se de uma linguagem mais agressiva e dramática. Ciente do choque que poderia causar aos espectadores, o artista se explica: “o leitor há de estranhar as figuras curiosas que o autor pintou. Mas é preciso dizer que essas figuras aparecem através de linhas geométricas, mostrando sua eficiência”,¹⁰⁷ conceito este nitidamente associado à construção rítmica do desenho, bem ao estilo do futurismo, submetendo o tratamento formal a princípios provenientes da realidade moderna.

A curiosa opção por uma cena rural, em tudo contrastante com a estética cubo-futurista, traz, contudo, uma segunda linha interpretativa, pautada por um elevado grau de ironia, tão típico deste artista. O problema da eficiência exposto através de variações rítmico-geométricas é submetido à lógica do trabalho manual, da exploração ineficaz dos corpos, que se apresentam à beira da falência, do esgotamento. É possível, portanto, perceber não apenas uma intenção laudatória na proposta criada pelo arquiteto para fornecer elementos que contribuíssem à formação de uma imagem moderna da cidade de São Paulo – ainda mais se pensarmos que Flávio de Carvalho tinha certa simpatia pelo Partido Democrático,¹⁰⁸ que então fazia oposição aos governos federal e estadual. O painel contempla também as dissonâncias do progresso em sua versão tupiniquim.

¹⁰⁷ CARVALHO, Flávio. “Ainda o atordoante projeto *Efficácia*”. *Diário da Noite*, São Paulo, 6/2/1928. É importante lembrar que era prática comum àquela época a exposição dos projetos que concorriam a editais públicos, os quais eram debatidos na imprensa e nos cafês por alguns segmentos da população. Diferente das exposições modernistas, visitadas por um público restrito, a exposição destes projetos dizia respeito diretamente à imagem da cidade, sob a qual residia substrato significativo das identidades regionais – e, no caso das grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro, pretensamente nacionais.

¹⁰⁸ Fundado em 1926, contou com a adesão de vários intelectuais modernistas, dentre os quais se destacam Mário de Andrade, Rubens Borba de Moraes, Paulo Duarte, entre outros (DAHER, 1982: 13).

Apesar do discurso tecnicista do arquiteto, defendendo uma quase ciência da arte – onde a ação criativa, bem como os efeitos visados, deveriam se submeter à lógica do cálculo, do projeto –, a pluralidade e a ambivalência das significações possíveis escapam ao controle do artista. Não se deve perder de vista, contudo, a possível falta de investimento na fatura destas obras, que jamais chegaram a ser realizadas, deixando brechas demasiado evidentes no que concerne à sua significação política, traço que talvez tenha tornado ainda mais polêmico o projeto do arquiteto.

O segundo esboço, intitulado *Painel sobre a dança* [figura 48], traz tanto continuidades quanto rupturas com relação ao painel anterior. Flávio repete a fórmula utilizada no primeiro, onde tema e forma se entrelaçam. A distância entre os temas – o trabalho e a dança –, entretanto, gera uma dissonância estilística considerável. A linguagem futurista do primeiro painel estava em acordo com o tema do trabalho, da fábrica, embora, como vimos, Flávio a tenha tratado a partir do cenário rural, investindo, conscientemente ou não, no caráter ambíguo da proclamada *eficácia* do Estado moderno. No *Painel sobre a dança*, o pintor se vale de uma linguagem mais próxima do primitivismo, em diálogo com algumas das figuras centrais do Modernismo europeu, colocando em pauta mais um ponto crítico das discussões sobre a modernidade e a nacionalidade: o lugar do corpo na formação das identidades nacionais/regionais e, de um modo mais geral, na representação do homem e da cidade modernos.

Em descrição da obra, Flávio salienta que as figuras seriam douradas, com cabelos de prata, insinuando, talvez, o alto valor que atribuía ao corpo e à dança, possíveis tesouros nacionais. Se no painel anterior, a forma estava submetida à ação, neste se associa diretamente ao produtor da ação, o corpo. Não há referências à paisagem rural ou à natureza tropical. São somente corpos femininos isolados, explorando a gestualidade em sua dimensão expressiva. Os movimentos perdem o sentido dinâmico para alcançar a síntese estética, cuja violência e magnitude justificam a deformação dos membros e o caráter antinatural das poses, onde a articulação interna dos grupos de corpos parece mantê-los em pé. Os adereços e gestos musicais, comuns a obras realizadas no mesmo período sobre o tema da dança, estão ausentes, o que acaba por conferir à gestualidade grande autonomia, simulando sua potência expressiva, sua capacidade de converter-se em veículo através do qual transitam conteúdos identitários, sem necessariamente representar figurativamente símbolos nacionais.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Além da obra de Di Cavalcanti, explorada no capítulo anterior – em que a presença da música em sua relação com o corpo remete diretamente ao problema da identidade visual brasileira através da figura da

A autonomia atribuída ao gesto faz transcender a concepção do corpo como sujeito da enunciação (gestualidade comunicativa), transformando-o no próprio agente do enunciado (práxis gestual) (MENESES, 2007: 3). Os corpos do *Painel sobre a dança* são o próprio enunciado que circula. Não é a gestualidade como contrato, que visa comunicar, mas como presença, dando um sentido quase ritualístico à obra. Por outro lado, conserva-se um certo ímpeto em anular o espaço – e não consagrá-lo, função primeira do ritual – tal qual na concepção da dança ocidental, em que o corpo luta contra as leis físicas que o apreendem, buscando a flexibilidade das formas, o seu alargamento, a sua centralidade absoluta diante do meio, tornado insignificante, dissolvido enfim.

O traço primitivo remete às suas próprias caricaturas publicadas ao longo dos anos 20 em jornais brasileiros, onde a idéia das variações sobre um tema já estava presente. No painel, contudo, Flávio explora tal conceito de forma mais acabada. Luiz Carlos Daher sugere uma aproximação com a obra de Matisse *La danse* (1910), apontando a diferença entre a “versão purificada da dança do *fauve* e o olhar dissonante do expressionista” (DAHER, 1984: 14-6). Embora não ofereça dados que justifiquem sua afirmação, em parte o autor tem razão. *La danse*, junto com *La musique*, murais encomendados pelo empresário russo Sergey Shchukin, grande colecionador das obras de Matisse, dão a ver uma visão idílica, avessa ao racionalismo ocidental [figuras 49-50]. Seguindo um caminho que vinha trilhando desde aproximadamente 1904, em contato com a poesia de Baudelaire, com a obra e as idéias de Paul Signac sobre uma futura *época de ouro* (HUGHES, 1991), e principalmente, com a descoberta, por volta de 1906, da arte africana (RUBIN, 1991: 215), Matisse evoca uma espécie de síntese das artes, onde convergem música e poesia através da pintura. Conforme apontou Argan, Matisse opõe à análise racional cubista uma “intuição sintética do todo”, “da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade” (ARGAN, 1992: 259).

O *Painel sobre a Dança* de Flávio de Carvalho, por outro lado, sugere um estado de êxtase histérico, com gestos rígidos, em nada naturais ou harmônicos como os que compõem a obra de Matisse. No esboço para o painel do Palácio do Governo, a dança é entendida como sintoma de modernidade, remetendo à tensão entre a razão e o instinto

mulata, da paisagem, etc. –, vale lembrar alguns dos desenhos e aquarelas realizados pela escritora Cecília Meireles, nos quais a dança e os gestos musicais ocupam lugar central. Nestas obras, é possível identificar entre o suporte (corpo) e a ornamentação (símbolos da cultura popular) algumas dissonâncias interessantes, as quais pretendo explorar oportunamente. Boa parte desses desenhos se encontram publicados em MEIRELES, 2003.

– e não à negação da primeira –, entre a cidade e o mundo dos sentidos. A arte, numa conexão efetiva com a corporalidade, concede a esta última a autonomia absoluta, elevando-a ao *status* de símbolo moderno, via pela qual o país deveria oferecer uma contribuição original – já que nossa economia ainda se movia a passos lentos, problema visível no primeiro painel. A estilização dos corpos enfatiza sua dimensão erótica, exaltando as curvas sensuais de mulheres esbeltas, alusão ao excitamento dos sentidos diante da vida na cidade.¹¹⁰ Esta, outra dissonância com relação à obra de Matisse, marcada por um clima compenetrado de ritual que remete às origens da música e do homem. Na obra do pintor francês, há uma síntese entre representação e decoração, cruzando um ímpeto formalista – que dá autonomia ao traço, à cor e aos volumes – com a busca pela representação artística das verdades supremas do homem e do Universo. Para Flávio, interessa essencialmente oferecer uma síntese estética da dança como meio de expressão humana autônomo e como sintoma de modernidade. Longe da tradição do balé clássico, o arquiteto se vale do corpo feminino como território de conquistas urbanas, representando a um só tempo o ímpeto moderno da cidade de São Paulo e a originalidade do homem/mulher brasileiro(a), ambas tratadas a partir da ênfase na gramática gestual, sendo o corpo elemento motriz da transformação do mundo.

O espaço central ocupado pelo corpo, pelos instintos e pelos sentidos de forma geral, traz, além das diferenças ligeiramente apontadas por Luiz Carlos Daher, algumas aproximações que também merecem ser abordadas. Embora Flávio de Carvalho, naquele momento, se identificasse mais com a análise racional dos objetos, típica do cubismo, movimento ao qual Matisse parece se opor, a estruturação do *Painel sobre a dança* se aproxima mais daquela dos painéis do *fauve*, sobretudo em *La danse*, do que do tratamento mais esquemático dado por Picasso em obras de temática semelhante, como em *La danse aux voiles* (1907). Nesta obra [figura 51] Picasso se vale de uma arquitetura fechada, tensa, opondo-se visivelmente aos ritmos soltos e à espacialidade aberta das obras de Matisse, em que predomina uma visão lírica do mundo.¹¹¹ Tal como na conhecida *Les demoiselles d'Avignon* (1907), o espaço é um elemento concreto,

¹¹⁰ A carga erótica do painel fez aumentar ainda mais as polêmicas em torno do projeto. Em crítica anônima publicada no *Diário Nacional*, um indignado defensor da honra e da família paulista exigia que a exposição do projeto *Eficácia* fosse restrita a horários noturnos – após as oito da noite, “hora em que os menores não poderão entrar” – em função das silhuetas femininas expostas no *Painel sobre a Dança*. Seguem as palavras do anônimo reacionário: “E é com meu pudor ofendido, em defesa da família paulista, temendo as futuras críticas à nossa civilização na história, que assim estou procedendo. Deus o poderá castigar com muito maior facilidade que o Sr. Presidente do Estado”. In: “O Palácio do Governo”. *Diário Nacional*. São Paulo, fev. 1928, *apud* TOLEDO, 1994: 57.

¹¹¹ Além dos painéis aqui discutidos, vale citar a obra-prima de Matisse, *La joie de vivre* (1906), à qual, segundo Argan, Picasso parece reagir em *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Ver ARGAN, 1992: 423.

finito, articulado e formado junto às figuras, todos conectados pela teia rítmica construída num jogo que engloba a linha e a cor e que tende à contração. No caso de Matisse, os elementos (céu, terra e homem) são estruturados de forma a expandir os limites espaciais. As formas tendem à união, alongando-se, deformando-se pelo ritmo, que cumpre um papel transformador e, sobretudo, desbravador. Não há formas finitas, mas contínuas. Essa continuidade é rítmica, trazendo figura e fundo para um mesmo plano, no qual sua idéia cósmica do belo se realiza. Em *La danse*, o movimento é expansivo, rumo ao infinito.

Embora a postura de Flávio diante do fazer artístico se aproxime mais da de Picasso, para quem a obra é problema – e não efusão lírica, como no caso de Matisse (ARGAN, 1992: 423) –, a construção do espaço no *Painel sobre a dança* se aproxima da arquitetura matisseana, mantendo, a partir de núcleos rítmicos circulares, uma continuidade que vai ao infinito. Os grupos são compostos por três figuras femininas, abruptamente interrompidos à direita e a ponto de desaparecer à esquerda, como que representando o movimento de fotogramas na projeção cinematográfica. Essa idéia é reforçada pela relativa continuidade das poses, sugerindo a existência de um único grupo que se reproduz, simulando movimento.¹¹² A sucessão de gestos dá a idéia de um *leitmotiv*, que se repete e se transforma ao longo do trajeto, sem fim... sem começo. O ritmo, ainda que abdique do caráter cósmico oferecido por Matisse, ajuda a desconstruir os limites espaciais da obra, tonando-a aberta, ilimitada, aproximando-se, neste quesito, do mural *La danse* do pintor francês. Esse caráter expansivo do painel é alcançado através da circularidade que parece conectar os corpos, como num zootróscópio ou numa tira de filme em *loop*, simulando movimento através de sucessivas *variações sobre um corpo*. O efeito final, todavia, é imensamente distinto. Flávio procura conectar a dança à nova realidade pulsante da cidade, ao passo que Matisse oferece justamente uma saída outra que não a da vida racionalizada do homem moderno. Segundo Flávio,

a bailarina precisa funcionar como um boneco nas danças puramente simbólicas onde a vida reaparece em uma forma condensada e cada tempo sugere toda uma sátira da vida do homem, e representa um mundo aparte (...). A bailarina se pareceria com um motor funcionando devagar.¹¹³

Se para o francês a idéia de movimento é, conforme dito acima, expansiva, em Flávio o movimento é contráctil, tornando os corpos tensos e rígidos, articulados a uma

¹¹² A estética cinematográfica provocou profundo impacto em Flávio, levando-o, anos mais tarde, a aventurar-se em tentativas frustradas de dirigir um filme sobre lendas indígenas na Amazônia.

¹¹³ CARVALHO, Flávio de. “O bailado de Chinita”. *Correio da Tarde*, São Paulo, 28/7/1931.

expressividade plástica artificialmente elaborada. Todavia, em ambos os casos o corpo funciona não como veículo de sugestibilidade, mas como práxis gestual – é o próprio enunciado.

Flávio também nos oferece, em trechos dispersos de sua produção crítica, alguns posicionamentos sobre a disposição rítmica e espacial dos corpos que dançam, sobretudo nos textos em que trata de espetáculos de dança. Em artigo intitulado “Da técnica e estilização do bailado”, publicado no *Diário de São Paulo* no ano de 1929, o pintor argumenta a respeito do bailado de Miss Hughs:

Os seus movimentos ainda estão um tanto desorganizados, o que não impressiona bem. Falta-lhe ainda muito contraste no conjunto de seus movimentos. Para haver contraste é preciso haver variedade sem excesso de um ritmo de movimento. (...) bailado para causar o efeito que deve causar precisa de contraste de luz e estilização dos movimentos. Precisa realçar a idéia da forma mostrando superfícies planas ou curvas, não diminuídas por detalhes inúteis. O conjunto de cores deve ter mais mudanças violentas de tons, porém, demoradas (*apud* DAHER, 1984: 14).

A proximidade com o mural de Matisse é muito grande. A limpeza das formas, as zonas de cor definidas, num contraste em sintonia com as mudanças de superfície, a cumplicidade entre o gesto e o equilíbrio plástico, a fusão entre o símbolo e a realidade corpórea através da estilização dos movimentos: são alguns dos traços que definiram o olhar de Matisse sobre a música e a dança na primeira década do século XX, e que, ao que tudo indica, foram apropriados e reelaborados por Flávio de Carvalho duas décadas mais tarde na elaboração do *Painel sobre a dança*. Entretanto, as diferenças apontadas com relação à obra do pintor francês dão mostras do caráter híbrido e original da obra de Flávio, envolvendo numa única solução correntes modernistas distantes – e mesmo opostas do ponto de vista formal – como é o caso do cubismo de Picasso e do fauvismo de Matisse. Não há dúvidas que Flávio tivesse conhecimento destas obras, bem como uma sofisticada compreensão das questões a elas vinculadas, sobretudo no que diz respeito à estrutura plástica, talvez ignorando os significados e embates políticos nelas implícitos.¹¹⁴

Sem seguir um plano de coerência estilística, Flávio se serve, já nos primeiros trabalhos, de linguagens plurais, sem necessariamente permanecer fiel às questões e perspectivas gerais atreladas a elas. A linguagem cubo-futurista do primeiro painel, antes de louvar os novos ritmos da modernidade, explora justamente sua ambiguidade, seus limites. As relações entre o tema do trabalho e a eficácia maquínica são postas em

¹¹⁴ Para uma abordagem acerca da significação política dos diálogos com a arte primitiva nos primeiros anos do século XX, ver LEIGHTEN, 1990.

jogo no contraste entre a linguagem urbana – próxima do cubismo – e a opção pelo campo como cenário, representado não como território exótico, mas como palco de uma vida difícil, miserável e digna. No caso do segundo painel, o traço primitivo e a espacialidade aberta criam uma atmosfera mítica que se conecta paradoxalmente à idéia de modernidade, oferecendo, agora sim, um olhar positivo, onde o corpo funciona como depositário dos fluxos urbanos, e também como metáfora da cidade, assumindo seus ritmos, seu pulso. A sugestão de movimento simula apenas sua força motriz, sem nada de misticismo, concedendo-lhes a chave da emancipação individual e social.

Em ambos os casos, o corpo é monumento, atraindo para si as principais tensões e conquistas da modernidade: a desigualdade implícita no par urbano/rural ou centro/periferia; o engajamento na promoção do progresso através da busca de controle e potencialização da ação; a permeabilidade entre o nacional e o estrangeiro. O embate, tão vivo na cultura e na política brasileira de então, entre a ação e a impotência, entre a violência do “ser moderno” e a indolência do homem do interior, é colocado aqui dentro de uma lógica única e avassaladora: a do ritmo como agente organizador da realidade, do qual não deveriam escapar nem a cidade nem o campo, nem o homem nem a mulher, nem o trabalho nem o lazer. A tensão física e sensual caracteriza uma *ação direta*, que independe das circunstâncias em que ocorre e que estabelece uma ligação tensa com o ambiente em que se realiza (GUMBRECHT, 1999: 291-9). Quem quer que a desempenhe, o faz de forma a sancioná-la como norma, estimulando sua repetição, sua continuidade.

Estas obras, ou melhor, seus projetos, provocaram vastas discussões entre os anos de 1927 e 1928, envolvendo a crítica especializada e a população, representada por alguns leitores indignados. Condensam, assim, alguns dos problemas que se tornaram definidores da cultura brasileira daquele momento, indicando a evidência do corpo e dos sentidos diante dos dilemas da modernidade, servindo ora como via para compreendê-los, ora como canal para criticá-los. Apresentam-se – as obras –, ao fim, como verdadeiras intervenções históricas, empreendidas de forma incerta, escapando aos limites do projeto, tornando-se um empreendimento dinâmico, exposto às mudanças e intempéries da vida e da realidade, quase como um delírio febril.¹¹⁵

¹¹⁵ Conforme Giulio Carlo Argan, um quadro, tal qual qualquer intervenção histórica é “uma ação que se realiza; é um empreendimento que se assume e não se sabe como irá terminar. A chamada coerência estilística (...) é um preconceito a ser eliminado: a arte é realidade e vida, a realidade e a vida não são coerentes. Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo um quadro, o quadro há de registrar a mudança, há de terminar de uma maneira diferente de como se iniciara” (ARGAN, 1992: 424).

PARTE III

PARADOXO TROPICAL:
ENTRE A ANARQUIA SENSORIAL E A DISCIPLINA DOS SENTIDOS

A penetração da intelectualidade modernista nas instituições a partir dos anos de 1930 dá novas dimensões ao problema da identidade estética e suas conexões com o universo dos sentidos, em especial sonoro e visual. As explicações do Brasil a partir da experiência colonial propostas por grandes nomes do cenário intelectual como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Caio Prado; a proliferação das discussões sobre a cultura popular e o método de coleta etnográfica na pesquisa folclórica; a consagração de personagens da música popular através da radiodifusão, criando e naturalizando um forte vínculo entre a música e a imagem (capas de discos) aos olhos do público de ouvintes; e a ampliação das vozes da pintura moderna a partir do Salão de 1931 são algumas das questões que parecem ampliar as frentes de diálogo entre os campos da música e da imagem na década de 1930. A instauração do Estado Novo também abre novos horizontes ao artista/intelectual moderno, ao mesmo tempo em que aperta as amarras na sua relação com a arte nacional. Nesse momento são organizados os orfeões, utilizando a música como ferramenta de disciplinarização dos corpos, não apenas através da dimensão sonora, mas sobretudo da ordem visual programada nas grandes apresentações. A música passa a ser tratada de forma paradoxal, tanto como ícone de nacionalidade, cumprindo importante papel junto ao populismo varguista, quanto alvo de ataque e censura em suas manifestações urbanas; tanto como veículo de comunicação com o popular quanto como ferramenta na busca de disciplina dos corpos e mentes – como no caso do I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), extrapolando o caráter alegórico da representação artística e trazendo o problema da sinestesia/intersensorialidade para o campo da política. A análise de obras de arte, nesse cenário, parece amenizar a pretensa onipresença do Estado, tomando por base atuações artísticas paradoxais – como as de Flávio de Carvalho e Cândido Portinari –, através das quais é possível encontrar na diferença pontos de contato extremamente úteis à compreensão dos enlaces entre os campos da política e da estética.

CAPÍTULO 5
ANARQUIA DOS SENTIDOS E FORMALISMO SENSORIAL:
EXTREMIDADES E TRAJETÓRIAS DO *SENSORIALISMO*
NA PRODUÇÃO INTELECTUAL DOS ANOS 30

A disseminação de idéias modernas através de um amplo número de revistas de duração efêmera e circulação nacional e, ainda que em número reduzido, através de correspondência pessoal; o espaço crescente nos principais jornais do país conquistado por escritores, críticos e simpatizantes do Modernismo; e o progressivo aprofundamento das discussões sobre a cultura popular como elemento fortalecedor dos símbolos sócio-culturais e institucionais da nação: tudo contribuiu para a infiltração dos ideais modernistas no universo institucional. Juntem-se a isso as crises e lutas políticas que antecederam o Estado Novo, em meio às quais estavam envolvidos boa parte dos intelectuais e artistas do momento, além do *crash* da bolsa de Nova York em 1929 e o seu impacto profundo na vida de alguns dos mais importantes mecenas, produtores e divulgadores do Modernismo, conectados à produção cafeeira, e temos um novo cenário a ser estudado a partir da década de 1930.

Em São Paulo, as modificações na administração estadual e municipal e a criação de novas instituições – Universidade de São Paulo em 1934, Departamento Municipal de Cultura em 1935, além de uma série de secretarias – colocavam a cultura no centro das atenções, concebendo-a cada vez mais como “negócio oficial” (NACLÉRIO, 2008: 28). O Estado abarcava intelectuais e artistas dispostos a exercer funções burocráticas, sendo muitas delas, de profundo impacto cultural. Essa foi uma tendência que marcou boa parte do país e que antecipou, em certa medida, o projeto massivo de institucionalização e controle cultural promovido pelo Estado Novo (BOMENY, 2001; SCHWARTZMAN, 2000). Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Cândido Portinari, Villa-Lobos, entre outros, são alguns dos nomes que podem ser lembrados não apenas pelo exercício de funções institucionais (incluindo aí o exercício acadêmico), mas por levarem a perspectiva modernista para o interior do campo político, e não apenas como funcionários, mas também como renovadores da “atitude estatal” diante da cultura, tanto do seu registro quanto de sua expressão, controle e divulgação.

A expansão do cenário intelectual nacional reivindicava novas instituições, as quais progressivamente tomavam forma: a Universidade do Distrito Federal, o SPHAN, o Instituto Nacional do Livro (INL), o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu

Imperial, o Museu Histórico Nacional, o Clube de Arte Moderna (CAM), a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em São Paulo, e a Pró-Arte no Rio, etc. Fora do circuito Rio-São Paulo também eram formatavam redes intelectuais voltadas à renovação cultural: Drummond em Minas, Gilberto Freyre, Cícero Dias e Joaquin Inojosa em Pernambuco, Câmara Cascudo e Antônio Bento no Rio Grande do Norte... O clima de instabilidade acentuava ora um espírito solidário e colaborativo, ora rivalidades regionais em busca de representação política e cultural no cenário em reformulação da República Nova. Em São Paulo, a rejeição ao governo Vargas levava à Revolução de 32, exigindo eleições, nova constituição e retorno ao estado de direito. Intelectuais, industriais, estudantes, segmentos da classe média, políticos ligados a República Velha ou ao Partido Democrático pegaram em armas. O clima de tensão fez com que fossem suspensos temporariamente os refinados e seletos salões promovidos por Olívia Penteado, ela própria engajada no trabalho de assistência à população civil (NACLÉRIO, 2008: 29-30). É na sequência destes eventos que as sociedades artísticas CAM e SPAM são fundadas, ao final de 1932.

A presença mais efetiva da dimensão política na vida cultural e artística do país, visível nas produções do período, consolidou vertentes distintas do Modernismo – que inicialmente parecia uno e coerente, mas que acabou por fragmentar-se, reproduzindo querelas próprias ao universo político partidário. Conforme bem colocou Oswald de Andrade em texto publicado no *Correio Paulistano* em 1951, a “unidade guerreira” da década de 1920 se esfacelaria em facções associadas ao mundo da política:

Até 30, mesmo quando surgiu o movimento Antropofágico, não havia divergências essenciais. Só com o vendaval político-econômico se definiram posições ideológicas. O sr. Plínio Salgado, que ficara nos camarins da Semana, fundou o Integralismo. O grupo chefiado pelo sr. Mário de Andrade, através do *Diário Nacional*, foi para a liberal democracia e para a revolução paulista de 32. Os senhores Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia encaminharam-se para a cooperação pública com o sr. Getúlio Vargas. E o grupo restante mais numeroso, e de que eu fazia parte com Di Cavalcanti, Pagu, Osvaldo da Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adour da Câmara e Tarsila, dirigiu-se para o marxismo e para a cadeia (ANDRADE, O., 1990: 135-138).

A fragmentação funcionava também como elemento de força no processo de inserção e estabelecimento do projeto moderno no cenário político, pois praticamente todas as linhas de frente foram comandadas por – ou contaram com a participação de – personalidades vinculadas ao Modernismo, que acoplava à sua dimensão renovadora as ambições do nacionalismo e, no seu interior, as rivalidades do regionalismo. O Salão de 1931 apresenta-se como ponto de partida interessante para apontar os rumos destas

mudanças, principalmente por sinalizar o início de uma bem sucedida empreitada de alas do Modernismo em busca por representatividade política e institucional. A exposição, também conhecida como Salão Lúcio Costa, devido à atuação deste último em busca de dar voz a pintores simpatizantes da causa moderna, abrindo as portas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), da qual havia sido nomeado diretor, revelou a Mário de Andrade o pintor Cândido Portinari, uma das personagens centrais na compreensão de alguns dos imbricamentos possíveis entre os universos da música, da cultura popular e da pintura.

É importante ter em mente que apesar do novo cenário político e institucional que tomava forma a partir de 1930, as questões postas pelo Modernismo em seus primeiros anos não foram deixadas de lado. Pelo contrário, foram aprofundadas, por vezes de forma radical. E o crescente espaço alcançado por artistas modernos junto a instituições comitentes na execução de obras de caráter nacional, bem como a ampliação das pesquisas e discussões metodológicas sobre o material e a coleta folclóricos, acabaram por verticalizar o diálogo com as culturas populares, privilegiando a música e o universo sensorial como elementos essenciais na representação do nacional. Criava-se a necessidade de firmar estereótipos nacionais, instaurando-se um diálogo entre obras a partir da repetição de temas e recursos criativos. Alguns dos quadros, painéis e murais executados por Portinari e Di Cavalcanti, por exemplo, apresentam, apesar das diferenças, aproximações interessantes que se dão no terreno da música, seja pelo tema, seja pelo uso de recursos fundamentalmente musicais, em busca de uma estrutura de caráter nacional.

No caso da pesquisa folclórica, é aprofundada a conexão já estabelecida na década anterior, principalmente através das viagens, entre a música popular e o mundo dos sentidos. A imaginação musical se instaura como foco da identidade sensorial, anti-racionalista, do homem interiorano, fornecendo aos artistas interessados a fonte ideal para a elaboração dos tais arquétipos da nacionalidade. A permanência de problemas que, de um modo geral, eram relevantes já desde meados do século XIX não significava, todavia, uma continuidade pacífica. Novas dimensões e focos de ação eram acoplados às fontes populares. A voga das discussões sobre o método etnográfico e o próprio exercício do artista no cenário ufanista que então se configurava, unidos à assimilação do ideal das vanguardas européias de aproximação ao universo sonoro, propiciaram uma presença marcante e plural, ao estilo de variações, da música na

produção artístico-intelectual brasileira, onde se incluem a literatura, o ensaio, a crítica e a poesia, a pintura, a escultura, o cinema e a fotografia.

Levando em conta tais variantes, o trabalho de definição da cultura popular torna-se cada vez mais difícil, sobretudo a partir da década de 1930, quando a fragmentação política e o tratamento institucional despendido com questões relacionadas ao mundo dos sentidos e seus imbricamentos com a invenção identitária brasileira, fazem com que o tema seja apropriado e abordado de formas significativamente divergentes. A disciplinarização da música no seu uso como foco de nacionalidade em Plínio Salgado; a exploração de sua dimensão sensual, corporal em Gilberto Freyre e em Di Cavalcanti; a utilização do corpo musical como cabide de adereços nos desenhos da escritora Cecília Meirelles; a música como ferramenta civilizadora (e, portanto, como contraponto à cultura popular) proposta por Villa-Lobos e levada parcialmente a cabo durante o Estado Novo;¹¹⁶ ou por outro lado, a música (agora popular e urbana) como foco de ataques das políticas estatais voltadas ao policiamento dos corpos; o investimento nas normas e formas de criação musical e poética popular, as quais se apresentariam como recurso a ser utilizado pelo artista nacional, tal qual pregou Mário de Andrade ao longo de sua carreira de crítico e correspondente com artistas brasileiros; o amplo investimento de Cândido Portinari no sentido de explorar possibilidades de diálogo com a música que perpassam boa parte dos sentidos acima apontados, expandindo-os: há, enfim, uma série de direções que, mesmo distantes ou contraditórias, convergem pelo papel delegado à dimensão sonora, percebida ou tomada quase sempre a partir de uma perspectiva também visual. Quero dizer, a partir do seu impacto – disciplinarizador ou singularizante – nos corpos, seu

¹¹⁶ Em 1930, Villa-Lobos, após voltar de Paris e realizar uma série de concertos em São Paulo, decidiu estabelecer contato com o candidato paulista à presidência da República, Júlio Prestes, apresentando um programa educacional, fruto de pesquisas e estudos acerca dos métodos de ensino musical. O candidato prometeu-lhe, se eleito, a realização do projeto. Como se sabe, mesmo vencendo, Júlio Prestes não assumiu o poder. O cunho nacionalista do programa, porém, vinha ao encontro das intenções do governo Vargas. Villa-Lobos percebeu no movimento renovador de 1930 a chance para a realização de um plano de educação popular cuja base mais importante estaria no canto coletivo como meio para uma educação estética, social e artística. Poderia, a partir deste novo regime, aproximar-se de outras classes sociais, abrindo brechas nas extensas paredes que cercavam a burguesia e a música erudita. As negociações resultaram, enfim, no Decreto-lei nº 19.890, de 18 de abril de 1931, art. 3, assinado pelo presidente Getúlio, que tornava obrigatórias as aulas de música em todos os níveis. Mais do que influenciar a padronização de programas e orientações metodológicas, que passaram a ser definidas pelo antigo Ministério de Educação e Saúde e inspecionadas pelo governo (art.10), a reforma levou a música nas escolas para além de suas funções estético-pedagógicas, permitindo “a intervenção dos poderes oficiais em prol da organização da cultura nacional” (SOUZA, 2002). Ver também TÉO, 2007: 41-51. O caso de Villa Lobos é paradoxal, pois além da atuação política, elaborando projetos voltados para a educação musical que partiam de um ideal de homogeneização cultural, ordem e disciplina, sua obra como compositor deve muito de sua originalidade aos diálogos com a música popular, inclusive urbana.

lugar nos ritos que narram o nascimento de uma nação a partir da hibridização das crenças, festas e vestes, na sua constituição como elemento formador de uma plástica nacional, ou nas investidas em busca de tradução do mundo sonoro-musical-corporal para o universo da visualidade como forma de domesticá-lo.

Neste capítulo, serão explorados alguns dos desdobramentos da problemática – o mundo dos sentidos e a identidade estética moderna – no âmbito da produção escrita, tomando por base dois autores representativos do momento e da problemática aqui tratada. São eles Mário de Andrade e Gilberto Freyre. O primeiro será abordado de forma mais solta, enfocando sua produção e atividades durante a década de 1930 de forma fragmentada, sem análises de obras específicas, diferente do caso de Freyre, onde o foco de atenção estará quase restrito a *Casa-Grande & Senzala*. Tais seleções correspondem à própria atuação de cada um destes intelectuais, sendo o primeiro um verdadeiro polígrafo, e o segundo grande representante do ensaísmo historiográfico então vigente. A escolha desta dupla deve ser entendida não apenas pela sua representatividade – a repercussão de suas produções nos anos 30 e na historiografia da cultura brasileira –, mas principalmente pela relação paradoxal entre ambos. As distâncias e proximidades entre os dois autores serão aqui utilizadas como forma de demarcar tanto um território de possibilidades diante do problema de uma identidade sensorial, quanto de indicar as convergências que, num sentido muito amplo, conferiram certa unidade à produção intelectual do período no país. Embora a preocupação com os cruzamentos entre os universos sonoro e visual continue em evidência, procurarei mostrar, neste capítulo, como as temáticas ligadas ao mundo dos sentidos se convertiam progressivamente em motivos ideológicos, muitas vezes ligados aos embates político-culturais do país, tanto em suas relações internas quanto externas. Ou seja, tanto nas disputas regionais por poder político, quanto nos projetos de inserção internacional. Será, portanto, uma abertura aos capítulos seguintes, onde serão explorados os desdobramentos destas questões no campo artístico-visual.

5.1 POR UMA IMAGEM SONORA COMUM: MÁRIO DE ANDRADE E A ESTETIZAÇÃO DA CULTURA POPULAR

São duas espécies de pólo da minha vida (...).
A mecânica da vida pra São Paulo,
e o sonho aí com vocês.

Carta a Camara Cascudo, 6/8/1929
(ANDRADE, 1991a: 92)

Como vimos anteriormente, havia no projeto crítico andradiano nos anos 20 uma clara tendência a aproximar o fazer artístico do mundo musical. Nem sempre em acordo com a ideologia das vanguardas européias, interessadas na autonomização das linguagens – plástica, literária, teatral, coreográfica –, mas em diálogo com a cultura popular, apreendida em sua dimensão sensorial, sinestésica. Na década seguinte, sobre a qual nos debruçamos agora, parece predominar uma *intenção* de fazer penetrar seu projeto, modificado e amadurecido, no pensamento artístico que lhe foi contemporâneo, através de uma ferrenha campanha empreendida por meio de cartas, artigos e obras de caráter predominantemente etnográfico, mesmo se tratando de criações literárias. Do período que vai dos anos que antecedem a Semana até a entrada dos anos 30, Mário teve boa parte de seus rendimentos obtidos em empregos públicos. Esse segundo momento do envolvimento político de Mário pode ser compreendido, conforme apontou Sérgio Miceli, em função do novo cenário imposto pelo movimento constitucionalista em 1932: “A frente única paulista (PRP e PD), que incluía ainda entidades representativas dos profissionais liberais, buscou recobrar a iniciativa política com a montagem de uma chapa eleitoral de aliança (*Por São Paulo Unido*), vitoriosa nas eleições de 1933 e 1934 (...). Em síntese, os herdeiros das antigas dissidências foram justamente os principais animadores da frente paulista e, ao mesmo tempo, os patronos responsáveis pelos empreendimentos culturais de monta na primeira metade da década de 1930” (MICELI, 2008: 220). Ainda segundo Miceli, “em vez de atinar com a emergência de demandas sociais represadas por falta de canais apropriados de expressão e participação”, as derrotas em 1930 e 1932 foram atribuídas à “carência de pessoal especializado no trabalho político e cultural”. Tal diagnóstico deu impulso a um ambicioso projeto, destinado a realizar as pretensões de mando da elite paulista de erguimento de entidades de gestão cultural diversas, tais como o Departamento Municipal de Cultura, a Sociedade de Etnografia e Folclore, a Escola de Sociologia e Política (1933) e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras dentro da Universidade de São Paulo (1934).

A inserção da intelectualidade local, com privilégio da ala modernista, e a estruturação de organismos destinados a mapear a cultura local de forma a oferecer um modelo a ser utilizado no restante do país, demarcavam a tentativa de deslocar o centro cultural da capital federal, o Rio de Janeiro, para a capital econômica, São Paulo (RAFFAINI, 2001: 32). E nesse sentido, Mário de Andrade já acusava grande atividade, correspondendo-se, desde a década anterior, com intelectuais de todo o país, discutindo métodos de coleta folclórica, história e origem dos dados da cultura popular recolhidos em diferentes recantos do Brasil, crítica literária, modelos artísticos, função social do artista, e assim por diante. Após as viagens ao Norte, onde pode exibir sua erudição e seu virtuoso conhecimento musical, Mário tornou-se uma referência nacional no assunto “cultura popular brasileira”, sendo mencionado como o “insaciável pesquisador” cuja “resistência milagrosa” dava sustentação a um ritmo frenético de visitas a “cidades e sertões, engenhos e mocambos, igrejas e antros”, em busca de ouvir trovadores populares, observar tipos, construções e paisagens.¹¹⁷

Além da pesquisa de campo, as conversas com acadêmicos e as discussões com intelectuais – por vezes regadas a bebida, éter e cocaína¹¹⁸ – também integraram sua trajetória de viagem. Através desses encontros, Mário solidificava – em termos práticos, relacionados ao jogo intelectual do qual fazia parte – seu vínculo com a cultura popular, o qual, para além de afetivo, como o próprio “turista aprendiz” tentou afirmar – “meu coração caiu no Nordeste” – antecipava o engajamento político-cultural dos anos seguintes junto ao governo de São Paulo (RAFFAINI, 2001; LIRA, 2005: 146). Eram parte de uma busca por fazer prevalecer o modelo intelectual ditado pelos paulistas, tanto na consolidação dos métodos de mapeamento e análise folclórica, quanto na definição dos caminhos a serem tomados no processo de delineamento cultural do país, da sua identidade moderna enfim.

¹¹⁷ Texto de Ernani Braga, intitulado “Vida musical: Mário de Andrade”, e publicado em *A Província*, Recife, em 21/2/1929 (transcrito em ANDRADE, 1983: 378).

¹¹⁸ O uso de entorpecentes nos anos 20 e 30 marcou os meios boêmios do período, atraindo a atenção de jovens e escritores, especialmente aqueles vinculados à chamada literatura *art-déco* (REZENDE, 2006). Mas não apenas. Manuel Bandeira, em textos como “Na boca” e “Não sei dançar”, Patrícia Galvão, e o próprio Mário, no célebre carnaval de 1923, que inspirou o poema “Carnaval carioca”, quando tomou contato com a cocaína, fato revelado anos depois a Pedro Nava em carta (ANDRADE, 1982): todos abordam o tema de forma contundente, deixando entrever sua enorme difusão e relevância na experiência do moderno através da exaltação dos sentidos, criando verdadeiros “paraísos artificiais”, como sugeriu Baudelaire. O vício chegou a ser tema, além de inúmeras crônicas, da canção popular. Curioso exemplo é a canção-tango “A Cocaína”, de Sinhô, sintomaticamente dedicada ao “carinhoso amigo Roberto Marinho”.

Na epígrafe que abre este item, Mário de Andrade indica a experiência dos paradoxos urbano *x* rural, erudito *x* popular, racional *x* sensorial no próprio ato de viajar, salientando sua condição moderna, de habitante da metrópole, contraposta ao “sonho” da vida solta, largada à experiência dos sentidos, disponível apenas ao Norte e ao Nordeste do país. Essa experiência dicotômica da cultura nacional cresce exponencialmente logo em seguida, quando Mário, junto com boa parte da intelectualidade paulista, se posiciona a favor da tomada do Catete pelas hostes revolucionárias lideradas por Getúlio Vargas. A prisão de seu irmão Carlos pelo governo perrepista e a sua liberação após a Revolução, e a decepção com boa parte de seus companheiros do Nordeste, adeptos ao “outro lado”¹¹⁹ – o das oligarquias rurais da Velha República –, deixaram ainda mais instável a balança. Em carta a Camara Cascudo (27/4/1931), Mário chega a repensar seu desejo, manifesto em tantas outras ocasiões ao amigo, de mudar-se, no fim da vida, para o Nordeste:

Está claro que pretendo e sempre pretenderei voltar ao Rio Grande do Norte, onde tenho família, e foi dos lugares mais saborosos que encontrei nas minhas viagens. É certo que minha psicologia, que é uma segunda sabedoria sempre se enriquecendo com o avanço do tempo, hoje está me pedindo mais a Amazônia pra acabar meus dias, mas isso não impede nada, nem o prazer que acho entre os potiguares nem o bem que quero a vocês. Mas também por isso que me sinto brasileiro, pela mesma razão por que quando o nordestino foi injustamente atacado aqui, me achei no direito de o defender, é que me sinto com direito de sofrer por S. Paulo agora (ANDRADE, 1991a: 105).

De acordo com seu ideal de civilização, São Paulo seguia sendo um falso modelo, sem, entretanto, “deixar de ser a civilização que conta no país”, que influi nas “relações comerciais e espirituais com o mundo”. Enfim, São Paulo era, para o autor de *Paulicéia desvairada*, “o único elemento Brasil que verdadeiramente pesa na balança do mundo” (ANDRADE, 1991a: 105). Embora a experiência tropical do homem interiorano espalhado pelo país – especialmente nas regiões Norte e Nordeste – fosse, ainda, um motivo identitário com potencial moderno, pela sua singularidade, ela só poderia ser solidificada através da presença civilizada do intelectual e da ação integrada das instituições, funções estas ambicionadas pelas políticas culturais empreendidas pelo governo e intelectualidade paulistas.

A Revolução de 1930 trouxe um sopro de entusiasmo entre a porção progressista da elite paulista, banhada em expectativa de renovação, sobretudo no campo da cultura. Mas o comprometimento da autonomia do Estado com a nomeação de um interventor de fora – o tenente Alberto Lins de Barros – pelo governo provisório de Getúlio Vargas

¹¹⁹ Ver carta a Camara Cascudo, datada de 18/11/1930 (ANDRADE, 1991a: 100-1).

faz com que essa impressão positiva se torne amarga e explosiva revolta. A rivalidade agressiva entre perrepistas (adeptos do Partido Republicano Paulista) e militantes do Partido Democrático – do qual Mário foi um dos fundadores – logo é superada em favor de uma luta pela reconstitucionalização e autonomia administrativa estadual, dando origem à Frente Única Paulista (FUP). Mário, além de outros intelectuais – como Monteiro Lobato – chegou a fazer campanha em favor dos constitucionalistas em rádios de São Paulo.

Sua adesão à causa paulista e a sua condição de intelectual polivalente, erudito e doutrinário logo lhe concederam o papel de “condutor da política cultural” no cenário local. Sua nomeação como diretor do Departamento Municipal de Cultura em 1935 lhe possibilita esboçar e por vezes desenvolver “políticas setoriais afinadas com seus desígnios intelectuais” (MICELI, 2008: 222).¹²⁰ Lá, inúmeras atividades e ações foram desenvolvidas, tendo como foco a formação de acervos destinados à sistematização e organização de registros (livros, gravações, documentos), à ampliação controlada do acesso aos bens culturais e às diversões públicas, além da formação de educadores e do fomento à expressão nacional já desde a infância, promovendo concursos e exposições.¹²¹ Assim, para além da modernização urbana, era preciso atualizar também a população que a habitava, fornecendo-lhe novas opções de ocupação do tempo livre, ou mesmo impondo-lhe restrições e direcionamentos voltados a realizar a idéia fixa do Modernismo, replicada a partir de 1930, da identidade/unidade cultural nacional.

Já desde os anos 20 Mário de Andrade propunha um Brasil “desregionalizado”, mesclando elementos de diversas regiões do país, criando um Brasil ideal, sem fronteiras, mas nem por isso homogêneo e coeso, tendo como característica central a mistura e a mestiçagem. Nesse sentido, a obra *Macunaíma* pode ser considerada um

¹²⁰ Parte da bibliografia mais antiga sobre a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura (DUARTE, 1977; DASSIM, 1978) percebe a prática do órgão como um dos primeiros projetos de democratização da cultura. Estudos mais recentes (SANDRONI, 1988; RAFFAINI, 2001; NOGUEIRA, 2005; MICELI, 2008), têm demonstrado como a instituição funcionou como “elemento de hegemonia” (SANDRONI, 1988: 16), fortalecendo os projetos de afirmação das elites industriais paulistas, tanto no que diz respeito às camadas populares quanto ao cenário político nacional, em busca de reaver a hegemonia perdida com a Revolução de 1930.

¹²¹ Em parecer que responde a um pedido de subvenção de verba, Mário de Andrade discute algumas das funções que, na sua visão, deveriam ser de responsabilidade das municipalidades e, em especial, do Departamento de Cultura por ele chefiado: “Às municipalidades deverá caber mais particularmente os sistemas de cultura geral, não especificamente didáticos, mas que concorrem a facilitar, alargar e aprofundar a educação totalizadora de sua gente. Os esportes, a socialização da criança, a higiene mental, as bibliotecas, as artes, a conservação das tradições, etc. são tantas outras atividades da natureza cultural, embora não especificamente didáticas, com que as municipalidades devem auxiliar a educação do brasileiro... Este é, Sr. Prefeito, o pensamento desta Diretoria, o critério que ela fixou preliminarmente para que a sua orientação fosse firme, unitária, e não sujeita às paixões e aos acasos...” (*apud* NOGUEIRA, 2005: 210-1).

laboratório no qual o escritor experimentou suas teorias para o Brasil em formatos alegóricos, mitológicos e musicais (MELLO E SOUZA, 2003; LOPEZ, 1978). Na década seguinte, esse ideal começa a tomar forma, não mais se restringindo ao campo literário, marcando presença também entre as políticas culturais empreendidas pelo Estado. A idéia de um *inventário dos sentidos*, discutida por Antônio Gilberto Ramos Nogueira (2005) a partir da atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo é oportuna, pois articula, pelo menos em tese, o ímpeto curioso dos modernistas diante do Brasil ao consecutivo envolvimento de seus líderes com o campo político a partir de 1930. O autor detecta nas ações empreendidas por Mário e pelo governo de São Paulo uma vontade de catalogar o país, não apenas na porção paulista, mas na sua mais ampla cartografia. Nessa empreitada foram privilegiadas as lógicas sensoriais na apreensão da cultura popular. Comidas, chás, bonecos, esculturas, pinturas, chaveiros, amuletos, gestos, vestes, passos de dança, sinais, formas musicais, entonações do canto, poesia, ritmos: todos fios a tecer a imagem de uma civilização nova e moderna. Sem copiar a realidade, essa imagem funcionava como uma projeção a ordenar o caos que enxergavam ao olhar para o Brasil.

A atuação de Mário como espécie de gestor cultural nos anos de 1930, especialmente junto ao Departamento de Cultura de São Paulo, oferece um panorama interessante tanto de sua trajetória ampla e nem sempre coerente, quanto dos trajetos e descaminhos da política nacional. É interessante notar como a bibliografia é praticamente unânime ao identificar as viagens modernistas realizadas entre 1924 e 1929 como germe da atuação posterior, quando são institucionalizadas as investidas sobre as culturas regionais. Essa relação obviamente não pode ser negada, já que persiste, além do próprio ato de viajar, o foco sobre uma mística das relações estabelecidas – através dos sentidos – entre o homem, o meio e a história, esta última vinculada a um ideal de ancestralidade ora cultural ora racial. Entretanto, vale a pena esmiuçar melhor essa questão, tendo em vista uma série de especificidades.

Tanto as viagens dos anos 20 quanto o investimento do governo paulista na sistematização metodológica e catalogação etnográfica das culturas regionais podem ser vistos como estratégias, com fins diversos, na busca por poder e hegemonia cultural. No caso do Modernismo dos anos 20, era a atualização teórica e estética que levava artistas e intelectuais a buscar em seu próprio país elementos capazes de surpreender os já entediados consumidores de arte na Europa, granjeando respaldo intelectual dentro e fora do país. A busca pelo primitivo – dividida entre um discurso colonialista de

soberania branca e europeia e um desencantamento proveniente dos conflitos coloniais e do clima pré-guerra onde foram gestadas obras como *La danse* de Matisse e *Demoiselles d'Avignon* de Picasso – era tomada como medida de atualização, lá e cá, ainda que com sentidos distintos. Esse processo de atualização e afirmação cultural proposto pelo Modernismo paulista tinha por base projetar o Brasil diante do Velho Mundo e, sobretudo, São Paulo diante do Brasil. Como vimos no segundo capítulo, Mário de Andrade fez sua parte não apenas compilando dados em viagens, mas firmando um projeto teórico bem definido, com certa elasticidade, é verdade, em busca de conquistar hegemonia. A presença de conceitos musicais e o foco sobre os impulsos corpóreo-sensoriais não eram, a meu ver, mera consequência de uma sensibilização característica do ato de viajar, mas a dimensão prática de um projeto intelectual de renovação estética destinado também a viabilizar a posição hegemônica de São Paulo no cenário nacional, bem como a inserção internacional do Brasil, inclusive comercial, ambos pela via cultural.

A sequência dessa história na Segunda República segue, de certa forma, a mesma trilha, movida não só pelas viagens, mas também por um projeto político. É o forte impulso teórico, sistemático e organizador – presente na crítica, na literatura e na atuação andradiana dos anos 20, e visível nas alegorias da cultura brasileira que lhe foram contemporâneas – que ordenará os estudos culturais realizados na década seguinte a partir de iniciativas estatais. Indício disso é a ênfase absoluta na construção de modelos analíticos, na formação de pesquisadores em detrimento da coleta em si. Investiu-se muito mais em instituições capazes de formar porta-vozes da cultura nacional do que em medidas de preservação ou intervenção voltada a minimizar as condições de miséria, isolamento ou abandono das populações regionais. Os cursos de etnografia ministrados por Diná Lévi-Strauss, a própria presença do casal de antropólogos franceses junto à Universidade de São Paulo, a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, a compra de instrumentos de registro multimeios, e mesmo a ausência de Mário de Andrade nas viagens realizadas nesse período, são sinais de um procedimento de cunho formal, destinado à posse, sendo a cultura a própria moeda utilizada no arrendamento de poder político.

Por trás de uma aparente ruptura entre o Modernismo dos primeiros anos e o da década de 30, transcorre um contínuo projeto de inserção política, tanto no âmbito nacional quanto internacional. Nesse sentido, também não é o ímpeto viajante que permanece, mas o impulso organizador, teórico, sociológico até; mas de uma sociologia

engajada em construir um cenário explicativo que orientasse a vida cultural, pacificando-a com molduras e recortes. Nas palavras de Mário,

(...) o maior problema atual do Brasil consiste no acomodamento da nossa sensibilidade nacional com a realidade brasileira, realidade que não é só feita de ambiente físico e dos enxertos de civilização que grelam nele, porém comportando também a nossa função histórica para conosco e social para a humanidade. Nós só seremos deveras uma Raça o dia em que nos tradicionalizarmos integralmente e só seremos uma Nação quando enriquecermos a humanidade com um contingente original e nacional de cultura. O Modernismo brasileiro está ajudando a conquista desse dia (ANDRADE, 1985: 147-8).

A consciência da pluralidade do Brasil é silenciada, em parte, pelo vislumbre de uma unidade cultural, conquistada pela institucionalização – ou tradicionalização, como preferiu chamar Mário – dos hábitos expressivos, perceptivos, estético-sensoriais enfim. Tal desejo está manifesto no título de um de seus ambiciosos projetos, elaborado por volta de 1933-4: *A Música dos Brasis*, conforme nos conta Oneyda Alvarenga (in: ANDRADE, 1987: 11). À diversidade regional brasileira, o musicólogo desejava contrapor a unidade sonora, elegendo a música de raiz indígena que descansava sobre formas ibéricas como elemento unificador. Mário nunca encontrou maneira de acomodar essa fórmula à realidade, embora tenha se dedicado até o fim da vida em divulgá-la, mostrando aos artistas nacionais um “tesouro abandonado [em meio ao qual] (...) poderiam ir colher motivos de inspiração” (ANDRADE, 1993b: 44). Compositores como Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, além de pintores como Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral ouviram do crítico inúmeros pedidos de atenção para esta *Música dos Brasis*, sobre a qual deveriam debruçar-se e, mais do que isso, interiorizá-la. Crônicas, lições, contos, cartas, conversas privadas foram empreendidas pelo escritor numa busca incansável por educar a sensibilidade dos artistas locais, especialmente daqueles que considerava potenciais exemplos de uma arte engajada na construção da identidade estética do país.

Para além de detectar a presença de um ímpeto organizador que move as ações culturais empreendidas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, especialmente por Mário de Andrade, e pelo governo Vargas em âmbito nacional, faz-se necessário esmiuçar, pelo menos em parte, o conteúdo dessas ações, sua dinâmica e seus focos, sempre levando em conta o recorte temático a que se restringe este trabalho. Mais uma vez, a figura de Mário se apresenta como exemplo fundamental. Sua capacidade em formular conceitos, aliada ao seu engajamento intelectual, implicou na propagação de alguns de seus ideais acerca do contato com a cultura popular. E a relação com a pesquisa etnográfica, aprofundada a partir do contato intenso com o casal Lévi-Strauss

(ver VALENTINI, 2010), além de estimular certo rigor científico, também trouxe à tona o problema do registro, o qual deveria abarcar o maior número de dinâmicas sensoriais possível, através da fotografia, da gravação sonora e, sobretudo, da cinematografia. O registro seria, então, um atestado de posse, e foi objeto de ampla discussão nos cursos de Dina Lévi-Strauss.

A preocupação em captar os processos sensório-culturais foi um ponto de convergência entre a antropologia e a arte no raiar do século XX. E o encontro de Claude Lévi-Strauss e Mário de Andrade é sintomático, pois, de um lado, temos um antropólogo cujo interesse pela arte cresce durante a estada no Brasil e o contato com os modernistas; e, de outro, um escritor que se vale da etnografia e do conhecimento antropológico em busca de gerar motivos para uma arte nacional. Em texto sobre o cubismo, publicado em 1935 na *Revista do Arquivo Municipal*, Lévi-Strauss expõe as implicações da ruptura representacional proposta pelo cubismo nas dimensões rotineiras da vida cotidiana (cartazes, vitrines, produtos em série, etc.). Seu foco é a identificação, ainda que em caráter quase premonitório, de novos regimes visuais a redimensionar a vida urbana (LÉVI-STRAUSS, 1935), antecipando, de certa forma, seu interesse nas organizações sociais e numa antropologia que se estendesse às populações ditas civilizadas (VALENTINI, 2010: 82-3).¹²² Mário de Andrade, por sua vez, faz um caminho inverso. Através da coleta de dados e da catalogação etnográfica das culturas regionais, dedica-se a construir e divulgar uma unidade artificial existente só no horizonte da estética. Para tal tarefa, serve-se de um olhar primitivista, comum à sua geração, privilegiando as formas de expressão que, de alguma forma, entonassem a vida dos sentidos. Sua coleção de objetos da cultura popular serve como guia nesse sentido, tanto como forma de mapear seu olhar de viajante – muito embora parte da coleção seja fruto de presentes recebidos pelo escritor – quanto como acervo que disponibilizava com frequência a artistas e estudiosos de seu círculo.

As obras denotam um interesse centrado em três focos de atenção: as crenças e seus hibridismos; os universos da música e da dança; e a cultura material, com foco nos hábitos cotidianos. Estes objetos, como detectou Marta Rossetti Batista ao organizar e publicar trabalho sobre o acervo do escritor, serviram-lhe de “confirmação, ou de exemplo de alegorias do país” (BATISTA, 2004: 58). Seu interesse pela cultura material

¹²² Vale lembrar, entretanto, que o antropólogo escreveu o texto antes de sua formação universitária e, portanto, do seu contato mais efetivo com a etnologia, quando tinha apenas 19 anos. O interesse em torná-lo público, contudo, é indício suficiente do sentido de atualidade que tais questões devem ter alcançado naquele momento. Para maiores informações, ver PASSETTI, 2008.

é crescente, passando a integrar o exame que faz em seus escritos dos processos de invenção, da criatividade do povo. E a justaposição destes objetos com obras valiosas do Modernismo brasileiro e internacional em sua casa deixa clara a intenção doutrinadora para com seus visitantes.

Mário manifestou profundo interesse naquilo que ele próprio chamou de “intimidade funcional da vida” (ANDRADE, 1993a), estado em que o indivíduo deixa-se levar por uma memória complexa, semi-mecânica, escondida por debaixo da pele. A música, o canto, a dança, o contexto ritual, de manifestações híbridas, ao mesmo tempo pagãs e católicas, seriam as formas de alcançar essa animalidade, trazendo à tona uma capacidade singular de fusão com a natureza, numa atuação essencialmente sensorial. A identificação comunitária nessa intimidade funcional seria prioritariamente sonora, conforme expõe em descrição de uma cena quase ritual liderada por Chico Antônio:

Parara de bater o ganzá, discursava em sons feito louco, engolia palavras pra respirar. Os coristas imaginavam que era a volta do refrão e o iniciavam, mas no zumbido coral esboçado, o coqueiro continuava num texto inventado e sem nexos, multiplicando versos feitos sobre sertão, despedidas, bois, amor e trabalhos de engenho, numa lucilação sobre-humana em que todo o Nordeste se expandia com fragor (ANDRADE, 1993a: 47).

Os sentidos atribuídos ao evento e às manifestações sonoro-corporais nele presentes, muito provavelmente, diferem radicalmente da concepção de seus realizadores. Essas celebrações não costumam comemorar identidades coletivas – como a de todo “Nordeste em expansão” – tampouco colocar em pauta suas ferramentas mentais, suas formas, seu apelo sensorial. A descrição de Mário dá conta mais de suas projeções do que dos rituais em si (embora sem dúvida ofereçam dados importantes para a sua investigação ainda hoje). A expectativa de um artista erudito que apresentasse essa espontaneidade era, assim, pautada sobre figuras como a de Chico Antônio, a qual Mário, em diversas ocasiões, louvou ao descrever. O cantador, em seu momento de musicalização, não era guiado pela música, tão pouco conseguia guiá-la completamente. É um tal de “vai assim do jeito que é”, sem que ninguém pergunte como ou porque. Dessa naturalidade, ação quase fisiológica de fazer música coletivamente, nasce uma coerência e um significado social que dão sentido à comunidade em que se realiza, contando sua história. Esse modelo parece ter vigorado na escolha dos artistas eleitos como pilares da brasilidade: o Aleijadinho, mulato filho de português; Almeida Júnior e Cândido Portinari, caipiras do interior paulista; Francisco Mignone, o *Chico Bororó* das

rodas de choro paulistanas. Todos descritos pelo crítico como portadores de uma brasilidade intrínseca, subcutânea.¹²³

Essa memória física, sensorial, não-intelectual, era a base sobre a qual a arte e, consecutivamente, a cultura nacional deveria se apoiar. Talvez por isso a fala tenha tomado tanta atenção de Mário de Andrade, levando-o a se questionar se não teria sido a dicção a grande conquista do Modernismo, momento em que há uma nítida busca de libertar-se da literatura. Tomando sua própria obra como ponto de partida, em carta a Camara Cascudo, argumenta:

Paulicéia ainda está recheada de literatura em sua parte poética. Há muito parnasianismo, muito simbolismo, muita idéia literária oculta lá dentro e que como era de esperar passou despercebida aos críticos [palavra escrita de cabeça para baixo]. Valeu como revolta. É um grito de coração. Evolucionou mais rapidamente e melhor na prosa. Aqui tive logo frutos: experiências de sínteses, simultaneidade, rapidez, energia. Abandonei os ritmos de rede e os clangores sensuais da palavra. Criei, porém, uma linguagem demasiadamente pessoal que transparece na próxima *Escrava* que lhe mandarei, nas *Crônicas de Malazarte*. Era ainda um erro. O homem não vive só. Agora me humanizo. O erro foi benéfico” (ANDRADE, 1991a: 33).

A busca por uma expressão liberta das amarras da tradição, capaz de evocar o sentido comunitário e subliminar a cultura nacional marcou sua atuação como escritor, incluindo sua “obra epistolar”. Todavia, esta não deveria ser uma busca individual, mas um ponto de partida para a arte brasileira. Sendo a língua um ponto de junção entre as diversas instâncias expressivas da cultura popular e do fazer artístico, merecia atenção redobrada. Este projeto toma forma com o I Congresso da Língua Nacional Cantada, congregando intelectuais, colecionadores, artistas, homens da imprensa, cientistas e educadores em torno do *problema* da língua, em busca de *soluções* capazes de viabilizar a sua *standartização*, articulando os universos sonoro e visual.

Essa monumentalização do *sensorium*, dando sequência a um debate filosófico que vinha sendo travado desde pelo menos fins do século XVII (com Locke, Newton, e mais tarde, com Hume, Kant e, finalmente, Rousseau), e que tomava novas proporções no contexto latino-americano, constituiu o cerne da atenção de antropólogos, críticos, artistas, estudiosos da cultura brasileira, da elite pensante enfim. A obra de Mário de Andrade – e a de Gilberto Freyre, como veremos a seguir – é estimulante nesse sentido, pois articula tradições artístico-intelectuais do Velho Mundo à história política do país, dando forma a uma série de construções em torno da entidade *cultura brasileira*,

¹²³ Descreveu da mesma forma a poesia de Jorge Fernandes (poeta potiguar que conhece através de Camara Cascudo), portadora de uma “força vivida, com a esquematização da memória física” (ANDRADE, 1991a: 22-3 e 38).

algumas das quais acabaram por adquirir, ao longo dos anos que se seguiram, *status* de realidade.

A ambição paulista de retornar ao poder federal, que contagiava os chefes políticos e a intelectualidade do Estado, era fomentada pela visão otimista acerca da cultura, que parecia funcionar como canal para tal realização, tornando possível eventos desse porte, como o Congresso de 1937, a Missão Folclórica de 1938, a Discoteca Pública e o bombardeio de textos engajados nos meios de comunicação ligados ao Partido Democrático. A proposta de uma nova civilização, integrada ao trópico tal qual o homem do Norte e do Nordeste, e moderna, como São Paulo, era afirmada em diversos planos: literário, artístico, musical, editorial, de preservação do patrimônio erudito e popular, valendo-se, como apontou Sérgio Miceli, de “empréstimos e da reciclagem de materiais entre esses diversos domínios” (MICELI, 2008: 223). Essa mistura e confluência de estímulos sensoriais nas linguagens, experiências, repertórios e técnicas funcionou como espécie de agente duplo, dando força ao apelo popular solicitado por estes indivíduos ligados ao projeto moderno paulista e nacional através de uma identificação expressiva extremamente superficial. Por outro lado, também viabilizou o controle dessas populações, ao dar versatilidade às políticas culturais empreendidas pelo governo através do grupo modernista liderado por Mário de Andrade.

No próximo item, tais constatações serão postas à prova ao abordar parte da obra de Gilberto Freyre. Seu deslocamento geográfico e suas diferenças intelectuais com relação à figura de Mário ajudarão a verificar até que ponto as características aqui levantadas eram específicas do cenário paulista ou se seguiam um fluxo mais amplo, conectado ao campo das políticas culturais em âmbito nacional.

5.2 GILBERTO FREYRE E A ANARQUIA DOS SENTIDOS

A música tropical já pertence ao conjunto de expressões de arte capazes de unificar subgrupos e de caracterizar toda uma civilização junto aos ouvidos, aos olhos ou ao paladar dos membros de outras civilizações. E o mesmo é certo da culinária e começa a ser certo da arquitetura hispano-tropical e de outras expressões de arte plástica que ao particular começam a juntar um sentido geral, transregional, dentro do universal.

FREYRE, 1980: 50-1

A questão nacional, que já era um problema entre os intelectuais brasileiros às vésperas da República, torna-se quase uma obsessão com nas primeiras décadas do século XX, especialmente a partir de 1930. Foram diversos os ensaios de interpretação do Brasil (e de São Paulo) publicados nesse período: Alberto Torres e *O problema nacional brasileiro*, 1914; Vítor Viana e a *Formação econômica do Brasil*, 1922; Alfredo Ellis Júnior e a *Raça de gigantes*, 1926; Paulo Prado e o *Retrato do Brasil*, 1928 (além de *Paulística*, 1934); Manuel Bonfim e *O Brasil na América*, 1929; Azevedo Amaral e os *Ensaio Brasileiros*, 1930; Oliveira Viana e a *Evolução do povo brasileiro* 1933; Sérgio Buarque de Holanda e as *Raízes do Brasil*, 1936; Almir de Andrade e a *Formação da sociologia brasileira*, 1941; Caio Prado Júnior e a *Formação do Brasil contemporâneo*, 1942; Nelson Werneck Sodré e a *Formação da sociedade brasileira*, 1944, entre outros.

O problema da sensorialidade e da cultura popular brasileira como contraponto¹²⁴ ao racionalismo europeu, também foi debatido intensamente na produção acadêmico-intelectual. A atuação dos grupos modernistas espalhados pelo Brasil, especialmente em São Paulo e na Capital Federal, teve papel fundamental no enlace entre as dimensões política e estética das discussões que cercavam a invenção identitária brasileira. A produção e a articulação de Mário de Andrade, legítimo agitador cultural, teve profundo impacto na produção da época, projetando valores e necessidades ligadas ao universo da criação popular sobre a arte, a política, a literatura, e o projeto hegemônico de sua cidade, São Paulo. Nesse cenário, a publicação, em 1933, de *Casa-Grande & Senzala* abre um novo flanco, lançando um olhar renovado sobre a sociologia do homem brasileiro.

¹²⁴ O “contraponto” aqui assume sua característica musical, significando não oposição, mas construção relacional, onde os dois lados integram uma mesma trama harmônica, funcionando como linhas paralelas distintas, porém conectadas funcionalmente.

Antes mesmo do lançamento de seu livro, Freyre já ocupava uma posição de destaque junto ao movimento modernista, opondo-se diretamente ao projeto andradiano – de unificação da cultura nacional – através de uma atitude regionalista em ascensão no Norte e Nordeste do país já nos anos de 1920. Em diálogo tênue com o Modernismo da Semana de 22 e com as tendências mais novas da literatura e da antropologia, o grupo pernambucano ligado a Freyre manifestou certa inclinação para aspectos mais cotidianos da cultura. Com a pretensão de resistir tanto ao “ufanismo da província como à vaga uniformizadora da civilização”, defendiam a “simplicidade e a diversidade dos valores regionais brasileiros” (LIRA, 2005: 159). Tais ideais foram apresentados e defendidos no *I Congresso Regionalista do Nordeste*, realizado no Recife em 1926, do qual Mário de Andrade preferiu não tomar parte.¹²⁵ Temas como o “aspecto turístico e valorização das belezas naturais da região”, as “tradições da cozinha”, a “defesa da fisionomia arquitetônica do Nordeste”, de “parques e jardins nordestinos”, do “patrimônio artístico e dos monumentos históricos”, a “reconstituição de festas e jogos tradicionais” integraram a pauta do Congresso (LIRA, 2005: 159). Apesar da proximidade que antecederam as viagens realizadas entre 1924 e 1929 entre o Modernismo paulista e as correntes regionalistas com que Mário mantinha intensa correspondência,¹²⁶ houve resistência aos propósitos modernistas, especialmente por parte de Gilberto Freyre, que chega a indagar, em 1925, a Guilherme de Almeida: “Como é que um nordestino de vida assim vivida a poderá desprezar por um vago brasileiro?”.¹²⁷ Ao ímpeto organizador da engenharia urbana, da qual os paulistas eram representantes, Freyre opôs a irregularidade dos conjuntos urbanos recifenses.¹²⁸ “Contra o Recife da linha reta, da simetria, da regularidade, reafirmava o desleixo dos becos coloniais, ruas estreitas de doces sombras, a irregularidade expressiva de seus conjuntos urbanos” (LIRA, 2005: 161).

¹²⁵ O escritor toma conhecimento da programação do evento em 1925, gerando-lhe até certo entusiasmo. Via com ressalvas, entretanto, a insistência nas diferenças regionais em meio a uma nação tão fragmentada: “acho o programa um pouco acanhado e além de regionalista, regionalizante o que é um perigo. (...) Porém de qualquer maneira que seja o Congresso é interessantíssimo e desejaria estar aí” (ANDRADE, 1991a: 39-40).

¹²⁶ Entre os principais contatos de Mário no Norte e Nordeste, pode-se destacar José Lins do Rego em Alagoas; Ascenso Ferreira em Pernambuco; José Américo de Almeida na Paraíba; e Câmara Cascudo, o anfitrião mais próximo, no Rio Grande do Norte.

¹²⁷ FREYRE, G. “A propósito de Guilherme de Almeida”. In: *Diário de Pernambuco*, 15/11/1925 (apud LIRA, 2005: 159).

¹²⁸ Ver, entre outros, “Acerca de jardins” (3/5/1925), “O Recife e as árvores” (12/11/1924), “Da tirania da pedra azul, livra-nos ó Senhor!” (25/2/1926), “Ruas de doces sombras” (5/9/1926), “A propósito de urbanismo” (14/11/1926) e “O mês da cidade” 31/10/1926, todos publicados no *Diário de Pernambuco* (conforme LIRA, 2005).

O apego aos modos de ocupação urbana provenientes do passado colonial não era fruto de uma nostalgia conservadora, mas de um projeto voltado a incorporar ao espírito renovador daqueles anos o “zelo pelas tradições arquitetônicas, pelos elementos de descontração, aconchego e adaptação tropical de ruas e praças; ora enfatizando o patrimônio, ora os usos cotidianos em detrimento do absolutismo da higiene e da circulação” (LIRA, 161). Dividido entre a formação familiar tropical e acadêmica norte-americana, entre a cartografia sentimental do Recife e a fascinação com o cosmopolitismo europeu da viagem realizada entre 1922 e 1923, Freyre trilha um caminho situado entre a antropologia e o regionalismo, que ganha materialidade com a confecção do *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, publicado logo na sequência de *Casa-Grande & Senzala*, em 1934. Nesta obra, o apelo ao mundo dos sentidos funciona como canal primordial da experiência da cidade, a qual se torna paradoxal à medida que divide espaço com as lógicas do campo, do passado colonial e das populações mestiças. O autor procura construir uma conexão entre o turista/leitor e a cultura afro-brasileira, descrevendo suas festas, sua musicalidade, a plasticidade dos bairros por eles habitados, a culinária, as superstições, a medicina caseira, o gosto pelas cores, os odores, sua cultura material, a singularidade cultural, enfim, dos habitantes do subúrbio da capital pernambucana, atribuída à “simplicidade tal que só sendo de povo primitivo” (*apud* LIRA, 2005: 166).

A cultura é tratada como fator de mobilidade e hibridismo, e dela são eleitos os traços que melhor representam essa perspectiva, tais como o carnaval, a música, a religiosidade, a culinária, em que convergem elementos da cultura africana, ameríndia e européia. Dessas manifestações, privilegiou a dimensão sensorial, como se fosse intrínseco a elas o isolamento de significações político-sociais em detrimento do privilégio de uma celebração puramente perceptiva, ligada aos ritmos, temporalidades, plasticidade e lógicas da natureza. O autor propõe, enfim, uma apreciação da cidade do Recife que se confunda, propositadamente, com o olhar daqueles habitantes que a caracterizam. Não é a Recife dos monumentos urbanos, que pudesse ser confundida com os modelos de urbanidade da civilização ocidental, mas a das impressões e estímulos provenientes da apreciação e da apreensão sensorial feita por seu habitante comum, o homem e a mulher do povo, que aparece no *Guia* escrito por Freyre.

Ao tomar a cidade como motivo, o escritor pernambucano aproxima-se dialeticamente de Mário de Andrade. Há em ambos o gosto pela arquitetura colonial, o interesse pelas crenças populares e seus hibridismos, e, sobretudo, a atenção aos

estímulos sensoriais (cores, gostos, cheiros, sons, gestos, formas, etc.) emanados dos modos de expressão das populações em questão. Todavia, suas buscas são distintas – ainda que complementares em certo sentido. O turista aprendiz procura motivos transformadores, capazes de oferecer material para a construção de um Brasil coeso. O cicerone, autor do *Guia*, trata sua origem como “ponto privilegiado de visão do mundo” (LIRA, 2005: 169), validando não apenas o regionalismo como ideologia, mas sua própria atividade intelectual, certificada pelo vínculo histórico e sentimental com o lugar-objeto. Permanece, nos dois casos, o interesse em desviar o rumo das cidades brasileiras do sentido simétrico traçado por engenheiros formados na escola européia, em busca de conservar – ou estilizar – indícios de uma tradição arquitetônica colonial, marcada pela tensão entre a presença de planejamento urbano e a sua adaptação às formas de habitar das populações do período (ver REIS FILHO, 1968). Mário, de um lado, valeu-se do ímpeto organizador de quem compõe uma sinfonia, separando materiais e conceitos para, em seguida, aplicá-los com consciência num plano formal bem definido. A dimensão sinestésica da identidade brasileira deveria ser tomada, então, numa espécie de concerto dos sentidos, a soar harmonicamente de uma ponta a outra do país. O trabalho de “catalogar” seletivamente as matrizes da cultura popular, e a ânsia em torná-las acessíveis ao grande público, tinham por objetivo esculpir uma face do Brasil diante da qual artistas – e a própria população em geral – pudessem encontrar um modelo sólido e coerente. O caminho proposto por Freyre é, apesar das afinidades e semelhanças, oposto. A negação do método e a opção por uma escrita caótica, não em termos fonéticos, mas na própria concatenação das idéias e justificativas, demonstram uma busca consciente por erigir uma tradição intelectual afinada com os modos de existir do mundo tropical. Não através da seleção e organização formal, como Mário, mas deixando-se levar pelo movimento caótico da superposição de tradições. Entre aproximações e distanciamentos, ensaiarei um retrato comparado.

* * *

A singular capacidade sensorial do “homem brasileiro” – ou seja, sua maneira original de lidar e reagir aos impulsos externos – foi discutida por Gilberto Freyre em sua obra de estréia – *Casa-Grande & Senzala* – tendo sido atribuída à formação da sociedade colonial, organizada a partir da miscigenação étnica e geradora de um hibridismo estético. Problemas como a sensualidade, o erotismo, os modos de morar, o

fabrico de objetos e utensílios, estariam todos conectados, para o sociólogo pernambucano, aos modos de existir, definidos pela dimensão religiosa, pelas heranças culturais da Europa, da África, pelas estruturas sociais materializadas a partir de uma negociação entre meio, função social e cultura, todos imersos no grande caldeirão da miscigenação. Escolhas e decisões aparentemente corriqueiras como detalhes arquitetônicos, receitas gastronômicas, a predominância de determinados tons cromáticos nas vestes, utensílios, ou na pintura das casas, seriam, para Freyre, evidências para uma história dos sentidos contada através das trocas entre a casa-grande e a senzala. Seguindo de perto os apontamentos de Oswald Spengler (*O declínio do Ocidente*, 1918), atribui grande valor ao habitar, conceito que se equipara ao de raça: “à energia do sangue que imprime traços idênticos através da sucessão dos séculos deve-se acrescentar a força ‘cósmica, misteriosa, que enlaça num mesmo ritmo os que convivem estreitamente unidos’” (FREYRE, 2000: 48-9). A reciprocidade assim sugerida entre os modos de existir e os modos de morar sugere que o sentimento plástico é definido na conjunção dessas experiências. Spengler fala de um ritmo coletivo conquistado pela convivência, identificando a presença de uma “forma íntima” capaz de distinguir “as espiritualidades dos grandes organismos históricos”. Esta forma íntima seria consequência do “hábito da existência no espaço”, o qual “abrange na vida de culturas inteiras a totalidade das expressões de todo quanto for ordem superior (...), tais como a preferência por determinados tipos de arte e a rejeição decidida de outros”. No hábito, revela-se, portanto, o “estilo de qualquer alma”, do qual fazem parte “duração” e “ritmo”, ou seja, a vigência e a evolução de determinada cultura. Tais conceitos refletem a visão cíclica da história manifesta pelo historiador e filósofo alemão, para quem cada cultura, cada civilização tem sempre “duração fixa, que sempre se repete com a insistência de um símbolo” (SPENGLER, 1964: 98-9). Nasce, então, o que também poderíamos chamar de uma *musicalidade* comum, capaz de gerar efeitos sobre a imaginação plástica do povo: suas ferramentas, sua indumentária, sua arquitetura dos espaços internos e externos, etc.

Essa *musicalidade* – termo que me parece bastante adequado à abordagem freyriana – deve ser entendida num sentido mais amplo, não exclusivamente musical. Sendo identificada especialmente no corpo e no gesto, na arquitetura, na forma e na cor. A análise das técnicas de sobrevivência empreendida em *Casa-Grande & Senzala*, bem como o seu impacto nas formas de sociabilidade na colônia é sintomática nesse sentido. Privilegiando, como fez em sua descrição da cidade do Recife, as dimensões sensoriais,

o autor sugere que os desafios da realidade fossem vencidos não pelo intelectualismo, mas por uma espécie de constituição mística, cujas leis partiriam do mundo dos sentidos. Diluía-se a correspondência entre a técnica e a razão em prol de uma “ciência” do cotidiano muito mais intuitiva. Assim, a cor, o som, a comida, a bebida, os ciclos humanos e naturais: tudo adquire uma dimensão simbólica, articulando percepção e política do cotidiano – quero dizer, as razões de ser das normas e formas de sociabilidade de determinada comunidade. A recorrência do vermelho na cultura material brasileira, por exemplo, teria uma relação direta com a alta carga erótica que deu forma à realidade quase promíscua da época colonial (FREYRE, 2000: 177). Este seria um traço herdado do indígena. E dentre as inúmeras associações possíveis, ligadas ao mundo espiritual, ao âmbito da estética e mesmo das possibilidades disponíveis na flora local, Freyre prefere salientar o potencial erótico da cor, usada na sedução e na busca de fertilidade entre os ameríndios. Identifica essa tendência ao “encarnado” no

trajo da mulher do povo, nos estandartes dos clubes de carnaval, nos mantos de rainha de maracatu, etc., observa-se ainda em outros aspectos da vida popular ou da arte doméstica; na pintura externa das casas e na decoração do interior; na pintura dos baús de folha-de-flandres; na pintura de vários utensílios domésticos, de lata ou de madeira, como regadores, gaiolas de papagaio e de passarinho; na pintura de ex-votos; na decoração dos tabuleiros de bolo e de doce (FREYRE, 2000: 177).

Da mesma forma, a música, moeda de negociação entre padres e índios, senhores e escravos, seria um dos grandes vestígios para compreender o sistema de valores estéticos, religiosos e sócio-culturais que repousava na base da identidade sócio-cultural brasileira. Freyre aponta a música, o canto, as festas, a dança, a liturgia como instrumentos importantes na internalização de valores do catolicismo, processo que considera bem sucedido, embora mediado pela influência “animística ou fetichista vinda da África” (FREYRE, 2000: 124-5), diminuindo o poder de resposta do indígena à catequese, bem como sua importância na constituição cultural brasileira.¹²⁹ E na culinária – tema tão querido ao autor – também estaria documentado o processo de miscigenação cultural do país, bem como algumas de suas relações de poder firmadas em meio ao tripé da sociedade colonial – casa-grande, senzala, capela. Aqui também a dimensão erótica se fazia sentir, tanto através da nomenclatura dos pratos até certas associações, freqüentes entre os brasileiros, segundo Freyre, entre gozo do paladar e gozo sexual. O apelo sexual na abordagem freyriana da cultura brasileira expandia-se a

¹²⁹ Sobre a relevância da música na relação de negociação entre missionários e indígenas nos séculos XVI e XVII na América Portuguesa, ver (WITTMANN, 2011).

praticamente todas as dimensões da vida. Até mesmo a postura política do brasileiro, marcada por alto grau de submissão, carregaria traços do sadismo sexual característico das relações entre sujeitos coloniais, especialmente entre senhores e escravas (FREYRE, 2000: 122-3).¹³⁰

A cozinha é um espaço privilegiado na arquitetura narrativa de *Casa-Grande & Senzala*. Freyre a utiliza como espécie de cenário polivalente, no qual se passam inúmeras cenas alegóricas, simuladas pelo autor de forma literária para sugerir os encontros culturais que movem a obra. A recorrência de temas e experiências culinárias, além de sintoma de uma história da cultura preocupada com o mundo dos sentidos, ou de um nacionalismo afinado com o Modernismo brasileiro, também é indicativa de algumas das opções por ele defendidas em seu projeto regionalista. Sendo a cozinha referência direta à casa-grande, onde muito poucos indígenas chegaram a entrar, Freyre encontra neste espaço mais uma forma de afirmar a força da cultura africana na constituição da “forma íntima” brasileira. Contrapondo-se ao círculo paulista, para quem o caboclo – consagrado na obra de Almeida Júnior – era o mais legítimo representante dessa humanidade tropical, Freyre afirma a preponderância do elemento negro como traço fortalecedor do tipo brasileiro.

A exaltação lírica que se faz entre nós do caboclo, isto é, do indígena tanto quanto do índio civilizado ou do mestiço de índio com branco, no qual alguns querem enxergar o expoente mais puro da capacidade física, da beleza e até da resistência moral da sub-raça brasileira, não corresponde senão superficialmente à realidade (FREYRE, 2000: 116).

O autor critica, em tom de denúncia, como, no Brasil, termos raciais ligados à matriz africana adquiriram injustamente sentido depreciativo, ao passo que ao caboclo associava-se a idéia da resistência moral e física, fazendo com que muitos mulatos, ao ascenderem socialmente, passassem a se declarar caboclos (FREYRE, 2000: 155-6). Valendo-se dos estudos do antropólogo brasileiro Roquette-Pinto, Freyre demonstra como a raiz africana também integrou a constituição do sertanejo, do habitante do sertão central, da baixada amazônica, das chapadas nordestinas. Nesse sentido, a herança culinária africana seria a mais completa do cardápio brasileiro; os tipos mais fortes e vigorosos de nossos país teriam ascendência africana, isso justificado sobretudo pela dieta colonial reforçada, resultante de uma concepção de aproveitamento de mão de obra de certo modo taylorista (aumento da eficiência da empresa a partir de investimento no nível operacional).

¹³⁰ Essas questões têm sido objeto de estudos recentes, tais como BOCAYUVA, 2001 e QUINTAS, 2008.

Estudos sobre a escravidão têm demonstrado que tal afirmação não pode ser tomada como regra. O que interessa aqui, entretanto, é como as referências culturais extra-européias tomam proporções diferentes na balança identitária brasileira, em acordo com os projetos político-culturais a que estão vinculadas – não enquanto manifestação comunitária, mas como conceito elaborado pelas elites intelectuais do país em suas lutas por poder político. E nesse sentido, os projetos de Gilberto Freyre e de Mário de Andrade seguem caminhos muito próximos, valendo-se de estratégias metodológicas semelhantes – a seleção de conteúdos sensoriais na formulação de uma identidade do “homem tropical” –, variando, contudo, a atribuição de peso aos elementos que lhe são característicos. Nos dois casos, pode-se dizer, a originalidade da civilização brasileira estaria no caráter dual da nossa cultura: de um lado, espontaneidade, frescor de imaginação, vivacidade e transbordamento dos sentidos nas distintas dimensões da vida; de outro, o contato através das elites com a ciência, a técnica e o pensamento europeu. Dentro desse grande caldeirão é que as dissonâncias entre os dois autores aparecem. Para Mário de Andrade, no processo de “acomodação” da musicalidade autóctone junto às formas européias estaria o substrato da música e da expressividade brasileira, o que parece claro na inserção de um capítulo sobre a música popular brasileira em meio à sua *Pequena História da Música* (ANDRADE, 1980a: 180-93). Mário estabelece uma linha de continuidade entre as formas coreográficas vivas entre as populações rurais (como o *cateretê*) e a catequese jesuítica, que lhe aceitou a forma, ainda que deformando-a com textos católicos. Restava, então, a tarefa de compilação e fixação destes elementos, de forma que servissem de base às variações inventivas da cultura brasileira. Não coincidentemente, as duas únicas imagens dispostas nesta parte do livro são: um santo tocador de viola, parte de sua coleção de objetos da cultura popular [figura 52]; e uma imagem de Camargo Guarnieri, seu fiel discípulo, regendo o Coral Paulistano [figura 53]. Dois momentos de fundação do Brasil através da música: o da catequese e o da educação musical a partir dos anos 30. Esta visão, como veremos mais adiante ao falar de Cândido Portinari, será aproveitada pelo Estado Novo, especialmente por Gustavo Capanema, para dar força ao tom renovador pleiteado pelo novo regime.

O caso de Gilberto Freyre é sensivelmente distinto. A negação da hegemonia paulista passava por uma profunda simpatia para com a falta de coerência harmônica da cultura brasileira, traço que, para Mário, sobretudo durante os anos 30, quando sua postura intelectual ganha fortes contornos políticos, parecia ser uma questão a ser

resolvida. “Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberdade o encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura, como no Brasil”, argumentou o escritor pernambucano (FREYRE, 2000: 123). Nesse sentido, a atuação dos missionários jesuítas teria separado a arte da vida, em busca de castrar “tudo o que fosse expressão viril da cultura artística ou religiosa em desacordo com a moral católica e com as convenções européias”. Embora tivessem lançado os fundamentos para a arte no Brasil, o fizeram não em busca de uma expressão como “alongamento da vida e da experiência física e psíquica do indivíduo e do grupo social, mas de composição, de exercício, de caligrafia” (FREYRE, 2000: 180). Teriam sufocado, assim, “muito da espontaneidade nativa: os cantos indígenas, de um tão agreste sabor, substituíram-nos os jesuítas por outros, compostos por eles, secos e mecânicos; cantos devotos, sem falar em amor, apenas em Nossa Senhora e nos santos” (FREYRE, 2000: 179).¹³¹ O que constituía, para Freyre, o caráter original da cultura tropical era o apelo sensorial das expressões primitivistas legadas pela sociedade colonial a despeito da ação dos missionários.¹³² Salienta a presença de marcas “fundamentalmente agrestes no paladar e no ritmo do idioma”, provenientes das matrizes indígenas (tupi e tapuia) e africana. Essa herança sensorial seria a chave para complementar e transformar a forte presença das tradições do humanismo europeu, da educação na lógica da razão e da ciência. Tal legado poderia ser detectado em nossa cultura material (utensílios domésticos, organização da arquitetura doméstica); no nosso gosto visual (cores do vestuário, das casas, dos utensílios domésticos, fantasias e decorações de festas); nos ritmos do corpo (danças, gestos, expressão pelas mãos) e da fala (herança híbrida que forma o nosso português brasileiro, as novas palavras, a entonação, a sutil alteração dos sons do alfabeto); no paladar (moldado em grande parte a partir de experiências coloniais da falta de alimentos, da alimentação energética das senzalas, do cardápio indígena); e na nossa musicalidade, que é, por um lado, herança africana, sobretudo na rítmica; européia, nas estruturas formais, melódicas e

¹³¹ O autor repisa o assunto mais adiante, ao falar dos colégios do século XVI e das missões guaranis. Lá, os jesuítas teriam dado continuidade ao esforço em transformar os indígenas em “figuras postiças, desligadas não já das tradições morais da cultura nativa, mas do próprio meio colonial e das realidades e possibilidades sociais e econômicas desse meio. Foi onde o esforço educativo e civilizador dos jesuítas artificializou-se (...)” (FREYRE, 2000: 215). A idéia de aculturação dos índios em sua relação com missionários é contestada por WITTMANN, 2011.

¹³² Crítica semelhante é empreendida pelo autor na obra *Sobrados e Mocambos*, de 1936, ao regime imperial que, ao lançar as bases do academicismo artístico, impedia o florescimento de uma expressão legitimamente brasileira. O papel primordial do modernismo tupiniquim, corrente mais geral dentro da qual, ainda que com ressalvas, Freyre se insere, era barrar esse artificialismo instalado no império, em busca de reestabelecer o contato efetivo com nossas raízes coloniais.

harmônicas; e indígena no impulso criativo que daria origem a melodias e lógicas pautadas numa relação mais direta com a natureza.¹³³

Tal como para Mário de Andrade, a música se apresenta a Gilberto Freyre como plataforma privilegiada na compreensão histórica do país, bem como na constituição de uma tradição cultural autêntica, busca característica do nosso Modernismo. Entretanto, sem a formação de musicólogo nem o interesse quase obsessivo pela arte musical do primeiro, o escritor pernambucano privilegiou a dimensão poética dos documentos em suas análises. Dos cantos de igreja (de origem portuguesa), dos hinos cantados nos festejos (religiosos e pagãos), das sobrevivências das canções da senzala, dos cantos de trabalho (como dos carregadores de piano), Freyre optou por comentar apenas as letras, especialmente naquelas de cunho religioso, contaminadas por um erotismo doce, como no caso das canções entoadas pelas freirinhas que, muitas vezes, “adoraram o deus pagão do amor de preferência ao Nazareno triste e cheio de feridas que morreu na Cruz” (FREYRE, 2000: 287). Ainda que não deixe de perceber a dimensão plástica deste material, impregnado de imagens sensualizadas, contaminado por uma memória corporal/sensorial que marcava a escolha dos temas e as próprias formas de imaginação, o autor de *Casa-Grande & Senzala* não manifestou tanto interesse pela forma ou pela linguagem musicais. Diferente de Mário, que buscou incessantemente as sobrevivências das tantas musicalidades que marcaram a vida na colônia, Freyre contentou-se em apenas mencioná-las como vestígios da permanências de valores culturais mais gerais, como por exemplo a sensualidade implícita na intimidade entre santos e devotos, por vezes mencionada nos versos de algumas cançonetas.

Para o autor de *Macunaíma*, estes temas literários eram demasiado instáveis, sem caráter de permanência, o que invalidava o uso de temas recentes – coletados em pesquisas de caráter etnográfico – em estudos do período colonial. Em compensação, as formas e normas de compor dariam a ver as fórmulas da imaginação: o *saber-fazer* concretizados através da memória sensorial; o *saber ouvir* que atropela o sentido literário pela melodia, e que dá forma ao conteúdo literário pela oralidade; o *saber*

¹³³ Gilberto Freyre chama a atenção para a tendência dos selvagens americanos de misturarem a sua vida a dos animais: “seus diabos têm cabeça de bichos e são assim representados nas máscaras de dança. Suas cantorias fingem vozes de animais; suas danças imitam-lhes os movimentos; suas cuias e potes repetem-lhes as formas” (FREYRE, 2000: 203-4). Para Freyre, tal característica perpassaria toda a extensão de nossas dimensões criativas, desde um impulso formal até a musicalidade; da corporalidade à visualidade. Essa “atitude insensivelmente totêmica e animista” do brasileiro estaria indicada no folclore, nos contos e nas superstições populares (FREYRE, 2000: 208). Mário de Andrade questiona tal análise na marginalia de seu exemplar de *Casa-Grande & Senzala* (IEB-USP, p. 163), afirmando que “tudo isso é também muito europeu”. Faltaria ao autor, segundo a leitura de Mário, um método comparativo que agrupasse os casos híbridos.

sentir que faz vibrar as juntas e extremidades ao ritmo previsível e repetitivo das musicalidades compartilhadas, constituindo linguagens corporais que, muitas vezes, se reproduzem em gestos comunicativos ou cantos de trabalho, dando forma a uma estética do cotidiano. Não seriam sentenças completas, mas maneirismos essencialmente sonoros – quase gírias – que dão um sentido comunitário às expressões sonoras.

A língua também foi um tema tratado pelos dois autores, que percorreram uma série de territórios comuns, em meio aos quais não apenas se encontram, mas, principalmente, se digladiam. Mário de Andrade, de seu lado, expande seu ímpeto organizador, em busca de dar forma mais definida aos contornos da cultura brasileira, ao horizonte da língua. Esse projeto é integrado à idéia de uma música nacional através da fundação do Coral Paulistano (1935) e da realização do I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), ambos destinados a levar adiante o ideal de unificação cultural pautado pelo modelo do Modernismo paulista. A busca de um timbre nacional, bem como de uma métrica – rítmica e formal – através do canto coral, se articulava à idéia de um português abasileirado que desse vazão à realidade híbrida do país. Tratarei tais projetos com maior profundidade mais adiante, em separado. Basta salientar, por enquanto, que através de uma gestão que articulava arte, ciência e política, a atuação de Mário de Andrade junto ao Departamento de Cultura – e depois – teve um caráter doutrinador e formalista, no sentido de fornecer um modelo idealizado que superasse a mera constatação de uma cultura brasileira fragmentada.

O enlace entre arte e nação dava forma a uma concepção da cultura destinada a promover, através de ações culturais, reformas sociais cujos impactos nem sempre se afinavam com as expectativas de seus mentores, a serviço de uma elite política preocupada mais com os efeitos e jogos de poder do que com o investimento cultural propriamente dito. Para Mário, a construção de uma arte nacional definiria o caráter da nação. Por isso, a conformação entre artistas e meio era fundamental. A partir dos anos 30, a música – e o canto mais especificamente – assume novos papéis, sendo associada não apenas ao núcleo de uma cultura autóctone, mas também ao próprio processo de sistematização dos caracteres nacionais e à idéia de disciplina, encontrando inspiração no modelo de educação musical alemão (CONTIER, 1988; TÉO, 2007: 51-6). No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário aponta o canto coral como unificador dos sentimentos do povo, além de discutir o papel do artista, sobre o qual despeja a necessidade de ação nessa fase de formação nacional. Nesta ótica, ações como as empreendidas durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura

extrapolam seu sentido técnico, setorial, antecipando, de certa forma, a imagem formada pelo golpe de novembro de 1937. Ainda que o Estado Novo tenha abatido as esperanças paulistas de retorno ao poder central (PEREIRA, 2006: 14), é possível perceber certa afinação nos modos de encampar a cultura e a arte através da ação política.

O foco de Gilberto Freyre se conecta de forma paradoxal ao viés andradiano. Para ambos, na língua repousava a musicalidade etérea do homem e da mulher brasileiros. Nela refletiam o molejo do corpo, a herança sensual da miscigenação colonial, articulando as dimensões sonora e visual do corpo através de uma complexa rede de gestos, conjugações, expressões, repetições, traços que faziam divergir o português de Portugal e do Brasil, este último tingido de misturas mil que, de tantas, tornava-se o próprio princípio seu elemento definidor. Para Mário, imperava a necessidade de sistematização dessa língua plural, selecionando-lhe os melhores elementos, especialmente aqueles ligados à herança indígena, presença forte na cultura bandeirante, além de menos contaminada pela decadência urbana à qual estavam expostas as populações afro-brasileiras desde a Abolição. Para o autor de *Casa-Grande & Senzala*, entretanto, o caminho deveria ser outro. Freyre entende essa espontaneidade expressiva, antes referida como parte da corporalidade, do gesto excessivo, como herança fundamentalmente africana. O amaciamento da língua e o amolecimento das palavras teriam sido consequência da presença africana. Numa narrativa brilhante e inventiva, Freyre compara a gramática à culinária, insinuando o sabor da escuta, o gosto da palavra falada.

A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem *ss*; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente (FREYRE, 2000: 387).

Desconstruindo as barreiras – e em certo sentido as hierarquias – entre os sentidos, o autor dá forma a uma noção de cultura brasileira passível de ser consumida pelos sentidos em conjunto, numa espécie de *anarquia sensorial*.¹³⁴ Descarta, assim, qualquer tipo de ordem sensorial artificial de efeito coercivo, valorizando lógicas mistas

¹³⁴ Agradeço a Ricardo Benzaquen de Araújo por ter compartilhado com o público do evento *O Brasil não é para principiantes*, realizado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, algumas de suas reflexões acerca da obra de Gilberto Freyre. O termo “anarquia sensorial” foi sugerido pelo autor após a apresentação. Na versão publicada da comunicação (ARAÚJO, 2009a) o termo não é mencionado, embora esteja presente no “espírito geral” do texto. Assumo aqui a responsabilidade pelo uso da expressão, apenas fazendo referência ao caráter inspirador da fala do referido autor.

na descrição de suas funções e estímulos. A partir das dissonâncias entre a língua escrita e a língua falada, ou ainda, entre a língua falada na casa-grande (diga-me, faça-me, etc.) e a língua falada nas senzalas (me diga, me fale, me faça, etc.), tomava forma um processo de adaptação tropical do idioma, já tão marcado por presenças extra-européias devido ao caráter “plástico” do homem português. Este idioma transformado, na visão de Freyre, corresponde melhor que o português de Portugal “à nossa experiência, ao nosso paladar, aos nossos sentidos, às nossas emoções” (FREYRE, 2000: 389), comportando assim algo da nossa autenticidade. Não é, portanto, uma simples africanização do idioma, mas o nascimento de uma cultura nova, híbrida, capaz de equilibrar forças antagônicas através da plasticidade de suas partes. Em resposta ao estudioso da língua nacional João Ribeiro (1860-1934), ao questionar que interesse teria para o país “reduzir duas fórmulas a uma única e em comprimir dois sentimentos diversos numa só expressão”, Freyre argumenta:

Interesse nenhum. A força, ou antes, a potencialidade da cultura brasileira parece-nos residir toda na riqueza dos antagonismos equilibrados; o caso dos pronomes que sirva de exemplo. Seguirmos só o chamado “uso português”, considerando ilegítimo o “uso brasileiro”, seria absurdo. Seria sufocarmos, ou pelo menos abafarmos metade da nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais, e até de inteligência, que só encontram expressão justa no “me dê” e no “me diga”. Seria ficarmos com um lado morto; exprimindo só metade de nós mesmos. Não que no brasileiro subsistam, como no anglo-americano, duas metades inimigas: a branca e a preta; o ex-senhor e o ex-escravo. De modo nenhum. Somos duas metades confraternizantes que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas; quando nos completarmos num todo, não será com o sacrifício de um elemento ao outro.

Há uma clara oposição entre a idéia de unidade proposta por Mário de Andrade, pautada por uma ambição de síntese, e a de Freyre, baseada num equilíbrio entre contrários.¹³⁵ Todavia, embora a proposta deste último soe menos autoritária, permanece um sentido pacificador artificial, que motivou boa parte das críticas a sua obra. Na suposta confraternização entre as duas metades – o senhor e o escravo – estaria a chave para a compreensão da cultura brasileira. E é nesse sentido que Gilberto Freyre documenta a presença do negro na constituição cultural do país, sempre em busca de equilibrar papéis: apagando tensões de modo que a vida das populações herdeiras da escravidão se torne motivo estético a ser utilizado como *variações* no delineamento de nossa identidade tropical, capaz de harmonizar razão branca e sensibilidade negra num acorde consonante.

¹³⁵ Ricardo Benzaquen de Araújo propõe uma discussão acerca desse conceito – *antagonismos em equilíbrio* – na constituição da obra de Gilberto Freyre nos anos 30 (ARAÚJO, 2009a).

O autor aponta a presença do negro no processo de tingimento da gramática portuguesa, já parcialmente institucionalizado. Professores negros que ensinavam a contar pelo sistema da tabuada cantada, amas que mastigavam as palavras amolecendo a fala das crianças, cozinhas a emanar sons que ecoavam por toda a casa-grande. A musicalidade é associada ao próprio exercício dos sentidos, transmitindo numa rapidez de progressão geométrica as lições perceptivas da vida híbrida da colônia, as quais teriam tomado assento nos nossos corpos, na nossa fala, nas festas, na comida, delineando uma cultura singularmente tropical. E a participação musical das populações africanas é encarada por Freyre como fundamental nesse processo:

Os pretos foram os músicos da época colonial e do tempo do Império. Os moleques, meninos de coro das igrejas. Várias capelas de engenho tiveram coros de negros; várias casas-grandes, conservando a tradição de Manguê la Bote, mantiveram, para deleite dos brancos, bandas de música de escravos africanos. No engenho Monjope, em Pernambuco – por muito tempo de uns Carneiro da Cunha que acabaram Barões de Vera Cruz – houve não só banda de música de negros, mas circo de cavalinhos em que os escravos faziam de palhaços e de acrobatas. Muitos acrobatas de circo, sangradores, dentistas, barbeiros e até mestres de meninos – tudo isto foram os escravos no Brasil; e não apenas negros de enxada ou de cozinha. Muito menino brasileiro deve ter tido por seu primeiro herói, não um médico, oficial de marinha ou bacharel branco, mas um escravo acrobata que viu executando piruetas difíceis nos circos e bumbas-meu-boi de engenho; ou um negro tocador de pistom ou flauta (FREYRE, 2000: 470).

O estímulo sonoro insistente e ostensivo trazido pelos africanos seria como que um canal pelo qual passavam os elementos responsáveis por transformar as capacidades de reação do homem e da mulher brasileiros diante do meio. Assim, “na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra” (FREYRE, 2000: 343). Segundo Freyre, o europeu apresentava capacidades de reflexão, julgamento e compreensão superiores as do negro. Este último, contudo, superava o primeiro nas capacidades de memória, intuição e percepção das coisas imediatas (FREYRE, 2000: 355). Tal oposição – razão/europeu $\times$ sensorialidade/africano – tornar-se-ia complementar na constituição mestiça do homem brasileiro.

Mário de Andrade mostrou-se reticente a tais conclusões, especialmente no que diz respeito ao papel de protagonista delegado por Freyre à matriz africana na constituição identitária brasileira. Nas anotações marginais em seu exemplar de *Casa-Grande & Senzala*, Mário registra uma leitura antipática, implicante, ruidosa e desgostosa, esboçando, ao fim do capítulo V, uma crítica geral:

Todo este capítulo e o livro são uma mística e adoradora defesa do negro. Isso é que não tem dúvida, que o A. [autor] defende apaixonadamente o negro. Nada tenho contra o negro nem sou dos que o acusam de “raça inferior”. Pra mim, assim como não tem civilizações superiores nem inferiores mas diferentes [grifo do próprio Mário], não tem raças inferiores mas com capacidades diferentes, devidas a uma quantidade enorme de fatores, entre os quais convém não esquecer fatores fisiológicos próprios, peculiares e porventura inalienáveis. Bom, mas o interessante é ver que o A. não provou nada. Primeiro: a distinção sutil e aliás justa entre o negro e o escravo não prova que o negro tenha capacidades idênticas às do branco, e sim que o escravo negro no Brasil chegou a uma degradação enorme. E aí o A. sem querer forçou excessivamente as cores, fazendo do... escravo-família o ser mais nojento, mais degradado, mais safado, mais vil, mais sem-vergonha e passivo que é possível se imaginar. E pra isso ele exagera também o sinhô-branco fazendo deste um fauno [?], um tirano etc. aliás entre contradições sutis sempre porque ora afirma que fomos de relativa brandura com os escravos, ora mostra a atitude ativa e até conscientemente ativa do escravo. Ora pra provar, no sentido do A. que o negro é igual ao branco, o que careceria é provar que ele não se degradou tanto como escravo. O fato dele resistir degradado e do índio escravo desaparecer na degradação (que não foi até tamanha como a do negro) só prova superioridade do índio sobre o negro, o que também não me parece ser verdade. Inda mais, se me parece também que a escravidão é de efeitos degradantes, sempre convém notar que nem todos os povos ficados escravos se degradaram tanto como o negro. Assim é típico o caso dos hebreus no Egito. E os indianos escravos de indianos, nas castas. Além disso o negro já livre do Brasil e que em suma permanece o mesmo – o que aliás prova que não era tamanha a degradação do escravo negro como o A. a descreve. Bem, mesmo aceita a distinção entre negro e o escravo, o A. se derrama liricamente em exaltar aquele, sem avançar uma prova a mais das que já deram os defensores do negro. Provas aliás que nada de definitivo provaram. Careceria dar provas e o A. não faz – o que aliás fa-lo-ia [sic] sair do assunto. Mas a culpa não é minha no exigir isso, é do A. que fez tão vigorosa polêmica na defesa do negro. Mas defende e não prova nada.

Este longo comentário deixa escapar não apenas a antipatia de Mário pelo autor, mas também algumas discordâncias fundamentais. A eleição da matriz africana como complemento ideal à européia nitidamente o desagrada. A crença na supremacia do índio perante o negro era, para além de convicção intelectual, ferramenta útil ao engrandecimento das figuras do caboclo e do bandeirante, certificados de um passado paulista grandioso. Retornamos, assim, ao embate entre o regionalismo de Freyre e o nacionalismo de Mário, entre as diferentes oligarquias regionais em busca de espaço no poder central, entre os indivíduos e correntes dentro do campo intelectual. A questão da originalidade extrapola o campo das vanguardas modernas e do nacionalismo, adquirindo forte sentido político nas lutas internas por poder. Os casos de Gilberto Freyre e Mário de Andrade, além de representativos pelas obras de peso, sinalizam embates e convergências que, de certa forma, resumem esse universo de negociações acoplado ao Modernismo da Segunda República, o qual talvez pudéssemos chamar de *moderno nacionalismo*.

O teor das divergências nunca implica numa postura ideológica de interesse mais amplo no que diz respeito à intervenção em favor das populações por eles estudadas. Em ambos os casos, a cultura, vista a partir da atuação dos sentidos, suplanta o social, criando uma noção pacífica e, de certo modo, despolitizada de nação, não no sentido de estar desplugada das rixas políticas, mas no da substituição de um conhecimento guiado pela necessidade de intervenção por um tratamento da cultura pautado em questões estéticas. Esse processo de estetização da cultura possui sim um caráter político, embora restrito às disputas de poder entre as elites oligárquicas regionais (ver COSTA LIMA, 1989; e ARAÚJO, 1994).

A falta de um ímpeto racionalista organizador e homogeneizador da compreensão do mundo e da vida teria concedido ao brasileiro um direcionamento original em termos estéticos, plásticos, das narrativas, científicas ou não, artísticas ou não, do mundo, da realidade. Essa mistura sensorial explicaria, tanto para Freyre quanto para Mário, as fusões entre musicalidade indígena ou africana e os modos de ser do brasileiro diante da realidade. Para o primeiro, era uma questão de preservação de determinadas matrizes culturais da realidade colonial; para o segundo, imperava a necessidade de intervenção e organização por parte do intelectual em busca de aproveitar nossas raízes primitivas em prol da sistematização de uma identidade nova, ainda por vir. Para Gilberto Freyre, era preciso se livrar de um certo “catolicismo ascético, ortodoxo”, a entravar a “liberdade aos sentidos e aos instintos”, o que teria impedido inclusive que Portugal “abarcasse meio mundo com as pernas” (FREYRE, 2000: 311). Mário, católico convicto, via nas missões coloniais um momento fundador, no qual as matrizes indígena e européia teriam se fundido para dar forma à cultura brasileira, tendo sido a música o meio mais efetivo dessa junção.

Ambos partem do mundo dos sentidos na busca por definir o “ser brasileiro”. Freyre se serve de instrumentos sociológicos, mas deixa prevalecer no texto a mesma anarquia que impera na descrição de seu objeto, o ambiente da casa-grande, marcado pela instabilidade, ambigüidade e desordem características da oralidade, a qual possui papel de destaque no bloqueio da estilização e na preservação da vitalidade da sua reflexão (ARAÚJO, 1994: 208). Em sua defesa da nacionalidade brasileira, o que está em jogo não é uma substância específica, mas “aquela maneira particularmente híbrida e plástica de combinar as mais diferentes tradições sem pretender fundi-las em uma síntese completa e definitiva: antagonismo em equilíbrio”. Nesse sentido, o que parece fundamentar a crítica feita por Freyre à reconquista européia não é “o seu simples

caráter estrangeiro, inclusive porque nada no mundo parece ser estranho àquele permeável, tolerante ambiente colonial, mas a própria vocação conseqüente, inflexível e acima de tudo excludente que define essa reconquista, incapaz de conviver, de forma mais ou menos harmônica, com o que quer que se desvie do seu linear e metódico padrão” (ARAÚJO, 1994: 137). O império dos sentidos integra, assim, um dos lados dessa balança, aquele dos subúrbios, marcados pelo ruído dos “pianos fanhosos mas ainda assim tão românticos, do odor de incenso, de alfazema e de café torrado, e do sabor de tapioca, do sorvete e da munguzá” (ARAÚJO, 1994: 167). Não se trata, conforme constatou Ricardo Benzaquen de Araújo, de colocar o sensualismo unicamente a serviço da razão, como no racionalismo empirista do século XVIII, na busca de “universais e inflexíveis leis naturais”. Aqui, ao contrário, os sentidos parecem “recolher, filtrar e fixar a experiência”, criando uma “comunidade dotada de gosto próprio, peculiar e estável, com força suficiente para suplantar a seu modo (...) qualquer oposição entre a casa e a rua” (ARAÚJO, 1994: 167). É oportuna a observação do autor, pois ajuda a entender melhor como a utilização do mundo dos sentidos – que venho chamando aqui de *sensorialismo* –, comum aos dois autores aqui analisados, acaba sendo também o foco de suas diferenças. Gilberto Freyre de fato se serve de vestígios sensoriais como forma de evocar uma postura comum, um valor de cultura geral dissolvido num caldeirão de referências étnico-culturais. Mário, por outro lado, se utiliza da experiência das viagens e da pesquisa etnográfica como fontes para a compreensão da imaginação popular, o que lhe proporciona uma entrega mais ampla e profunda ao mundo da arte e da cultura daquelas populações. Mas essa entrega está limitada à busca de um sistema, de elementos que, após uma seleção criteriosa, compusessem um *corpus* sólido e idealizado da cultura brasileira. Ainda que sua abordagem não se identifique ao racionalismo empirista setecentista, sua busca por uma identidade cultural de valor universal deveria ser levada a cabo a partir de um método bem definido de pesquisa, registro e aproveitamento. E, como veremos no próximo item, o recurso à ciência para melhor precisá-lo não foi descartado.

5.3 SENSORIALIDADE, CULTURA E CIÊNCIA: O I CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA

A dimensão sonora foi não apenas material privilegiado na elaboração de narrativas alegóricas – literárias ou visuais – do Brasil. Serviu também como instrumento auxiliar na busca pela ordem nacional. A partir dos anos de 1930, temas como a presença maciça de imigrantes (sobretudo no sul do Brasil), o perigo de enquistamento étnico,¹³⁶ a disseminação de contraculturas através da música popular urbana, a qual seria alvo de censuras e intervenções,¹³⁷ passaram a integrar os debates culturais no país. E, nesse cenário, o canto coral, a língua e a musicalidade se tornaram temas centrais em meio às discussões e projetos sobre a identidade brasileira. A educação pelo ouvido tornou-se – sobretudo a partir dos anos 30, quando a radiodifusão já era praticamente unânime, mesmo entre os mais longínquos territórios – uma questão freqüente. De um lado a popularidade do cinema a despejar modelos visuais de moda e comportamento. De outro, a música popular e as rádio-novelas povoando o imaginário dos ouvintes com a curiosidade visual despertada pelo enigma das vozes anônimas. Tanto o cinema quanto o rádio foram utilizados por órgãos estatais e privados como meios de controle e divulgação política, articulando as dimensões visual e sonora em busca de despertar a atenção do público de ouvintes e observadores.

A emergência da audição – não necessariamente em detrimento da visão – como sentido privilegiado na absorção dos elementos da modernidade criava novos desafios aos organismos estatais acostumados a empreender ações visuais de diálogo ou de controle voltadas às massas. Meios como a revista inglesa *The Listener* [figura 54], fundada em 1929 pelo 1º. diretor geral do grupo BBC, Lord Reith, eram criados para oferecer um contraponto mais intelectualizado ao caráter popularesco das programações radiofônicas. O sugestivo título do semanário já é indicativo da atenção que o sentido da audição – e o próprio sujeito que ouve – passava a receber. Necessitava ser educado, pois através dele o efeito da modernidade poderia ser regulado. Os *listeners* ideais seriam aqueles que, capazes de superar o caráter raso da cultura de massas, soubessem – ou se dispusessem a aprender a – selecionar os conteúdos adequados.

No Brasil, tais questões tomavam um rumo muito específico, tendo em vista a assumida preponderância do universo sonoro nas tentativas de definição da cultura popular. Na produção intelectual, como venho mostrando, o sentido da audição foi

¹³⁶ Sobre a censura às línguas estrangeiras no sul do Brasil, ver FALCÃO, 2000; CAMPOS, 1999; 2006.

¹³⁷ Sobre o tema da censura musical no Estado Novo, ver PARANHOS, 2002.

extremamente representativo na abordagem do universo sensorial enquanto motivo identitário. Na produção visual, pictórica e ilustrativa, a música funcionou como conector entre o moderno e o nacional. Artistas e intelectuais buscaram na referência sonora material para esboçar uma imagem definida do Brasil. Tal tarefa foi levada a sério, tornando-se quase que uma constante na produção posterior à proclamação da República, muito especialmente a partir dos anos 20, com o Modernismo.

O processo de institucionalização do Modernismo, que aos poucos parece assumir-se como um *moderno nacionalismo* de forte apelo político, não deixa de levar em conta esse apelo sensorial – e muito especialmente auditivo – das formulações artístico-intelectuais acerca da identidade cultural brasileira. Pelo contrário: aprofunda o vínculo, levando-o, em algumas situações, ao paradoxal engajamento com a ciência, em busca de racionalizar uma dimensão da cultura que, inicialmente, opunha-se a tal processo. Dentre as várias ações do Departamento de Cultura de São Paulo e de sua Divisão de Expansão Cultural, pode-se destacar a fundação de um grupo coral – o Coral Paulistano –, da Discoteca Pública e do Laboratório de Fonética, coordenados pela aluna de Mário, Oneyda Alvarenga. Além de formar comissões como a Missão de Pesquisas Folclóricas e a Sociedade de Etnografia e Folclore, a Divisão também promoveu diversos eventos culturais e científicos. Atividades educacionais foram desenvolvidas junto a parques infantis e locais voltados à diversão pública, com uma clara intenção de “moldar os filhos dos proletários (migrantes e imigrantes) de acordo com o controle dos poderes públicos para a constituição de uma sociedade moderna e civilizada” (NOGUEIRA, 2005: 184). Estas ações tinham por fito, muitas vezes, coibir atividades consideradas inconvenientes para a sociedade e incentivar aquelas que ajudassem a construir o ideal “ilustrado” da nação (PEREIRA, 2006: 110).

Era preciso, ainda, levar o modelo adiante. Para tal tarefa, em 1937 o Departamento de Cultura enviou representantes a diversos congressos, dedicados a expor a versão paulista da cultura brasileira. Camargo Guarnieri esteve no II Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, que teve em Gilberto Freyre um de seus idealizadores; Sérgio Milliet esteve presente no Congresso da População; e Nicanor Miranda no Congresso Internacional de Folclore, ambos em Paris. Este último apresentou pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore desenvolvidas especialmente para o evento (BATISTA, 2004: 48). Milliet expôs a comunicação *São Paulo au microscope*, na qual constava uma análise estatística da cidade, por bairro, estudando a distribuição de crianças, migrantes, estrangeiros (PEREIRA, 2006: 111). Neste mesmo ano, Mário de

Andrade organizou o primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, ocorrido entre 7 e 14 de julho, menos de quatro meses antes do golpe que dá início ao regime estadonovista. Ainda que inicialmente a relação de Mário com o novo regime seja reticente, o evento por ele organizado antecipa – e de certa forma instrumentaliza – algumas questões que serão abordadas pelo governo Vargas logo adiante. O desejo de educar e sistematizar as pronúncias em prol da uniformização do canto brasileiro foi debatido durante os oito dias do congresso, que ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, praticamente 15 anos após a Semana de Arte Moderna. E algumas das pesquisas e propostas apresentadas deixam clara a relevância da visualidade como possível campo de tradução e ordenamento da via sonora, fosse ela musical, lingüística ou gestual.¹³⁸

A publicação dos anais do Congresso indica a preocupação com a catalogação visual da produção sensorial tida como tipicamente brasileira, sobretudo musical e culinária. É preparada e publicada uma série de “mapas de folclore”, onde constam as manifestações musicais e alimentares das regiões do Estado de São Paulo, organizada pela Sociedade de Etnografia e Folclore e bancadas pelo Departamento de Cultura, sob a chancela de Mário de Andrade.¹³⁹ Além dos mapas, foi organizada pelo próprio Departamento de Cultura a *Exposição de Iconografia Musical Brasileira*, com mais de dois mil documentos apresentados por instituições públicas e colecionadores do Rio de Janeiro e de São Paulo.¹⁴⁰ O registro dessa exposição é incompleto, e pode-se supor que o próprio Mário tenha exposto um número significativo de objetos de sua coleção. Tratados musicais integraram a mostra, tais como edições antigas de obras de Gioseffo Zarlino (1517-90), teórico musical italiano que, além dos escritos sobre contraponto e afinação, também explorou as relações entre cor e som; obras do compositor e teórico Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e de seu rival Jean-Jacques Rousseau; edições antigas de Jean de Léry contendo músicas indígenas, além de partituras como a de *Petite Sérénade*, op. 50, composta pelo Visconde de Taunay sob o Pseudônimo de Flavio Elysio, e que teria sido o primeiro esboço da composição que mais tarde foi impressa com o título de *Souvenir de Petropolis*. Também foram expostas obras

¹³⁸ Serão abordadas aqui apenas as informações acerca do Congresso pertinentes à problemática deste trabalho. Para uma abordagem mais geral sobre o evento, ver SERPA, 2000 e PEREIRA, 2006.

¹³⁹ Entre os mapas publicados nos Anais do Congresso (1938), estão: Mapa de Danças populares: congada e suas variantes fonéticas (variações no nome – congada, congado, congo); Mapa de Danças populares: caiapó e suas variantes fonéticas (variações no nome – caiapó, caiapós, caiapô); Mapa de Danças populares: cururú ou carurú; Mapa de Danças populares: samba ou batuque; Mapa de Danças populares: cateretê ou catira; Mapa de Proibições alimentares: relativas à manga; Mapa de Proibições alimentares: leite com frutas; Mapa de Medicina popular: cura do terçol com anel; Mapa de Zona estudada; Mapa das unidades territoriais.

¹⁴⁰ Cf. *Anais do I Congresso da Língua Nacional Cantada*, 1938: 4.

iconográficas que registraram, ao longo da história do país, momentos musicais, como a *Serenata em São Paulo no Primeiro Império* (desenho, 22 x 17 cm), e a *Congada (cortejo dos reis do Congo)* (guache, 34 x 50 cm), ambas de Johann Moritz Rugendas.

Entre os eventos de caráter artístico, destacou-se a apresentação do Coral Paulistano. Fundado em 1935, o coral, ligado ao Teatro Municipal e ao Departamento de Cultura, contava com um corpo estável de cantores eruditos, os quais foram selecionados criteriosamente entre os meses de setembro e dezembro daquele ano. Camargo Guarnieri foi nomeado regente. O conjunto vocal estreou em março de 1936, realizando diversas apresentações, sempre voltadas para a divulgação da música brasileira, restringindo-se à apresentação de peças em português, latim ou traduções para o português (PEREIRA, 2006: 109-10).¹⁴¹ A pesquisa do grupo vocal por um timbre nacional exemplificava, portanto, o objetivo do evento. No discurso de abertura, Mário dá as boas vindas aos presentes salientando o caráter avesso às tensões políticas do momento do evento, reduzindo seu alcance ao âmbito do “saber e da arte”.

Não sei, meus Senhores, si estais bem conscientes da insensatez maravilhosa da nossa decisão de nos reunirmos neste Congresso da Língua Nacional Cantada. Enquanto a política rosna lá fora, fundando imperialismos absurdos, nacionalismos estufados e mil e uma facetas, por onde se odiarem os homens; através dos espaços arejados os congressos se correspondem na insensatez aparente da paz, do saber e da arte. É o Congresso Internacional de Folclore de Paris; é o Congresso das Cidades e Poderes organizado por Bruxelas, é o Congresso da Expansão Portuguesa no Mundo, em Lisboa. E é o Congresso da Língua Nacional Cantada, o primeiro congresso musical do Brasil, que neste momento abre a sua semana de pesquisas e de arte, nesta, de todos vós, cidade de São Paulo (*Anais*, 1938: 707).

As primeiras palavras proferidas pelo organizador do evento aos convidados vindos de fora são, portanto, de paz, acolhendo intelectuais e artistas de todo o país na cidade de São Paulo, anunciada como uma espécie de capital da cultura nacional. Todavia, reduzir a significação do Congresso ao universo do canto, da performance e da língua em suas dimensões estéticas seria ignorar algumas de suas implicações mais fundamentais. O Congresso realizava-se como parte de um projeto político que tinha no Departamento de Cultura o seu carro-chefe. E sobre este assunto, já nos detivemos suficientemente. Vale atentar, entretanto, para o valor atribuído aos encontros científico-culturais que então proliferavam (note-se que Mário prefere não mencionar o *Congresso Afro-brasileiro* organizado por Gilberto Freyre). Tais eventos eram realizados em torno de temáticas culturais, sempre ligadas ao universo da ciência, conexão esta reveladora

¹⁴¹ Para maiores informações, ver também SILVA, 2001.

da tendência intervencionista que caracterizou a ação estatal naquele momento, tanto na América Latina quanto na Europa. Em outro trecho do discurso, Mário argumenta:

Quando Bartolomeu de Gusmão voou pela primeira vez, quando Oswaldo Cruz saneou o Rio de Janeiro, quando Euclides da Cunha descreveu “Os Sertões” ou Carlos Gomes a “Fosca”, nenhum sangue correu nem os homens se odiaram mais. E si acaso, nos perfeitos momentos de humanidade vamos em busca do Brasil e sua verdadeira significação histórica no mundo, jamais o encontraremos na Guerra do Paraguai ou 1889, mas em Gusmão, no Butantã, em Castro Alves ou na São Francisco de São João d’El Rei (*Anais*, 1938: 708).

Essa concepção da história se afina, em parte, com o ideal de “história profunda” firmado após a proclamação da República pela geração de Sílvio Romero – conforme vimos no primeiro capítulo – e seus sucessores, entre os quais Mário pode ser incluído. Contudo, ao deslocamento aparente do campo político para o campo da cultura, é acrescida a dimensão da ciência, agora equiparada e associada à produção cultural e artística. Mário pretendia, assim, inserir o Congresso no rol de eventos fundadores do Brasil e de sua “significação histórica”. Para isso, convidou não só artistas, críticos e intelectuais, mas homens de ciência que, de alguma forma, estabelecessem o elo entre os campos da cultura e da pesquisa científica. E a idéia da música como conector entre o passado colonial e o presente moderno é reafirmada com a organização do evento. O convite feito a Cândido Portinari para a ilustração da capa da programação é significativo, tanto pela pretensão de dar *status* ao evento, quanto pela associação implícita – mas bem compreendida pelo pintor – entre a fundação do país e a imagem do Brasil moderno através da alegoria da aula de música. Na carta enviada ao pintor em 30 de abril de 1937, Mário argumenta:

“Em que um pintor pode contar no Congresso? Cristo: o Congresso vai dar vários concertos na semana dele, pelo menos três. Ora, os programas devem ter capa, uma capa única, que quero firmada pelo maior pintor e maior desenhista do Brasil: você. O tamanho da capa é o que vai junto. Você faça o que quiser: desenho em branco e preto, desenho em colorido, aquarela, guache, o que quiser. Nessa capa devem estar os seguintes dizeres: *Teatro Municipal* (sem h) e *Congresso da Língua Nacional Cantada*. E além disso, o desenho que você quiser, alusivo a cantar, corais, cantadores populares, o que você quiser desse gênero” (ANDRADE, 1995: 56-7).

O pedido é sorrateiramente objetivo, delimitando um campo temático bem específico, restrito a três elementos específicos, todos considerados na versão final do pintor: o ato de cantar, a organização coral e a presença popular. O coro de mulatas realizado por Portinari [figura 55] passa bem a intenção educadora e homogeneizante por detrás da pesquisa acerca da língua cantada. O tema da aula de música assumia um duplo papel na constituição da identidade nacional: histórico, ao receber a chancela de

momento fundador da civilização tropical com as aulas de música professadas pelos jesuítas nas missões coloniais; e modernizante, ao sancionar uma nova fase da República pautada pelo ordenamento da riqueza cultural do país através de uma relação profunda entre a estética e a ciência. Tornar efetivo e sólido esse elo sonoro entre o passado colonial e o Brasil moderno, portanto, pode ser considerado um dos objetivos centrais do evento, o qual se inseria dentro de um processo mais amplo de escolha, fixação e ordenamento da identidade cultural e artística do país. É curioso notar que medidas como essa deixam ver partes substanciais da idéia que se tinha na época acerca do conceito de identidade. Ainda que seja visível o desejo de opor a identidade brasileira à européia, como forma de justificar a sua validade segundo pressupostos de originalidade requisitados no cenário internacional, predominou uma busca guiada pelos padrões de ordem e racionalidade do modelo ocidental.

O Congresso reuniu estudiosos da língua nacional, especialmente foneticistas, atores teatrais, cantores, professores de canto, musicistas e artistas em geral, jornalistas, cientistas sociais, técnicos ligados a diversas áreas, os quais apresentaram trabalhos, debateram e registraram na imprensa nacional. Entre as comunicações apresentadas estavam estudos que iam desde tentativas de caracterizar as especificidades do português falado no Brasil até estudos técnicos voltados exclusivamente a oferecer ferramentas científicas capazes de auxiliar no processo de unificação dos acentos a longo do território nacional. Um número grande de comunicações encampou as problemáticas da língua, da música e da sensorialidade de forma geral. Chamaram atenção duas delas especialmente, que propunham de maneira relativamente original um interessante diálogo entre a fotografia/filme e o universo sonoro, oferecendo uma possível fórmula para por em prática o projeto unificador que instigava o evento. Vejamos alguns de seus desdobramentos.

Os textos a que me refiro foram apresentados por João Lellis Cardoso e por Edgar Roquette-Pinto. Ambos os casos trazem resultados de pesquisas voltadas à tradução da dimensão sonora para a visual através da fotografia e do filme, estes últimos entendidos não como ferramentas de expressão, mas como partes de um aparato científico necessário ao controle do caos urbano. Sobre o primeiro, João Lellis Cardoso, sabe-se muito pouco. Foi professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo durante os anos de 1930, período em que também prestou assessoria ao IDORT, o Instituto de Organização Racional do Trabalho. Para a revista deste órgão, escreveu diversos artigos voltados para a psicologia da música e seus papéis na racionalização do

cotidiano, sobretudo no contexto operário. Além de suas atividades musicais, bacharelou-se em Ciências Políticas e Sociais, ministrando cursos na área de Antropologia junto à Escola de Sociologia e Política de São Paulo, com ênfase em temáticas referentes à linguagem. Além das publicações na revista do IDORT, publicou dois artigos na Revista do Arquivo Municipal: um sobre fonologia e audição, partindo dos estudos do físico norte-americano Dayton Clarence Miller, em 1941; outro, décadas mais tarde, em 1980, dedicado à história dos ruídos em São Paulo.

O IDORT, instituição com a qual Lellis Cardoso manteve algum vínculo e com cuja produção a questão da racionalização dos sentidos se afina, foi fundado em junho de 1931 em São Paulo. A partir das marcas deixadas pela crise de 1929 na economia nacional, e paulista mais especificamente, foram diagnosticadas uma série de fragilidades na estrutura econômica brasileira, então associadas à má organização e à falta de controle eficiente da produção. O instituto vinha a suprir essa nova demanda de otimização produtiva através de técnicas racionais de organização e disciplina, seguindo a febre racionalista que vigorava já desde a década de 1910. Em suma, o IDORT era uma “sociedade de estudos e de ação”, voltada ao “melhor aproveitamento de todo esforço humano empregado em qualquer das múltiplas manifestações da atividade moderna”, não apenas na indústria, mas também “no comércio e na agricultura, na administração pública, na própria ciência e no trabalho intelectual, em tudo, enfim, onde a arte de fazer e de administrar tenha de se fazer sentir. Em uma palavra, racionalização exprime o nosso programa” (*Revista do IDORT*, n. 1, janeiro de 1932: 1).

A *Revista do IDORT* foi fundada em 1932. Com publicação mensal, o periódico teve como colaboradores intelectuais e técnicos de diversas áreas – música, engenharia, saúde, ciências sociais, psicologia, com grande ênfase em estudos psicotécnicos –, de autores nacionais e internacionais. Os temas abordados eram diversos, mas com uma ênfase muito clara sobre a racionalização dos sentidos, ou seja, sobre formas de otimização produtiva do corpo através do controle racional dos estímulos externos e do espaço. Num de seus primeiros números, consta um texto não assinado tratando da importância da música na obtenção de um melhor aproveitamento das atenções no trabalho fabril. O pequeno escrito, que tem por base um artigo publicado na revista inglesa *Business* em novembro de 1931, defende o uso da música – em especial aquelas em que o ritmo é sobressalente, como as marchas – em ambientes industriais onde atividades repetidas fossem realizadas pelas mãos de homens e mulheres. O ritmo seria capaz não apenas de melhorar a concentração, mas de estimular um gesto sincronizado

e, consecutivamente, mais eficiente. Referindo-se ao exemplo de uma fábrica de charutos em Londres, o autor relata o que parece ser os primórdios da música-ambiente:

A firma fez instalar auto-falantes em todas as oficinas dedicadas a trabalhos de execução puramente maquinal. Um gramofone situado no escritório do apontador de diárias fornece a música. O apontador cuida do aparelho e procede a emissão, a certos intervalos. O gênero de música escolhido consiste em marchas, etc., isto é, oferece caráter estritamente rítmico. No correr do dia fazem-se ouvir quatro programas de meia hora cada um. Naturalmente é possível regular o ritmo da execução, o que leva o observador a verificar que as mãos das operárias se movem conforme o compasso da melodia executada. O rendimento aumentou e os erros desapareceram, por assim dizer (*Revista do IDORT*, n. 7, julho de 1932: 21).

Dezenas de outros trabalhos publicados na revista trataram de temas semelhantes, não apenas sobre música, mas sobre a importância do uso racional da luz ou das cores na criação de ambientes estimulantes, a sistematização de regimes culinários, ou a necessidade de ordenamento estético-racional dos espaços fabris, escritórios, escolas, e mesmo das ruas,¹⁴² muitos deles recheados de gráficos, quadros demonstrativos, contas, fórmulas, e slogans como “O quadro de controle diz tudo” (*Revista do IDORT*, n. 41, maio de 1935: 112), associando a racionalização do cotidiano a uma modernidade mais harmônica e estável [figura 56]. Além de uma estética racionalizada dos estímulos internos, estudos sobre as capacidades individuais também eram realizados através de testes de sensibilidade muscular, de movimentos, de capacidades visuais e de personalidade, estabelecendo modelos ideais de peso, estatura ou temperamento para cada função.¹⁴³ Há uma proposição clara de união entre os universos das ciências sociais, da arte e da política com o mundo da ciência, da economia e do trabalho. São diversos os textos dedicados a firmar tais convergências. Um deles fecha o número 32 da revista (agosto de 1934). Intitulado “Ciências e Artes”, trata essa proximidade entre os dois campos como um sintoma da vida moderna:

A ciência já não é a organização da experiência humana; por sua vez, a arte já não é apenas o sofrimento que produz beleza (...). Foi a pedagogia, diante da necessidade de atrair a atenção do estudante, que primeiro misturou artes e ciências (...). O mesmo espírito que animou a pedagogia na realização dessa obra, anima hoje a publicidade. Os processos são muito parecidos e os fins muito aproximados. Enquanto uma utiliza-se da arte para divulgar conhecimentos científicos, outra recorre igualmente às expressões artísticas (...) para divulgar um conhecimento prático, de imediata utilidade para o

¹⁴² Ver, entre outros, “A racionalização das ruas” (n. 28, abril de 1934); “Inquérito sobre condições de iluminação nos lugares de trabalho de São Paulo” (n. 33, setembro de 1934); “A iluminação nas fábricas têxteis” (n. 18 e 21, junho e setembro de 1933); “A importância da boa iluminação” (n. 10-2, outubro, novembro e dezembro de 1932); “Luz: a melhor ferramenta do operário” (n. 17, maio de 1933); e “A racionalização da cozinha na Suécia” (n. 22, outubro de 1933).

¹⁴³ Ver “Teste de sensibilidade muscular” e “A capacidade visual na indústria” (n. 32, agosto de 1934); e “Estudos de movimento” (n. 33 e 34, setembro e outubro de 1934).

cidadão. A pedagogia espalha a cultura, ilumina. A publicidade, beneficiando a cada indivíduo, incentiva a indústria e o comércio, faz as usinas trabalharem dia e noite e uma chusma de empregados do comércio e dos transportes ganharem o necessário para viver.

A penetração da ciência e da arte no cotidiano funcionava como forma de implementar modelos de otimização do tempo, do espaço e das capacidades individuais. Não apenas o operário, mas também o consumidor tornava-se alvo dessas novas ações que, unindo pedagogia e publicidade, buscavam formatar as práticas de consumo e de produção, otimizando-as ao máximo em função de ideais de lucro e expansão econômica inspirados no modelo norte-americano. Nesse cenário, as ciências sociais assumiam um importante papel. Não coincidentemente a Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP) era fundada por um grupo de empresários em 1933, colocando o Estado de São Paulo, não mais como fonte de conflitos políticos, mas como estímulo a uma “revolução intelectual e científica” capaz de mudar as concepções econômicas e sociais dos brasileiros.

Ainda no ano de 1933 a *Revista do IDORT* publica texto intitulado “A contribuição das ciências sociais para a reconstrução econômica” (n. 22, outubro de 1933), onde são associadas a pesquisa social e a nova ciência da gestão, as quais seriam as principais responsáveis pelo futuro da indústria. O Instituto recebeu em suas instalações, com certa frequência, professores da Universidade de São Paulo, proferindo conferências de interesse para o mundo empresarial. A música, nesse cenário, ocupou lugar significativo, fosse através de questões ligadas aos novos papéis da radiodifusão,¹⁴⁴ fosse pela sua emergência como elemento educacional na escola. Sobre este último, Lellis Cardoso, que então lecionava no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, escreveu alguns artigos, publicados na *Revista do IDORT*. Em um deles, intitulado “A psicologia da música e a sua aplicação no meio escolar” (n. 43, julho de 1935), trata do potencial da aula de música como fator de desenvolvimento artístico e como auxílio na disciplina do corpo e na formação do caráter do indivíduo. Lellis Cardoso propõe uma análise científica da percepção musical de alunos desde as primeiras séries, mapeando suas capacidades e auxiliando um desenvolvimento adequado do corpo, do caráter, do temperamento, etc. O estudo tem continuidade no n. 47 da Revista (novembro de 1935), onde trata de questões fisiológicas, necessárias ao

¹⁴⁴ Ver, entre outros, o resumo da conferência do professor da USP Paul Vanorden Shaw proferida em 30 de agosto de 1937 sobre o papel do rádio na propaganda (“O rádio e a propaganda”. In: *Revista do IDORT*, n. 70, outubro de 1937).

conhecimento mais claro dos “fenômenos sensoriais da psicologia da audição” (p. 244). Neste artigo, o autor menciona a utilidade de aparelhos de medição das capacidades auditivas. Estes testes deveriam ser realizados nas escolas, aprimorando e expandindo o papel pedagógico da música. O orfeão escolar, idealizado por Heitor Villa-Lobos e que vinha progressivamente sendo implementado em todo o país (ver TÊO, 2007: 33-51; e SERPA, 2000), seria o ambiente ideal para o desenvolvimento de tal projeto pedagógico, que teria por fim a seleção voltada a fins educacionais e profissionais.

Por meio dessa seleção poderemos saber até onde chegam as possibilidades psicológicas do aluno e, conseqüentemente, sabermos se tal aluno promete algo na educação musical ou não; ou se é capaz de exercer certas profissões. Os alunos selecionados poderão ter a grafia de sua personalidade musical no perfil psicológico. Nesse perfil poderemos apreciar as capacidades musicais dos indivíduos como admiramos os aspectos de um rosto numa fotografia (n. 47, novembro de 1935: 246).

A tradução fotográfica das capacidades, limites e propensões individuais através do ouvido e da reação a estímulos musicais parecia ser um projeto a ser associado ao orfeão, otimizando, dentro da lógica racional das fábricas, o seu potencial transformador através análises plurais, dedicadas a decifrar aptidões rítmicas, de altura, fisiológicas e de personalidade. A comunicação de Lellis Cardoso no I Congresso da Língua Nacional Cantada, intitulada “A fonofotografia e a fonética”, trata de apresentar a técnica da fonofotografia, que consistia na tradução visual de impulsos sonoros através de aparelhos destinados ao “estudo científico do som e da fala, e também às medidas de capacidades que se englobam na voz” (*Anais*, 1938: 515). Cardoso toma por referência as pesquisas realizadas em universidades norte-americanas, em especial as obras de Carl E. Seashore, autor lido também por Mário de Andrade,¹⁴⁵ e do físico Dayton Clarence Miller, que se dedicou ao estudo e à invenção de ferramentas necessárias à tradução do som para o horizonte da visualidade. O resultado de seus experimentos foi o desenvolvimento de um instrumento – o *phonodeik* – que grava fotograficamente ondas sonoras, podendo, em versões modificadas, ser usado para projetar tais ondas na tela para demonstração pública (MILLER, 1916: 79). No texto apresentado por Lellis Cardoso, figura entre os objetivos principais a contribuição para chegar a uma “organização orquestral perfeita”:

É comum encontrarmos discos fonográficos mal gravados, e isto é próprio, na maioria das vezes, dos fenômenos acústicos resultantes do som vocal com o som instrumental em face da velocidade do disco. Verificamos o mau efeito originado pela influência da

¹⁴⁵ Consta em sua biblioteca, hoje sob a tutela do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, um exemplar de *The psychology of musical talent*, de Carl Seashore, edição de 1919.

massa coral sobre a instrumental e vice-versa; a má combinação de vogais e consoantes que resulta em ruído após a gravação do disco; a altura dos sons não adequada a certas vogais; palavras que uma vez entoadas são fracionadas pela fusão tonal (*Anais*, 1938: 522).

O aperfeiçoamento sonoro seria parte de um projeto educacional, exposto em outros textos do autor, ligado ao cenário do orfeão que se instalava ao longo do país naquele momento. A técnica da fonofotografia era apresentada como instrumento necessário a uma espécie de orquestração subcutânea, em que conta tanto a emissão quanto a recepção sonora. Seria útil, então, sob o ponto de vista *psicotécnico*, “para eliminar o barulho das fábricas, das ruas, que tanto prejudica o trabalhador e produz a fadiga” (*Anais*, 1938: 523); e, ainda, na sistematização da pronúncia definindo seu ritmo e acento. Este último quesito teria impacto fundamental sobre o corpo, transferindo-lhe os mesmos sinais de ordem e disciplina necessários à harmonização sonora de um coro.

O ritmo na palavra é o fluir dos movimentos subordinados a uma medição, ele governa os movimentos do corpo em ajustamento harmonioso, dá um sentimento de poder, de facilidade e de graça. Os movimentos rítmicos na prosa e verso tem uma base fisiológica, que se caracteriza pela alternância da tensão e afrouxamento das cordas vocais. Quando o som é produzido dá-se essa alternância na laringe; a ação e reação da laringe derivam em sequência de sons pesados e leves ou de sílabas acentuadas e não acentuadas (*Anais*, 1938: 526).

A escrita e a expressão poética seriam, nesse sentido, o reflexo de “um sincronismo dos movimentos do corpo com o ritmo da fala” (*Anais*, 1938: 527). Essa preocupação com as reações às experiências sonoras lidas através do corpo é central no texto de Lellis Cardoso. A recepção e os impulsos gerados pela audição de determinadas músicas, ruídos urbanos, acentos, alturas e timbres, constituíam questão central em sua apresentação. Conforme o autor,

“uma pessoa, com um esfigmógrafo [aparelho que traça as vibrações arteriais] adaptado na garganta ou em alguma outra parte do mecanismo da fala, está ouvindo uma música. O instrumento possui uma alavanca que uma vez bem ajustada, marcará o tempo musical que o paciente ouve. Ou seja, tal pessoa ao ouvir a música, sem perceber fica influenciada pelo ritmo, cujas marcações são feitas pelo esfigmógrafo. Os movimentos reais podem ser, por exemplo: marcar com o pé, com a cabeça, com o braço. É comum também marcar o tempo com os músculos da garganta e da língua ou pelos músculos maiores da coxa, do ante-braço. Certas pessoas, para marcar o tempo, inclinam o corpo inteiramente, pois, tal atitude é uma forma extrema de ação coordenada de toda a musculatura do corpo na reação do tempo. Estes movimentos maiores, com os movimentos incipientes, são em geral, um tanto inconscientes, visto que podemos marcar o tempo com alguma parte do corpo, sem que o percebamos.

O tempo, nesse cenário, para além de sua dimensão de esquadramento da vida – o tempo do relógio –, é ampliado de modo a tornar-se ritmo da vida, que permite

apreender no corpo, através do gesto, a paisagem sonora exterior. Mapear tais reações seria um passo fundamental na busca por corpos disciplinados explícita no projeto do canto orfeônico. Apesar de conservar os questionamentos que o ocupavam há cerca de dois anos atrás, nas publicações do IDORT, uma ênfase mais efetiva sobre o corpo toma forma no texto de Cardoso apresentado no Congresso. E a inserção das pesquisas de Dayton Clarence Miller é significativa, pois a ferramenta da fonofotografia parecia possibilitar a materialização de alguns problemas postos no contexto local. Farei, mais adiante, uma breve incursão no contexto em que surge e é divulgado o *phonodeik* de Miller. Antes disso, vejamos algumas das questões tratadas por Edgar Roquette-Pinto em sua apresentação no Congresso.

Edgar Roquette-Pinto (1884-1954) dispensa maiores apresentações. Médico legista por formação, atuou nas mais diversas áreas, transitando da ciência à antropologia, do romance à divulgação tecnológica. Ficou conhecido pelo seu papel fundamental na implantação e desenvolvimento da radiodifusão no país e por sua atuação no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), instituição que dirigiu desde a sua fundação em 1932 até 1947. Também é reconhecido por suas atividades como professor e divulgador da ciência no Brasil (ver LIMA e SÁ, 2008). Tendo vivido no Rio de Janeiro, e sendo mais ligado ao universo da ciência, Roquette-Pinto manteve-se a certa distância do Modernismo, embora tenha estabelecido relação com boa parte de suas figuras centrais. Correspondeu-se com muitas delas, especialmente Mário de Andrade, de quem recebeu vários questionamentos ligados à antropologia indígena durante o período em que dirigiu o Museu Nacional (1926-35).¹⁴⁶ Foi nesse período, por volta de 1926, que o antropólogo iniciou suas pesquisas relacionadas à fonética indígena e brasileira, as quais despertaram o interesse de Mário de Andrade, manifesto em diversas cartas enviadas ao então diretor do Museu Nacional. Sua perspectiva científicista, vinculada ao positivismo, tinha por meta oferecer uma alternativa à idealização romântica da natureza e do homem brasileiros: “tratava-se (...) de substituir a imagem de Peri, (...) de Alencar, pelo conhecimento científico dos indígenas e dos sertanejos brasileiros” (LIMA; SÁ, 2008: 72). Assim também com a música, que deveria deixar de ser apenas motivo nacional para tornar-se objeto de análise científica. Para tal tarefa – o registro de gestos e canções – serviu-se amplamente da imagem – do

¹⁴⁶ Parte dessa correspondência encontra-se no fundo Roquette-Pinto, junto ao acervo da Academia Brasileira de Letras. O acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP também possui alguns registros da correspondência entre os dois intelectuais.

desenho e da fotografia primeiro, e depois do cinema, além maquinários estrambóticos voltados ao registro –, tendo manifestado ao longo dos anos de trabalho uma plena convicção de que o “desenho e a observação de imagens constituíam-se num atencioso exercício de observação e conhecimento útil para a educação do brasileiro”, que percebia como “impaciente e disciplinado” (LIMA; SÁ, 2008: 272).

Além de anotar e fotografar, Roquette-Pinto também gravou e filmou a narração de lendas, o entoar das cantigas, o preparo da mandioca, as lides da tecelagem e da fiação. Lamentou inúmeras vezes o desprezo pelas formas de registro visual enquanto práticas de aprendizado e, como editor da *Revista Nacional de Educação*, publicada entre 1932 e 1934, organizou colunas regulares dedicadas a ensinar noções básicas de desenho e fotografia (LIMA; SÁ, 2008: 272). O problema da tradução pela via da imagem de elementos da cultura popular constituía um problema para Roquette-Pinto já quando de sua viagem com Rondon em 1910. *Rondônia*, publicada em 1916, foi fartamente ilustrada, constituindo-se como um “documento de gestos, de seres humanos e objetos que o autor desejava fixar” (LIMA; SÁ, 2008: 272). A educação civilizadora dependia duplamente do universo da imagem: na condição de registro universal, sem as barreiras espaciais e culturais do livro; e na condição de exemplo, fornecendo a linha a ser seguida na busca de uma civilização forte porque homogênea.

A breve apresentação de Roquette-Pinto no Congresso de 1937 retoma parte dos estudos sobre fonética brasileira iniciados em 1926, em seu laboratório no Museu Nacional. Inicialmente, a técnica usada consistia em tomar “numerosos gráficos de palavras e frases pronunciadas por indivíduos de várias regiões do país e alguns portugueses”, registrando-os em papel enfumado, num quimógrafo:

O aparelho registrador era um oscilógrafo eletro-magnético, provido de um estilete inscridor, vibrando de acordo com as vibrações recebidas de um microfone, através um amplificador de três válvulas b. f. O tempo era marcado por diapasão, em centésimos de segundo (*Anais*, 1937: 697-8).

Os estudos foram retomados quando assume a direção do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1936 (cargo que exerce até 1947), ao deparar-se com o problema da “sonorização do filme sub-standard” (16mm), o que o animou a investigar possíveis formas de registro visual do som da voz. A técnica empregada nesse momento já é sensivelmente mais desenvolvida, permitindo ouvir, no aparelho de projeção, as palavras registradas no filme pelo oscilógrafo. Segundo Roquette-Pinto:

Tal circunstância, é claro, oferece garantias de rigorosa pesquisa. A minha aparelhagem compreende: microfone, amplificador, *recorder* de tração constante – (24 quadros por

segundo), cerca de 11 metros de filme por minuto. Em vez de inscrever as vibrações do oscilógrafo na beira do filme, como se faz habitualmente nas fitas destinadas à exibição, resolvi aproveitar quase toda a largura do filme e inscrever integralmente as vibrações do raio luminoso. O oscilógrafo de que me sirvo é do tipo eletro-magnético. A agulha de ferro macio, dentro da bobina que recebe as variações de corrente provenientes do microfone, acha-se no campo de um imã permanente. Na ponta da agulha, um pequeno espelho manda ao filme o raio luminoso recebido de uma lâmpada de filamento retilíneo. Na frente do filme, uma lente cilíndrica, que pelo próprio astigmatismo alonga ainda mais o feixe luminoso, dando na película as linhas bem visíveis. Como as linhas obtidas alcançam a beira do filme, as figuras resultantes da operação fornecem, no projetor, diante da célula foto-elétrica, os sons correspondentes. Pela minha técnica posso, destarte, ver bem as figuras das vibrações da voz e, sendo preciso, posso ouvir o que dizem os desenhos [grifo meu].

A técnica empregada por Roquette-Pinto consiste basicamente em registrar as vibrações sonoras que movimentam a agulha do oscilógrafo, ao mesmo tempo em registra o som em si. Poderia ser utilizada, então, na identificação e unificação das pronúncias regionais, na harmonização e homogeneização de combinações sonoras, fossem elas instrumentais ou vocais, tudo através de uma leitura – cujos critérios aparentemente ainda não haviam sido definidos – da dimensão física do som a partir de sua tradução visual, a qual deveria fornecer a mais confiável tradução das expressões sensoriais e lingüísticas do homem brasileiro.

Roquette-Pinto, ao que tudo indica, manifestou interesse em dividir tais pesquisas com Mário de Andrade. Manuel Bandeira, em correspondência com este último, chama a atenção do amigo, provavelmente a pedido do próprio Roquette-Pinto, para a leitura do texto por ele enviado ao Congresso. Refere-se ao fato de o antropólogo ter telefonado diversas vezes a Mário em busca de tomar emprestado alguns discos (provavelmente aqueles produzidos no Projeto Arquivo da Palavra¹⁴⁷) para tirar cópias pelo processo que havia criado (ANDRADE, 2000: 638-9). Não há resposta de Mário, tampouco qualquer comentário sobre a pesquisa de Roquette-Pinto ou de Lellys Cardoso. Sabe-se, enfim, que ambos foram convidados a participar do evento pelo Departamento de Cultura, o que denota, enfim, algum interesse sobre suas pesquisas. Quase nada além dos textos publicados nos anais do Congresso, referente a essas pesquisas, foi preservado. No caso de Roquette-Pinto, nem no Museu Nacional, nem no INCE, nem no seu fundo junto à ABL constam registros sobre o assunto, o que torna praticamente impossível uma verificação mais apurada. Entretanto, a proximidade entre os métodos de Roquette-Pinto e aqueles apresentados por Lellis Cardoso a partir das

¹⁴⁷ Projeto encabeçado por Mário e Oneyda Alvarenga, no qual eram gravadas vozes e acentos de regiões e grupos sociais diversos como parte da pesquisa folclórica empreendida pelo Departamento de Cultura e que integrará parte do acervo da Discoteca Pública.

pesquisas de Dayton Clarence Miller, pode ser explorada, sobretudo numa perspectiva que conecta as novas lógicas econômicas importadas dos Estados Unidos ao âmbito do cotidiano e da estética através de uma relação paradoxal entre o sonoro e o visual.

O crescente espaço ocupado pelo cinema e pela fotografia nos primeiros anos do século XX criava a necessidade de conhecer e ver ausências diante dos olhos. Lugares longínquos através de filmes-documentários, formas de vida por meio de projeções microscópicas, o corpo humano através do raio-x, e assim por diante. Descobertas científicas e culturais que traziam para o mundo da visão aquilo que antes era só imaginável. É nesse cenário que se desenvolvem as pesquisas do físico norte-americano Dayton Clarence Miller (1866-1941). Matemático, físico e educador, vinculado à Case School of Applied Science em Cleveland, Ohio, durante boa parte de sua vida (1890-1936), Miller tornou-se conhecido primeiro por seu trabalho com raios-x. Fascinado com a descoberta de Konrad von Roentgen, criador da máquina de raio-x em 1895, Miller aprimora a invenção e desenvolve sua própria máquina, sendo o primeiro a produzir um raio-x completo do corpo humano, o seu próprio, no caso, em 1896. Colecionador de flautas e compositor em seu tempo livre, Miller logo expandiu sua fascinação pelo universo sonoro à sua vida profissional. Chegou a desenhar flautas e realizar estudos acústicos de assessoria, ajudando e desenvolver os pianos Webber, contribuindo na arquitetura acústica de importantes construções nos Estados Unidos, incluindo aí o projeto acústico do *Severance Hall* em Cleveland, ou simplesmente dando palestras e fazendo demonstrações do seu método de tradução do som através da fonofotografia dentro e fora dos Estados Unidos.¹⁴⁸ O instrumento criado por Miller para tal tarefa, o *phonodeik* (1908)¹⁴⁹ – do grego, *mostrar o som* –, possibilitava a visualização de ondas sonoras usando luzes refletidas num pequeno espelho conectado a um diafragma de mica – pedra utilizada também em gramofones –, o qual vibrava ao receber sons através de uma corneta, que poderia variar de tamanho e material. Miller

¹⁴⁸ Seu trabalho como físico deixou poucas razões para ser lembrado. Sua mais importante jornada, relacionada à existência do *ether-drift*, em busca de contestar as recentes descobertas do jovem Albert Einstein, foi fracassada. Talvez a grande marca deixada pelo físico tenha sido mesmo a preciosa coleção de flautas, com quase dois mil instrumentos e milhares de livros, documentos, fotografias e iconografias raras, e que hoje integra o acervo da Library of Congress em Washington, DC. Para maiores informações sobre D. C. Miller, ver FICKINGER, 2011.

¹⁴⁹ Os dados aqui apresentados são resultado de pesquisa realizada nos acervos do Rockefeller Institute (Department of Physics) da Case Western Reserve University (Cleveland – Ohio) e na Library of Congress (Washington – DC), financiada pela FAPESP. Agradeço ao Professor William Fickinger (CWRU) pelas dicas fundamentais, pelas longas discussões sobre a obra de Miller e pelo acesso irrestrito ao acervo do físico, por ele conservado. Cabe ressaltar que, por ordem de prioridades, boa parte dessa pesquisa foi excluída da versão final da tese e será, oportunamente, apresentada em forma de artigo.

produziu imagens de diversos tipos de som: flautas e outros instrumentos de sopro, violinos, pianos, sinos, vogais faladas, armas de fogo, etc. Partindo destas imagens, buscou formas de analisar e julgar a qualidade e as propriedades do som e dos instrumentos que o produziam [figuras 57-8].

Já em 1909, menos de um ano após a invenção do *phonodeik*, jornais ao longo dos Estados Unidos noticiavam a descoberta de Miller e sugeriam usos inusitados para a máquina. O próprio Miller, hábil divulgador de seu trabalho, encontrava formas de atrair a atenção do público, dos jornais, e do meio científico, multiplicando assim as *lectures* realizadas em praticamente todos os estados norte-americanos, bem como no Canadá e em alguns países da Europa. Tais usos iam da aplicabilidade no fabrico de instrumentos e na engenharia acústica até ações de carácter totalmente popularesco.¹⁵⁰ Miller viajou durante anos realizando palestras de vulgarização e demonstração científica relacionadas ao *phonodeik*, com platéias que variavam entre 50 e 3000 ouvintes. Manchetes as mais variadas percorreram os principais periódicos norte-americanos anunciando a novidade e sugerindo a progressiva ausência de limites para as conquistas da ciência. “Can photograph sound, he says” (*Evening Mail*, NY, 25/5/1909), “Case professor flashes photos of human voice” (*New York Sun*, 26/5/1909), “Human voice is visible to eye” (*Cleveland Plain Dealer*, 5/1909), “Audiences sees pictures of applause” (*Pittsburgh Gazette Times*, 5/1/1912), “Sound waves makes a big hit” (*Stevens Institute of Technology*, 22/2/1912): eis apenas algumas das centenas de chamadas que figuraram por mais de duas décadas nos jornais americanos.¹⁵¹

Apesar dos quase insignificantes desdobramentos da invenção de Miller em termos científico-tecnológicos, o *phonodeik* encontrava espaço em meio a uma multidão sedenta por novidades, orgulhosa por estar presente num momento revolucionário no campo da ciência, cujo impacto no cotidiano do cidadão comum tornava-se cada vez mais rápido. A crescente velocidade da sobreposição de descobertas científicas, fato que

¹⁵⁰ Um artigo intitulado “Kisses by mail” nos fornece um bom exemplo: “Great strides should be made in osculautology [relativo ao verbo *osculate*; oscular em português, sinônimo de beijar] within the next year. Not only can the canned kisses of loved ones be preserved, but by means of an instrument known as the *phonodeik*, the invention of Professor Dayton C. Miller, of Case School, which records sound waves with instantaneous photography, the sound of the kisses as well. By the same means the words inevitably accompanying a kiss: ‘I love you’, or ‘You are the only girl (or boy) I ever loved’, may be photographed and interred with the little dab of rouge – all that is mortal of a kiss. Then some night when you are fat and forty, or old and gray, you may put the record on the phonograph, and whilst your dimming eyes gaze at the love records of your life, hear the familiar cadences of some loved voice saying ‘them [sic] fatal words’ again. Pretty sentiment, what?” (*The Cleveland Leader*, 31/3/1912).

¹⁵¹ Na hemeroteca do Rockefeller Institute (CWRU – Cleveland – Ohio), está preservada a coleção de recortes organizada pelo Próprio Miller.

hoje não passa de mera obviedade, quase banal, representou, um século atrás, uma revolução, criando um fascínio em torno das novas tecnologias e das infinitas possibilidades abertas por elas. O *phonodeik* dava vazão não apenas a este horizonte de expectativas. Trazia para o mesmo palco duas dimensões da expressão humana que ora se combinavam, ora se opunham: a sonora e a visual. A primeira, tida como representante da vida dos sentidos, dos instintos, conectada a mais pura expressão humana: a criação musical. A segunda, ferramenta de observação e esquadrinhamento da realidade, auxiliar da ciência e símbolo da razão. Trazer o universo sonoro para o mundo da visualidade significava desvendá-lo, inscrevê-lo numa situação de controle, de domínio. Sintoma de tais trocas é o texto publicado mais de duas décadas após o aparecimento do *phonodeik*, em 1931, pelo *Evening Journal* de Wilmington (maior cidade do Estado de Delaware, nos EUA), intitulado “Science of sound as great industry now”. O editor abre o texto sugerindo: “The ears of the future probably will be as well trained as now the eyes are”. Na sequência, quem argumenta é o especialista em assuntos acústicos William Braid White:

Fifteen years ago, acoustics, or the science of sound, was an inactive branch of physics. A few eminent workers like Dayton C. Miller were doing fine work in it, but neither they nor anyone else then could have suspected that their studies would soon become the center of a roaring activity. Yet this is just what has happened. The science of sound ought not perhaps to be too quiet; and at any rate it is today quite as noisy and as exciting as anyone could possibly desire. No branch of physical science is today of greater importance or is occupying the attention of a larger number of trained workers. What is the reason? Radio! Broadcasting and sound-picture making have become vast industries, calling for a great and increasing quantity of highly trained scientific instrument workers, and a vast amount of new apparatus, most of which was not even in existence fifteen years ago, and none of which had ever been seen outside the few acoustic laboratories then in existence (*Evening Journal*, 22/6/1931).

A preponderância repentina do universo sonoro seria resultado de duas causas essenciais: a proeminência do ouvido na era da radiodifusão, e o avanço científico na compreensão do mundo sonoro através da sua tradução visual. A invasão sonora imposta por uma quantidade nova de informações que chegava através do ouvido – e não mais apenas através da visão – acabava por gerar uma série de novas necessidades, além de instigar questionamentos inéditos, tanto no plano da tecnologia quanto no da ciência pura. Ao mesmo tempo em que novos mecanismos eram criados para melhorar a técnica do *broadcasting* ou a reprodução musical em filmes ou discos, estudos sistemáticos sobre o ruído eram promovidos nos EUA e na Europa com o fito de eliminar barulhos desnecessários através da medição da altura e dos efeitos possíveis

sobre o homem. E novos mercados se abriam, conforme anunciavam os jornais da época. Tornava-se, então, fundamental conhecer as lógicas auditivas das massas e, mais do que isso, fornecer-lhes moldes de consumo cultural. O desenvolvimento de novos meios para o estudo do som, especialmente o tom musical, se dava em grande medida através de métodos ópticos e oscilográficos, ou seja, através de representações visuais de ondas sonoras. Em meio a este conjunto de transformações, Mr. White advertia:

Today our civilization is still far more eye-keen than is ear-keen. But sound is coming into her own, and the developments now taking place in the science of sound, acoustics, lead one to hope that the ears of the future will be as well trained as now the eyes are. If this is really comes about, as I think it will, the world will be a far more pleasant and harmonious place of residence twenty-five years from now than it now is (*Evening Journal*, 22/6/1931).

A idéia de uma civilização dirigida não apenas pelo sentido da visão, mas também pela audição demandava uma associação entre os dois sentidos, sendo o primeiro modelar no processo evolutivo do segundo. A visão seria, portanto, a base na trajetória de esquadrinhamento do mundo dos sentidos, seguindo a tradição oculocentrista ocidental, na qual a capacidade de ver se confunde com a cognição (ver JENKS, 1995:1; MCLUHAN, 2005). Note-se que há um paradoxo entre a relação *visual/sonoro* tal qual proposta desde fins do século XVIII, perpetuando-se do romantismo ao Modernismo, onde a música, pela sua anti-objetividade, deveria ser modelo para as artes visuais e narrativas de forma geral; e o *visual/sonoro* acima descrito, onde, ao contrário, a visualidade é quem deveria atuar como modelo no desenvolvimento da vida sensorial representada pelo universo sonoro. A conexão entre o mundo moderno, tecnológico, e a expansão dos horizontes de consumo formatava um novo olhar sobre o corpo. Embora percebido na chave da sensorialidade, como consumidor de estímulos sensoriais, era visto também a partir da necessidade de otimização das forças engajadas na produção e de controle e previsão do gesto consumidor.

O uso das pesquisas de Miller foi diverso, conforme procurei apontar brevemente. Contudo, talvez tenha sido a apropriação do seu método pelo campo da antropologia, mais especificamente o da etnologia, a principal responsável pelo seu uso no I Congresso da Língua Nacional Cantada. Nos Estados Unidos, o *Bureau of American Ethnology*¹⁵² vinha promovendo estudos arqueológicos e etnológicos ao longo

¹⁵² Criado em 1879 com o propósito de transferir arquivos e gravações relacionados aos indígenas norte-americanos do Departamento Interior para a Smithsonian Institution.

do país, sendo a música indígena alvo privilegiado de tais pesquisas. Em 1920, a etnógrafa e etnomusicóloga Frances Densmore, utiliza o método da fonofotografia (*tone photographs*) criado por Miller. Constam em seu livro sobre a música dos *Ute* (DENSMORE, 1922), etnia que povoava o atual estado de Utah nos Estados Unidos, gráficos e análises obtidos a partir do *phonodeik*. Mário de Andrade possuía algumas obras da antropóloga norte-americana. E muito provavelmente Roquette-Pinto tenha tido contato com o seu trabalho, fato que pode ter inspirado a realização das referidas pesquisas, iniciadas em 1926 e retomadas em 1937 no Congresso. O interesse pela fonofotografia no Brasil parece ter ficado restrito ao Congresso e aos propósitos a ele atrelados, o que criava uma dissonância de objetivos a desviar significativamente o resultado das pesquisas aqui e lá. Em correspondência consultada entre o físico Dayton C. Miller e o psicólogo Carl Seashore, os dois pilares metodológicos da pesquisa de Lellis Cardoso, este último é citado. Segundo Seashore, Cardoso estaria se apropriando de problemas e conceitos já superados em sua obra.

It is astonishing how enthusiastically he treats a number of things which are decidedly out of date. I refer, of course, to my part (Carta de C. Seashore a D. C. Miller, 29/10/1938, Library of Congress).

Provavelmente nem Seashore nem Miller tinham conhecimento das discussões e projetos que moviam intelectuais, artistas e cientistas por aqui. E não há notícias de usos da técnica fonofotográfica semelhantes aos propostos no Congresso por Lellis Cardoso ou por Roquette-Pinto em território norte-americano. A leitura de suas comunicações, unida a uma visão geral do contexto em que estavam inseridas, e ao conhecimento de algumas das referências utilizadas, deixa entrever os contornos de um projeto voltado para o controle e disciplinarização das culturas populares, no qual instrumentos como o *phonodeik* ajudariam a por em prática tópicos como a unificação dos acentos e da língua, a otimização produtiva no setor industrial, o aprimoramento da cultura musical, e a seleção de elementos ideais à constituição de uma identidade sonora nacional.

Diferente do caso norte-americano, onde a pesquisa da música indígena não se conectava de forma visceral ao problema da identidade nacional, seguindo um molde europeu de interesse pela “alteridade”, o trabalho etnográfico no Brasil misturava-se às políticas culturais empreendidas pela intelectualidade e/ou pelo Estado. E o caso dos textos apresentados por Roquette-Pinto e Lellis Cardoso no Congresso, de um lado são indício de uma primazia sonora na cultura brasileira – conforme professava Gilberto Freyre, ou mesmo Mário de Andrade –, assumindo a sensorialidade como um problema

da ciência moderna, de interesse não apenas etnográfico, mas sobretudo político-cultural, servindo como possível instrumento na elaboração de medidas de controle e educação do corpo e dos sentidos, redutos da capacidade expressiva do povo. Reagem, de certo modo, à autonomia conquistada pela dimensão sonora na modernidade, propondo a sua submissão à linguagem visual, entendida, conforme aponta o uso das pesquisas de Miller, a partir de uma perspectiva matemática, esquadrinhante. A tradução fotográfica do som de instrumentos e da voz humana (Miller), ou mesmo das impressões corporais da experiência musical (Seashore), funcionam como gráfico de análise das capacidades e limitações sensoriais e perceptivas. A proeminência da música na elaboração da idéia de originalidade da civilização brasileira, entendida dentro de uma lógica sensorial das civilizações tropicais, deveria ser dominada, mapeada e unificada, fornecendo assim os contornos de uma nação imponente, porque unificada em suas entranhas.

Inicialmente tomado como instrumento de atualização estética, o mundo sonoro passa a ser também alvo de políticas culturais de intento homogeneizador. Este processo implicava não mais no aprendizado da visão com referências de outros sentidos, sobretudo da audição – tal qual professaram artistas modernos como Kandinsky (ARNALDO, 2003), Klee (DÜCHTING, 2004),¹⁵³ Matisse (HUGHES, 1991),¹⁵⁴ entre outros –, mas na síntese, ou melhor, na redução destes materiais sensoriais ao domínio do visual. Nesse sentido, as experiências de Miller, de Roquette-Pinto e de Lellis Cardoso extrapolam o âmbito da alegoria, no qual estavam restritas algumas das experiências artísticas modernas, levando ao universo da ação os diálogos entre o visual e o sonoro. O problema da sinestesia, mais do que alegoria da integração entre os sentidos, deve ser entendido, nesse contexto, como ferramenta política capaz de oferecer respostas aos dilemas do progresso e aos questionamentos identitários conectados à mestiçagem étnica e cultural, considerada empecilho aos ideais de homogeneidade e disciplina dos sentidos então vigentes. Para dar conta de tais significados, o termo intersensorialidade é, sem dúvida, mais apropriado, pois não implica, conforme sugere

¹⁵³ A relação de Klee com a música foi tema do livro de Pierre Boulez *Le Pays Fertile: Paul Klee*, no qual o compositor demonstra a importância da lógica composicional de Klee para a música moderna.

¹⁵⁴ O vínculo de Matisse com o pensamento primitivista em voga desde fins do século XIX é expresso no interior de sua obra em grande parte através de analogias e diálogos com a música, que variam no decorrer de sua longa trajetória de pintor. A pluralidade de suas trocas com o mundo sonoro pôde ser percebida na exposição *Matisse hoje – aujourd'hui* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 5 de setembro a 1º de novembro de 2009), onde depoimentos e obras do pintor inundaram as salas com referências à música, presente não apenas na sua pesquisa cromática, mas também no processo de libertação do desenho acadêmico em prol de um traço primitivo, ou ainda na construção formal pautada por questões rítmicas, presentes em suas pesquisas visuais acerca do jazz (MATISSE, 1992).

David Howes, um estado de harmonia ou igualdade – seja ela sensorial ou social, comportando as hierarquias presentes em cada contexto cultural (HOWES, 2005: 10).

Embora seja difícil identificar a existência de qualquer repercussão destas questões na produção de imagens ou literária da época, é possível sugerir certa afinidade entre a sua origem e o câmbio no tratamento do corpo e nas noções de arquitetura e equilíbrio plásticos na obra de alguns pintores ativos antes, durante e depois do Estado Novo. O caso de Portinari – que será tratado no sétimo capítulo – é exemplar nesse sentido, pois uma análise mais detalhada de algumas de suas obras (sobretudo as encomendas institucionais), que inclua também seus esboços e versões anteriores, aponta o paradoxo criado entre suas impressões e experiências da música brasileira e as adaptações necessárias à sua constituição profissional, atrelada, nesse momento, às encomendas estatais. Apesar do impacto restrito destas pesquisas, pouco comentadas e, ao que tudo indica, abandonadas logo em seguida, sem qualquer implicação prática de grandes proporções, tornam-se relevantes à medida que indicam o significativo espaço ocupado por uma espécie de cultura sensorial em meio às políticas – estatais ou não – voltadas à construção identitária brasileira. Dentro desse cenário, o sonoro e o visual aparecem como categorias fundamentais no delineamento destas práticas e projetos.

* * *

Ao fim, este capítulo traz um panorama, diverso e restrito ao mesmo tempo, das discussões relativas à sensorialidade – ou à presença de conteúdos sensoriais – nos debates e práticas culturais durante os anos de 1930 no Brasil. Diverso por tratar simultaneamente de objetos distintos e distantes entre si a partir de uma problemática comum. E restrito por trabalhar com pequenas amostras da produção modernista, salientando individualidades como contraponto à idéia de um coletivo harmônico. A rivalidade entre o regionalismo e o nacionalismo, expressa nos embates subterrâneos entre Gilberto Freyre e Mário de Andrade, foi analisada com foco em questões sensoriais, especialmente na dimensão sonoro-musical, mostrando como os dois intelectuais trilharam caminhos comuns, ainda que movidos por motivos opostos. A escolha destes personagens de peso dentro da produção do período possibilitou a exposição de um mapeamento honesto dos problemas que preocupavam a intelectualidade local naquele momento, sobretudo no que diz respeito à constituição de uma identidade – estética, cultural e política – nacional.

A inserção do Congresso de 1937 neste capítulo acusa a relevância dos problemas levantados anteriormente, dando contornos mais definidos ao tal sensorialismo do qual venho falando ao longo do trabalho. A análise do evento ajuda a expor algumas das possíveis implicações práticas, através de um diálogo entre arte e ciência, das tais “teorias do Brasil”. O Congresso – e o entorno que lhe deu forma – pode ser visto como um símbolo de superação, pelo Modernismo da década de 1930, do paradoxo, apontado por Mônica Pimenta Velloso, entre o *moderno-ciência* e o *moderno-estética*, que marca a visão da intelectualidade brasileira desde fins do Império acerca da modernidade. Diferenças estas que impulsionavam disputas entre profissionais da ciência e homens de letras. Os primeiros se auto-definiam como “lutadores, defensores do progresso científico da nação”, ao mesmo tempo em que acusavam seus colegas de “se manterem afastados dos problemas mais imediatos do país”. O grupo que associa o conceito de moderno ao de estética, “reforçando os caminhos da subjetividade, se opõe aos padrões de pensamento imediatistas e utilitários” (VELLOSO, 1996: 38). Esse dilema se dissolve para dar forma a um acordo político que engloba arte e ciência em prol da dita construção nacional.

Voltemos, agora, ao universo da produção de imagens. Os próximos capítulos trarão dois exemplos bastante distintos de artistas cujas trajetórias afirmam e colocam em cheque, simultaneamente, a eficiência desse pacto pela coesão nacional.

Uma análise da produção modernista no Brasil exige uma abordagem plural, tanto no que diz respeito às suas fontes quanto às linguagens, levando em alta conta os imbricamentos entre os campos literário, pictórico, jornalístico, musical e político. O diálogo estabelecido entre artistas e intelectuais de áreas diversas e a onipresença do problema da identidade nacional coloca estes campos em contato direto, tornando inviável uma abordagem unidirecional. O caso das artes plásticas é ainda mais complexo. Eleitas como “ponta de lança do Modernismo”, tornaram-se o ponto de convergência mais efetivo dos embates e aproximações entre estética e política. Ainda que o problema da sensorialidade, pode-se dizer, tenha marcado a produção pictórica moderna no Brasil como um todo, é preciso ter em mente a diversidade de experiências realizadas nesse sentido. Não apenas no que diz respeito aos diferentes sujeitos produtores, mas também no que tange o desenvolvimento destas discussões ao longo da história do Modernismo, dos anos 20 aos anos 40.

O caso de Flávio de Carvalho é duplamente singular. Primeiro, como vimos no quarto capítulo, pela sua trajetória, inserindo-se na cena modernista paulista de forma polêmica, sem a cumplicidade comum aos membros da vanguarda local. Guardando certa distância do grupo que encabeçou a Semana de 22, Flávio construiu sua imagem de artista através da polêmica na imprensa e da atuação plural como arquiteto, engenheiro, pintor, escultor, crítico, escritor, diretor teatral, apoiando-se em temáticas relativas ao corpo e à dança como forma de colocar-se em contato, ainda que com ressalvas, com a produção da vanguarda local. Segundo, porque, com a chegada da década de 1930 e o conjunto de acontecimentos que a acompanham, sua produção conserva, em certa medida, a autonomia pleiteada na década anterior, embora estabeleça, como veremos, pontos de contato que servem ora como complemento, ora como contraponto às problemáticas abordadas por figuras tidas como ícones do Modernismo – Di Cavalcanti, Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, entre outros.

A trajetória erigida a partir de ações essencialmente individuais, à exceção da fundação do Clube dos Artistas Modernos (CAM), concedeu a Flávio uma posição original no campo de embates político-culturais que foi o Modernismo brasileiro. O ano de 1927, quando Flávio de Carvalho traz ao público seu projeto para o Palácio do

Governo de São Paulo, pode ser considerado um marco na carreira do artista, pois aponta o início de uma trajetória balizada por ações excêntricas, tanto no âmbito pessoal quanto profissional e criativo. Tornou-se conhecido pelo caráter visionário de suas idéias, pela ausência de pudor em seus atos, pelo radicalismo de suas posturas. Como arquiteto, foi mais um polemista do que realizador, propondo projetos que muitas vezes eram “mais uma propaganda de tendência que uma pura criação lírica”, como apontou Mário de Andrade.¹⁵⁵ A atuação de Flávio de Carvalho na imprensa não foi diferente e deve ser entendida como central no estudo das demais dimensões de sua vida. Foi através do espaço conquistado na imprensa nacional, sobretudo paulista, que sua propaganda modernista passou a ser discutida e confrontada, elogiada e ridicularizada. Seus textos críticos, sobretudo aqueles destinados à dança moderna, souberam articular de forma inovadora as dimensões textual e visual, valendo-se de ilustrações bastante livres para a construção de seus argumentos. Boa parte dos artigos que publicou em jornais durante os anos de 1920 e 1930 foram organizados a partir de ilustrações, muitas delas realizadas durante os espetáculos e reproduzidas junto ao texto, valendo-se do desenho como ferramenta de comunicação com o público, exprimindo estados de sensibilidade suscitados durante os eventos [figuras 59-63]. Estes exercícios de apreensão instantânea pela via do desenho darão uma força inovadora à sua pintura anos mais tarde, acentuando-lhe as características rítmicas e gestuais (DAHER, 1984: 33).

Em suas primeiras publicações, Flávio é apresentado como engenheiro formado na Europa. Após 1927, passa a ser reconhecido como o autor do “escandaloso” projeto para o Palácio do Governo de São Paulo;¹⁵⁶ e mais tarde, como o autor da “Experiência n. 2”.¹⁵⁷ Esse vínculo entre sua personagem e o escândalo, o choque, era desejado e planejado pelo artista. A postura inflexível, o senso crítico radical e o viés experimentalista marcaram tanto sua produção artística quanto jornalística e pareciam agradá-lo e diverti-lo. Um auto-retrato [figura 64] por ele realizado para funcionar como vinheta que acompanhava seus textos publicados na *Folha da Noite* confirmam esse desejo de polêmica. Os óculos de aro grosso e o colarinho reforçam uma imagem refinada, portadora de certo *status* intelectual. O bigode afinado dá um tom europeizado,

¹⁵⁵ ANDRADE, Mário de. “Arquitetura moderna III”. *Diário Nacional*, São Paulo, 4/2/1928.

¹⁵⁶ Ver, por exemplo, *Para todos*, São Paulo, 31/3/1928.

¹⁵⁷ Realizada em 1931 e considerada por muitos uma das primeiras performances artísticas de que se tem notícia no mundo, a Experiência n. 2 consistiu no enfrentamento de uma multidão de fiéis numa procissão religiosa – Flávio resolve caminhar na contramão usando um chapéu – e que quase resultou no seu linchamento. Segundo o artista, o objetivo era compreender algo da psicologia das multidões. Para maiores informações, ver CARVALHO, 1931.

extravagante em certa medida. O lábio superior e a sobrancelha esquerda levantados, os olhos semicerrados e a testa franzida remetem a uma expressão de desdém, profundamente insolente, como que menosprezando o leitor, medida defensiva tomada por alguém que esperava, de antemão, ser criticado em função de seus atos. As fotos de Flávio de Carvalho publicadas na imprensa quase sempre afirmavam sua personalidade extravagante e presunçosa. Numa entrevista cedida à *Folha da Noite* em que fala sobre a arquitetura futurista, Flávio deixa-se fotografar em pose bastante à vontade, quase deitado em uma poltrona localizada no centro de seu atelier, numa atitude de indiferença [figura 65]. Ao seu redor, quadros, livros e sua mesa de desenho cumprem a tarefa de unificar vida privada e profissional, concedendo-lhe certo ar ascético, onde vida e obra fundem-se através da dedicação integral, o que não era de todo uma invenção, já que Flávio viveu durante algum tempo em seu próprio atelier.

A fundação do Clube dos Artistas Modernos (CAM) em fins de 1932 amplia ainda mais o espaço de Flávio de Carvalho na imprensa. Mais do que a Semana de Arte Moderna, a fundação das sociedades artísticas CAM e SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) pelos modernistas em São Paulo traz para a imprensa e, conseqüentemente, para a boca da população leitora os temas da arte moderna. Menções ao Clube e seus membros – Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Antônio Gomide (1895-1967) e Carlos Prado (1908-1992) – eram correntes em jornais paulistas [figuras 66-7]. Nesse cenário a personagem de Flávio ganhava relevo, tomando a frente da programação vinculada ao CAM. Uma sequência de episódios polêmicos chamavam ainda mais atenção para o Clube, suplantando, em certa medida, ou pelo menos superando em termos de publicidade, as atividades da SPAM.¹⁵⁸ Os conflitos entre a polícia e Flávio eram amplamente noticiados e discutidos na imprensa, levando o problema da arte moderna para o ambiente dos cafés paulistanos, freqüentados por um público de elevado nível cultural, dentre o qual figuravam intelectuais e artistas, pensadores e desempregados, poetas e cientistas (FORTES, 2008: 25). Dessa forma, o moderno acabava por encontrar espaço também por meio da polêmica, e não apenas pela produção dos artistas de tendência modernista.¹⁵⁹ Foi valendo-se dessas ferramentas – a

¹⁵⁸ A exibição da peça escrita e dirigida por Flávio, *O bailado do Deus morto*, em 1933, foi censurada e impedida de ir à cena pela polícia. No ano seguinte as autoridades entrevistaram na 1ª. exposição do pintor, recolhendo obras sob a alegação de que “atentavam contra a moral pública”, desencadeando vasta polêmica na imprensa local. Ver, entre outros, *Diário da Noite*, São Paulo, 31/7/1934; 2/8/1934; *O Pirassununga*, Pirassununga, 26/7/1934.

¹⁵⁹ Para alguns analistas do modernismo brasileiro, tais como Paulo Mendes de Almeida, Carlos Zílio e Walter Zanini, foram as artes visuais que promoveram a rotinização da vanguarda brasileira (Conf.

imprensa, a polêmica e o escândalo – que Flávio de Carvalho instaurou-se como figura de relevo, embora praticamente isolada, em meio à vanguarda paulista.¹⁶⁰

Boa parte dos artistas de então mantinha uma relação pacífica e, até certo ponto, submissa com o mecenato local, tanto na fase do mecenato privado (anos 1920) quanto durante a emergência do mecenato institucional (a partir dos anos 1930), dando conselhos, opiniões e orientações que possibilitassem aos mecenas e colecionadores encontrarem pechinchas ou transações convidativas de aquisição ou encomenda. Em contrapartida, recebiam indicações para a obtenção de informações, pedidos e nomeações para bolsas de estudos oferecidas pelo governo, numa troca de favores por vezes acompanhada da doação ou da venda de obras a preços depreciados (MICELI, 2003; FORTES, 2008: 20). Desfrutando de uma condição social favorável, Flávio de Carvalho, insatisfeito com as menções prestigiosas restritas aos pequenos círculos da elite paulista, consegue criar uma nova posição no campo. Ainda que sem receber dinheiro do pai – recebia às escondidas uma “mesada” da mãe, quantia suficiente para sobreviver, complementada pela atividade na imprensa –, tinha a segurança de um dia desfrutar da fortuna familiar, o que lhe dava tranquilidade para afrontar a elite local, coisa que artistas como Di Cavalcanti e Portinari, por exemplo, jamais puderam fazer.

A busca modernista pela singularidade nacional é camuflada por Flávio de Carvalho através de um individualismo radical. Nem por isso deixa de encarnar valores do campo artístico local, realizando-os na vida. Funde, assim, obra e criador, alcançando, em certa medida, a menor distância, dentre os artistas nacionais, entre arte nacional e universalidade. Algumas de suas obras oferecem, assim, elementos essenciais ao processo de identificação e distinção dos traços do nosso Modernismo tributários, de um lado, do âmbito das políticas nacionais e regionais e, de outro, das transformações sócio-culturais a que estavam expostos os artistas, gerando, em ambos os lados, novas atitudes relativas ao mundo dos sentidos. Vejamos quais os impactos desta “tomada de posição” na ampliação do alcance das relações entre o mundo sonoro/sensorial e a constituição de uma identidade artístico-visual brasileira pelo Modernismo.

FORTES, 2008:10). Entretanto, vale lembrar que a imprensa também desempenhou papel central na amplificação das discussões acerca da arte moderna, tanto como veículo de divulgação quanto como espaço de expressão e embates, expandido-as para as ruas, cafés e salões de inúmeras capitais do país.

¹⁶⁰ Ao noticiar a primeira exposição individual do artista, o *Diário da Noite*, apontava seu nome como “um dos mais discutidos da vida artística de São Paulo”. *Diário da Noite*, São Paulo, 28/6/1934.

6.1 O MODERNO, O PRIMITIVO E O NACIONAL: MOTIVOS PARA UMA MODERNIDADE LOCAL

As atividades de associações artísticas como o CAM e a SPAM em São Paulo, e a Pró-Arte no Rio correspondiam, em grande medida, à situação do cenário artístico local. Apesar da ênfase, entre os modernistas, nas artes plásticas como canal para a instauração de uma identidade artística e visual do país, muito pouco se conseguia avançar em termos de popularização e circulação de obras, artistas e problemas ligados à pintura – e muito menos à escultura. Embora tanto o CAM quanto a SPAM tenham sido fundados para servirem como instrumento na busca de um novo público para a pintura – especialmente a moderna –, levando acontecimentos artísticos dos salões privados para uma parcela maior da população, foram os eventos ligados à música, à dança e ao teatro que preencheram maior parte de suas programações, além de palestras sobre temas diversos, que refletiam o caráter plural dessa modernidade artística reivindicada pelos jovens intelectuais vinculados ao Modernismo.¹⁶¹

Numa rápida revista dos anúncios e artigos publicados entre a fundação do CAM e da SPAM (fins de 1932) até 1934, ano em que ambas são extintas, é possível notar a predominância de eventos de cunho musical, incluindo manifestações eruditas e populares, apresentações de dança, bailes e outras formas de sociabilidade, utilizadas também como meio para angariar fundos destinados ao sustento das agremiações. Os famosos bailes promovidos pela SPAM podem ser considerados centrais na produção daquela sociedade se levarmos em conta o investimento e sua repercussão na época, muito maior que as exposições promovidas pela agremiação. Coordenadas por Lasar Segall, estas festas se caracterizavam por um imenso investimento plástico e musical, com cenários e figurinos projetados pelo pintor lituano, programas musicais preparados por Camargo Guanieri, e poemas de Mário de Andrade (ver PINHEIRO FILHO, 2008). No programa do baile de carnaval da SPAM de 1933, Mário alude ao caráter transgressivo do carnaval, capaz de romper determinadas hierarquias rítmicas e sociais.

(...) E se abre a farra fanfarrã!
Doutores, mendigos, exóticas
Pernas, carruagens estrambóticas
Barcarolas e rataplã,
Heróis nascidos na antevéspera,
Jogadores de box e víspora,

¹⁶¹ Graziela Naclério Fortes, em pesquisa sobre o Clube dos Artistas Modernos, identifica quatro objetivos fundamentais da agremiação: criar o próprio espaço; ampliar o público; adequar tendências culturais pertinentes ao início da década, atraindo interessados pela arte moderna; unir arte e política para promover a divulgação da ideologia de esquerda (FORTES, 2008: 31-3).

Esporas, cascas, besta ruã...
É a fauna urbana e suburbana
Dançando o fox, a queromana
Corda bamba, valsa alemã
Samba, tango, jongo e bolero!
Vende ver isso ao Trocadero
Na carnavalada de Spam!

A atmosfera onírica criada pelo poeta, repleta de imagens fantásticas e referências musicais – tanto literais quanto no próprio ritmo sincopado do poema – insinuam a associação entre a festa, com seus cenários e personagens, e a própria idéia de obra de arte que se expande ao próprio cenário que a comporta – a cidade, tomando forma a partir da experiência intersensorial dos estímulos lançados pelo artista. A programação da SPAM, de um modo geral, extrapolava o campo das artes plásticas, marcada por acontecimentos sociais repletos de música, poesia e encenações, cumprindo o papel de construção da imagem da vanguarda local, associada à imagem da festa popular, da música e da transgressão – apenas simbólica – das fronteiras sociais que marcavam a sociedade brasileira.

Em geral os eventos musicais proporcionados pela SPAM reduziam-se a recitais e pequenos concertos ligados à música culta, salvo algumas exceções, como o carnaval. Às esparsas exposições proporcionadas pela Sociedade pode-se adicionar inúmeros eventos de caráter musical. No caso do Clube dos Artistas Modernos, a situação foi semelhante. Musicistas, dançarinos, instrumentistas e amadores da música passavam pelo CAM com frequência, fosse para integrar espetáculos lá encenados ou para tomar parte dos encontros corriqueiros junto aos membros do clube. Logo nos primeiros dias de sua fundação, quando Flávio, Di Cavalcanti, Gomide e Carlos Prado ainda pintavam os murais decorativos nas paredes da sede, um piano foi levado até lá, onde permaneceu até seu fechamento, animando os encontros diários no bar da sede. Cantores como Adacto Filho, Elsie Houston, Henricão, entre outros, marcaram presença no CAM, mesclando atividades de caráter popular com concertos eruditos. Na noite de 27 de janeiro de 1933, Adacto Filho, ator e cantor carioca dedicado a repertórios modernos – com destaque para compositores como Francis Poulenc, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Enrique Granados, Camargo Guarnieri, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, entre outros –, apresentou-se no CAM. Na sequência, foi

promovido um baile informal, onde a assistência pôde beber e dançar ao som de um repertório certamente distinto daquele apresentado pelo cantor.¹⁶²

Era comum, no CAM, esse tipo de mescla. Ainda mais freqüentes eram os eventos em torno de repertórios populares. O cantor, ator e compositor Henricão (1908-1984) participou de diversas atividades lá realizadas, em sua maioria ligadas à música popular praticada pela população afro-brasileira em São Paulo.¹⁶³ Protagonizou diversos espetáculos musicais, entre eles uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão intitulada *Coisas de negro*, a qual “causou vivo sucesso e onde Henricão e sua *troupe* brilharam” (CARVALHO, 1939: s/p). Atuou como um dos atores principais, ao lado da companheira Risoleta, n’*O bailado do Deus morto*. A obra, definida por Paulo Mendes de Almeida como uma “estranha peça falada, cantada e dançada” (ALMEIDA, 1976: 81), possuía essência predominantemente sonora. Uma orquestra de instrumentos africanos (congo, urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca e bumbo) foi regida por Henricão, autor das músicas do espetáculo, à exceção do *Canto do deus morto*, parceria de Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade Filho (conf. LEITE, 2008: 123-4). Junto à orquestra, um coro entoava o canto do deus morto. A ênfase nos aspectos visuais complementava as várias camadas musicais da peça, deixando clara a opção por uma estética moderna, de viés expressionista, onde os elementos de ordem visual e sonora funcionavam como canais de sugestibilidade, minimizando a soberania do texto. Nas palavras de seu diretor:

(...) o gesto e a cor do vestuário têm tanta importância quanto as próprias palavras. Representaremos certos barulhos que dão a imagem mental dos acontecimentos, sugerindo situações várias. A este respeito já estamos realizando experiências com gongos, urucungo, reco-reco, etc. Queremos fazer uma arte com o fator do pensamento mais em evidência. O fator emoção trará grande importância no que se refere a jogos de luz, cenários mecânicos, ruídos, etc. Há, portanto, problemas de técnica difíceis a resolver. Estudamos efeitos sensoriais e emotivos empregando todos os elementos. Pretendemos, por exemplo, fazer cenários em movimento projetados por lanternas. Isto tudo demanda um pouco de psicologia e muito de técnica (CARVALHO 1999: s/p).

A compreensão moderna da arte como estímulo sensorial de potencial transformador integrou, como indicam seus próprios depoimentos, as mais variadas

¹⁶² Conforme noticiado n’*O Estado*, São Paulo, 24/1/1933.

¹⁶³ Henrique Filipe da Costa, conhecido como Henricão, nasceu em Itapira/SP e faleceu no Rio de Janeiro, onde desenvolveu parte de sua carreira musical. Foi motorista de senhoras da elite paulistana, cantou em circos, parques de diversão, rádios e festas populares do Nordeste. Ao longo de sua carreira emplacou vários sucessos nacionais – e internacionais –, além de vendagens recordes de discos para sua época. Foi o primeiro Rei Momo negro da história do carnaval e participou de diversas atividades – musicais e teatrais – vinculadas ao Clube dos Artistas Modernos ao longo do período em que este se manteve em funcionamento.

dimensões da produção de Flávio, incluindo a pintura, a imprensa e o teatro. O vínculo entre o gesto musical e a linguagem plástica, especialmente a cor, como atesta sua obra pictórica a partir da década de 1930, constituiu traço fundamental de seu pensamento. O excerto abaixo reproduzido, tratando do espetáculo da bailarina Chinita Ullmam, antecipa alguns dos problemas que se tornarão característicos do pintor:

(...) A cor é um dos maiores veículos de sugestibilidade e o seu estudo é tão importante quanto os próprios passos do bailado. A expressão no bailado moderno se prende à expressão na pintura moderna. Chinita deveria estudar as pinturas de Tarsila e Di Cavalcanti como sugestibilidade na cor e forma. Picasso para sugestibilidade nos movimentos e outros mestres modernos, porque são estes os únicos que podem exprimir em imagens a emoção pré-consciente da vida do homem (...).¹⁶⁴

Ao longo do período em que o CAM se manteve funcionando, a música e a dança estiveram presentes. No teatro Experiência, apesar dos contratempos com a polícia em função do *Bailado do Deus morto*, foram apresentados ainda dois espetáculos de peso, um com Lubov Sumarokova, do Ballet Russo de Diaghilev, e outro com Eugen Kusnetsoff – na verdade, o ator Eugênio Kusnet, egresso do teatro dos países bálticos (LEITE, 2008: 124).¹⁶⁵ O diálogo com a dança, especialmente com o grupo Diaghilev, é indício da forte atração de Flávio pelo universo musical, seguindo os passos das vanguardas européias.

Os balés de Diaghilev causaram imenso impacto não apenas em Paris, mas em toda a Europa, levando a idéia de uma energia indomável com a qual os russos queriam sacudir o público ocidental, tirando-o de sua zona de conforto, onde imperava o excessivo refinamento estético e a indolência esnobe (GABNER, 2009: 30). E foi pela via do primitivismo, do diálogo com a cultura popular e com o folclore russo que essa idéia foi transmitida ao público europeu. Na música, Stravinsky superava o mestre Rimsky-Korsakov, passando a incorporar não apenas melodias da música popular, como fizera este último, mas suas harmonias, seus ritmos, tornando-os a base de seu novo estilo e causando grande estranhamento aos ouvidos adestrados pelo repertório clássico. As coreografias de Nijinsky partiam da interação entre o folclore russo e os ritmos do corpo, encontrando estímulo e confirmação na teoria do ritmo do suíço Émile Jacques-Dalcroze. Este último recebeu a visita de Nijinsky e Diaghilev durante o ano de 1912, durante a preparação da primeira coreografia de Nijinsky para *L'après-midi d'un faune*,

¹⁶⁴ “O bailado de Chinita: crítica do espetáculo de ontem pelo engenheiro Flávio de Carvalho”. *Correio da Tarde*, São Paulo, 28/7/1931.

¹⁶⁵ Segundo Luis Carlos Daher, Flávio teria apenas feito contato, sem sucesso, com os artistas (DAHER, 1984: 14).

dedicada integralmente ao corpo, convertendo-se numa espécie de *mímica expressiva*. Dalcroze, que fundara em 1911 sua própria academia de ginástica rítmica, situada em Hellerau, perto de Dresde e amplamente conhecida na França e na Alemanha, defendia a unidade entre o ritmo musical e o ritmo do movimento corporal no balé, sendo que o compositor deveria partir, ele também, do corpo, sem subordiná-lo ao ritmo da música. A dedicação ao movimento corporal rítmico do ator seria, então, a origem e o suporte da ação cênica, tanto no balé quanto no teatro e na ópera. Para Adolphe Appia, diretor teatral e colaborador de Dalcroze, a reorientação fundamental da arte deveria consistir em:

tomar o corpo humano, e só o corpo humano, como ponto de partida, tanto para a música como para o material cênico. (...) O músico deve dar um giro e dirigir-se valentemente à busca do corpo que depreciou durante séculos. (...) O despertar dos ritmos em nós mesmos, em nosso organismo, em nossa própria carne, é a sentença de morte para uma grande parte da nossa arte moderna, e especialmente para a nossa arte cênica. (...) A mudança deve partir de si mesmo, de seu próprio corpo; de seu próprio corpo e de suas experiências rítmicas deve renascer a arte viva e expandir-se pelo espaço, dar-lhe vida. Esse corpo determina as proporções e a luz, *o corpo cria a obra de arte!* (apud GABNER, 2009: 36-7).

Há, na fala de Appia (1862-1928), um nítido ímpeto primitivista, voltado a reaproximar o homem da natureza através de uma “atitude sensorial” na qual o corpo aparece como veículo fundamental. No Brasil, apesar da proximidade das questões postas diante do cenário moderno, os desdobramentos eram de outra ordem. A começar pela dissonância entre as tradições e o campo artísticos – sobretudo musicais – no leste europeu e na Rússia, e aqui. A quase completa ausência de estruturas de ensino da dança e do teatro denunciavam a distância com relação ao oriente europeu. Entretanto, a ênfase concedida à dança na versão russa do modernismo – diferente do cubismo e do futurismo, onde a noção de movimento é explorada a partir da máquina e da cidade, quase nunca através da corporalidade – pode ter despertado o interesse de alguns dos pintores modernistas brasileiros, embora as razões do apelo ao corpo tenham sido distintas nos dois casos.

No CAM, a presença intensa de atividades e artistas da música popular, tanto no formato de apresentações quanto como presenças corriqueiras no cotidiano boêmio da sede, mostra um interesse pela cultura local que vai além dos filtros do folclorismo, interagindo de forma mais direta com os motivos estéticos da cultura urbana, apropriando-os de forma que se ajustassem aos propósitos modernistas do Clube e mais especificamente de Flávio de Carvalho. Sua aproximação em direção à cultura popular

urbana num viés primitivista, compartilhado em certa medida por Di Cavalcanti, está nitidamente presente nas atividades do clube. Além das apresentações musicais e teatrais – que envolviam não só motivos da cultura afro-brasileira, mas também representantes desta parcela da população, como foi o caso de Henricão e sua trupe –, as palestras realizadas na sede do CAM também contemplaram o problema da arte primitiva. O Clube promoveu o “Mês dos alienados e dos loucos”, com uma mostra de desenhos produzidos por crianças e loucos, e um ciclo de palestras sobre o tema, ministrado por especialistas como Pedro Alcântara Machado (“A Interpretação do desenho das crianças e seu valor pedagógico”, proferida em 13/9/1933) e Osório César (“A Arte dos Loucos e Vanguardistas”, proferida em 30/8/1933).

A associação entre as expressões da cultura negra, os desenhos infantis e dos loucos com a arte moderna foi motivo de amplas discussões nos jornais da época, servindo tanto à validação de uma nova arte pautada nas formas mais puras da expressão humana quanto para a sua depreciação.¹⁶⁶ A ligação com artistas populares, especialmente aqueles ligados à música, à dança e ao circo – como foi o caso do palhaço Piolim (ver LARA, 1987) – deixava claro o apreço pelo viés primitivista da arte moderna no Brasil. A herança das famosas viagens modernistas realizadas na década anterior, fruto da constatação de que a arte europeia, farta de suas próprias tradições, encontrava-se fascinada com o exotismo das colônias, oferecia, na visão de alguns artistas e intelectuais, um atalho no caminho da arte nacional em direção à universalidade. Para um país sem tradição artística e em busca de inserção internacional, o caminho primitivista cabia-lhe como uma luva. Nesse contexto, as artes plásticas apresentavam uma noção menos abstrata e teórica dos problemas estéticos inerentes à entrada da arte moderna no Brasil, principalmente por oferecer, na maioria dos casos, uma conexão direta, física, concreta com o meio local através da menção, quando não da criação de símbolos nacionais, tendo na pesquisa folclórica um importante instrumento. Essa busca pelo arcaico e pelo primitivo por parte do modernismo europeu coincidiu, conforme apontou Mônica E. Fonseca, com o pensamento universalista e primitivo de alguns dos modernistas brasileiros (FONSECA, 2004: 111).

O caso de Flávio de Carvalho situa-se, mais uma vez, na fronteira entre a regra e a exceção, pois ao mesmo tempo em que assume uma ideologia de viés primitivista,

¹⁶⁶ Ainda em 1935, quase dois anos mais tarde, o tema continuava a aparecer nos jornais paulistas. Flávio chegou a entrevistar o pedagogo tcheco Vojtech Cizek no congresso de Praga, do qual tomou parte, em busca de respostas. Trechos da entrevista foram publicados no *Diário de São Paulo*, São Paulo, 11/6/1935.

preserva certa autonomia com relação à causa nacional. Sem vincular diretamente sua obra a qualquer material folclórico ou motivos nacionais de forma evidente, discute o primitivismo no âmbito da criação em si, como necessidade dentro de um novo contexto criativo em que a arte deveria funcionar, acima de tudo, como estímulo sensorial, exercendo seu potencial transformador através do processo de fruição, e não mais pelo caráter meramente informativo da forma narrativa. Por outro lado, sua obra e sua trajetória artística apresentam elementos profundamente conectados aos problemas do campo artístico local, o qual integrava de forma bastante ativa. Sua concepção de primitivismo mistura elementos das discussões locais sobre arte moderna a uma postura independente, guiada por uma visão positiva da modernidade, em busca da universalização de novos valores, devidamente adequados às necessidades do novo homem. Em trecho de entrevista onde fala sobre a correspondência entre a arte moderna e o homem por vir, Flávio expõe uma visão cíclica da história, posicionando os seres mais “orgânicos” – e portanto mais plásticos – no mais baixo nível da escala da vida; e os seres especializados – menos plásticos – no topo que marca o final dos ciclos. Caberia a estes últimos, estagnados pela incapacidade em variar, empreender uma viagem em busca das origens, da qual depende sua sobrevivência.

Quando observamos hoje que a arte busca as formas fundamentais da sua origem, observamos um fenômeno realmente importante, pois isto mostra que um novo ciclo substitui um fim de ciclo e que esta busca das origens aparece como forma de sobrevivência, pois as manifestações artísticas anteriores se estagnavam em repetições estereotipadas que não mais satisfaziam ao espírito evoluído do homem atual.¹⁶⁷

A simultaneidade entre as fases destes ciclos, gerada pelos distintos ritmos de desenvolvimento entre as civilizações, permitiria o retorno. Assim, a busca pela arte primitiva – especialmente a africana, equiparada à criação infantil e demente, personificando a humanidade em seu estado pré-civilizado – representaria a recuperação, pelo homem moderno, da plasticidade perdida no processo de especialização da sociedade moderna. Para Flávio:

A busca no primitivismo, a pesquisa na plasticidade das origens era uma questão de vida ou morte para a sensibilidade do homem. Só as forças das origens continham poderes de variabilidade. Só essa camada antiga podia dar ao homem a sua nova emoção e encaminhá-lo no seu devaneio que é também o seu destino. A arte prevê aquilo que o homem social fará. A arte é um gráfico da própria conduta do homem, é um gráfico dos acontecimentos sociais e prevê o cansaço do homem e as suas

¹⁶⁷ “Entrevista com Flávio de Carvalho”, s/d. Acervo do CEDAE-IEL-UNICAMP – Caixa de correspondências. O documento não fornece dados sobre o entrevistador ou sobre a natureza da entrevista.

necessidades de mudança. Temos que recuperar a nossa plasticidade de primitivo para poder compor o mundo novo (*id ibidem*).

A associação entre a abordagem primitivista de Flávio de Carvalho e sua enfática opção pela presença do corpo como vetor de uma expressividade revitalizada é evidente. O destaque para o investimento plástico, a vitória da forma e a exterioridade evoca o primado do físico sobre o espiritual, da ação sobre o pensamento, do instinto sobre a consciência, traços que remetem não apenas ao modernismo europeu, mas às transformações urbanas por que passava a cidade de São Paulo ao longo dos “frementes anos 20” (SEVCENKO, 1992). Se na Europa Ocidental o primitivismo representava uma tentativa de *sair de si*, em busca de uma expressividade e mesmo uma espiritualidade revitalizada – sem, com isso, estender sua crítica à ideologia colonialista –, nas Américas, como apontou Dawn Ades em sua síntese das artes latino-americanas, o problema central era a busca das raízes (ADES, 1997). Temos, então, de um lado, a procura pela renovação das fontes, comum entre as escolas modernas da Europa Ocidental; e, de outro, o *mergulho em si* empreendido na porção oriental do velho continente e nas Américas. No caso brasileiro, sobretudo na ala “vencedora” do Modernismo paulista, ligada à figura de Mário de Andrade, vigorou a busca de uma identidade perdida em algum lugar entre o início do Império e os primeiros anos da República.

Na Europa Ocidental, apesar da procura modernista pela subversão dos estereótipos coloniais, as revisões permaneceram marcadas pelos mesmos preconceitos por eles denunciados, de maneira que hoje boa parte de sua produção não parece menos estereotipada e reducionista do que as caricaturas de seus opositores (LEIGHTEN, 1990: 610). No Brasil, a situação é sensivelmente distinta, pois a aproximação em direção às culturas ditas primitivas implicava também num processo de auto-identificação em que se confundiam ideais de renovação artística e de invenção identitária. Em ambos os casos, permanecia uma visão romantizada da cultura africana ou indígena. No Velho Mundo, a arte primitiva servia de instrumento a uma crítica da civilização ocidental, oposta à “primitividade” imaginada dos africanos e outros povos afins. Aqui, a maior familiaridade com os povos ditos primitivos, fruto da mestiçagem cultural, aprofundada ao longo dos anos 20 e 30 através dos estudos folclóricos mobilizados especialmente pelo Modernismo paulista – mas também por figuras como Câmara Cascudo (RN), Joaquim Inojosa (PE), entre outras, a ele ligadas – funcionava como ferramenta num processo de estetização da cultura, transformando problemas

sociais como a seca, a miséria e outras questões de ordem étnica e social em motivos para uma arte nacional. Sendo a raça um problema que, embora escamoteado, foi central para a invenção da arte moderna brasileira, faz todo sentido que se assumia uma arte pautada em questões relacionadas ao corpo, ao gesto, aos ritmos internos, à música. Idealizava-se a cultura brasileira como sendo especialmente aquela das populações interioranas, mestiças e mais especialmente, do norte e nordeste do país,¹⁶⁸ de modo que essa “herança imaterial” carregasse um sentido positivo, perdido, em certa medida, no processo de crescimento desordenado das metrópoles.

A obra e os vestígios do pensamento artístico de Flávio de Carvalho transitam nos dois lados, ao mesmo tempo em que constroem uma posição bastante original. Sua postura independente, a qual o manteve sempre a certa distância dos “modernistas de carteirinha”, também lhe garantiu autonomia com relação às vanguardas do além-mar. A compreensão de sua obra e trajetória não pode, portanto, ser reduzida a uma ou outra matriz. Deve ser tomada a partir do diálogo entre experiência urbana, busca de inserção profissional e contato com as práticas vanguardistas dos modernismos europeus. A aparente proximidade de Flávio com problemas do modernismo da porção oriental do continente europeu, a qual pretendo explorar mais adiante, além de esclarecer algumas questões pertinentes a esta pesquisa, chama a atenção para os limites de um conceito unificado de vanguarda. Vejamos então quais os caminhos abertos por uma interpretação que leve em conta tais dinâmicas ao analisarmos sua produção pictórica a partir de 1931, ano em que Flávio expõe pela primeira vez, no Salão de 1931, organizado por Lúcio Costa.

¹⁶⁸ Nos estudos de Mário de Andrade, por exemplo, quase nada do sul do país foi aproveitado – salvo raras exceções, como algumas variações do bumba-meu-boi – devido, provavelmente, à predominância da matriz européia.

1931 foi um ano movimentado no cenário artístico nacional. A Revolução de 1930 encerra a República Velha e inaugura um novo período na gestão cultural do país. Nas artes plásticas, uma das variáveis foi a nomeação de Lúcio Costa como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, incumbido de reformar o ensino artístico. É então que o arquiteto organiza a XXXVIIIª Exposição Geral de Belas Artes – o Salão de 31 –, a primeira aberta à arte moderna, na qual o pintor Cândido Portinari tomou parte, o que o levou a conhecer seu futuro “mentor”, Mário de Andrade. No mesmo ano realizou-se também o 2º. Salão de Humoristas, no *hall* do Hotel Trianon, e o 1º. Salão Feminino de Arte, uma iniciativa da Sociedade Brasileira de Belas Artes e da Associação dos Artistas Brasileiros, na Escola Nacional de Belas Artes (VIEIRA, 1984: 25).

Após a Revolução de 1930, o Rio de Janeiro ampliava suas atitudes modernistas, e a atuação da Pró-Arte. Fundada neste mesmo ano (1930) pelo alemão Theodor Heuberger, um dos maiores incentivadores da arte moderna na capital federal, a sociedade intensificou suas atividades em 1931. O arquiteto Frank Lloyd Wright visitava o Brasil, permanecendo por três semanas no Rio, onde fez publicar diversos artigos em prol da “nova arquitetura”. Um grupo de pintores de tendências modernas fundava o *Núcleo Bernardelli*, em busca de uma alternativa para o ensino oficial da Escola Nacional de Belas Artes. É o ano, ainda, em que Tarsila e Osório César realizam a viagem à União Soviética, evento que está na base da guinada social na obra da pintora e que será tema de sua palestra proferida no Clube dos Artistas Modernos em São Paulo. Emergia, assim, um cenário novo, marcado pelo surgimento de agremiações artísticas, pela ampliação das idéias modernistas, e pela forte presença política nas discussões estéticas travadas nos principais centros do país, em especial Rio de Janeiro e São Paulo.

Flávio de Carvalho passa recluso os últimos meses de 1930 e os primeiros do ano seguinte, pintando e esculpindo (TOLEDO, 1994:98), preparando-se, muito provavelmente, para o Salão, no qual seria o único artista a expor nas três seções (pintura, escultura e arquitetura). 1931 é também o ano em que realiza a *Experiência n. 2*, fato que coloca, mais uma vez, seu nome em evidência na imprensa paulista a poucos dias da abertura do Salão. Após uma longa temporada de investimentos na construção de uma imagem de artista moderno através de artigos polêmicos, projetos-manifesto engavetados, chegava a hora de oferecer uma posição mais concreta de sua visão

moderna. E o Salão de 1931 parecia ser uma boa oportunidade. Flávio já era, perante a imprensa do período, o mais polêmico, o mais citado e o mais combatido artista paulistano. Sua postura anti-dogmática e anti-religiosa causava espanto entre os leitores que acompanhavam suas ações inusitadas e seus depoimentos, sempre construídos de forma propositadamente controversa. Ao ser consultado sobre a nova estrutura proposta por Lúcio Costa para o Salão de 1931, o autor da *Experiência n. 2* declarou:

O entusiasmo de poder raciocinar, compreender e construir novas teorias colocou o homem moderno defronte de outra visão da vida, de um campo ilimitado preso apenas às diretrizes econômicas das idéias da máquina e da eficiência. Ambas abrem um novo rumo à humanidade, um rumo que nada tem que ver com o estado de religião e despotismo, que dominou até hoje. (...) Vivemos ainda no pavor do Deus antropomórfico e dos santos heróis. Em parte ainda nos comportamos como coristas numa capela de jesuítas. Sair fora da fórmula sacra é perder o ponto de segurança, é confessar inferioridade (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931).

Afirmando sua postura radical, evoca a temática religiosa ciente do seu potencial em criar polêmica. É interessante, entretanto, o uso que o artista faz da imagem do coro religioso, contrapondo a disciplina homogênea ao espírito livre do artista e da arte moderna. Ao louvar a institucionalização da arte moderna na estrutura de ensino artístico nacional, Flávio elege como anti-referência justamente uma imagem que, pouco mais tarde, será eleita pelo governo Vargas como molde no projeto de unificação e homogeneização cultural do país. Sua visão sobre as possibilidades do Modernismo ia de encontro aos propósitos programáticos do Estado, o que de fato pode ser confirmado pela sua completa exclusão das vias oficiais ao longo dos anos que seguem.

No Salão, Flávio apresenta quatro obras, sendo uma na seção de arquitetura (o *Projeto para o Farol de Colombo*), uma na seção de escultura (*À beira da morte*, 1930) e apenas dois óleos (*Anteprojeto para Miss Brasil* e *Pensando*, ambas de 1931), embora tenha produzido vários outros durante aquele ano. Procurarei me ater aqui à sua produção pictórica, a qual oferece algumas soluções para problemas aparentemente comuns entre os artistas modernos que expunham no Salão. Não deve ser mais surpresa o fato de que, para alguns dos principais nomes do Salão, o problema da corporalidade associado à realidade nacional tenha ganhado grande atenção. Hélio Seelinger investiu numa gestualidade expressiva, estabelecendo contrastes e complementaridades entre o homem e a máquina nas novas lógicas do trabalho (por exemplo nas telas *Ferreiro* e *Máquinas*, ambas de 1930). O alemão Leo Putz, que em passagem pela América do Sul (1929-1933) deu aulas na ENBA a convite de Lucio Costa, tratou de temas locais numa linguagem dividida entre o expressionismo (*Pão-de-acúcar*, 1929) e o fauvismo

primitivista de Gauguin (*Samba e Dança de Paquetá*, s/d). Sobretudo em *Samba*, é visível a atenção e o investimento do artista na tradução de uma gestualidade local, marcada pela convivência com os ritmos africanos. As obras de Di Cavalcanti expostas no Salão apenas afirmam a identidade do pintor alcançada nos anos 20. Em *Mulata* (1931), a fusão entre corpo e meio é evidente: o artista utiliza não apenas o mesmo tom terroso para pintar a pele da mulher e o solo no qual se encontra, mas também uma coincidência rítmica entre as curvas que vão do horizonte ao corpo truncado da mulata. Antônio Gomide, em sua *Menina com violão* (c. 1930) apresenta uma linguagem cubista, próxima tanto do Picasso de *Les Femmes d'Alger* (1907) quanto do Franz Marc de *Red woman* (1912). Há, na figura do violão, um trabalho rítmico ostensivo junto às linhas que enjaulam o corpo da menina, além da atmosfera lírica evocada pelo instrumento em si. Ismael Nery também faz referência à forma do violão em *O Luar (dois irmãos)* (1925), confundindo corpo e instrumento.

Estes são apenas alguns exemplos que servem aqui como prelúdio para melhor entendermos as obras de Flávio. Há, nos seus dois óleos apresentados no Salão, um amolecimento das formas ausente em seus projetos arquitetônicos e mesmo nos murais para o palácio do Governo de São Paulo anteriormente analisados. Tanto no *Anteprojeto para Miss Brasil* [figura 68] quanto em *Pensando* [figura 69], é a cor, e não mais a linha, quem organiza o espaço. As figuras não perdem o tom caricatural de seus desenhos publicados na imprensa durante a década de 20, embora o artista abdique do traço rápido em prol de um investimento cromático que manterá ao longo de sua carreira. O descompromisso com a representação permanece, chegando mesmo à deformação, com alterações significativas na estrutura anatômica das figuras. Ambas as obras trazem o feminino como tema central, explorado não de forma narrativa, mas numa perspectiva psicológica que se tornará característica da pintura de Flávio.

Nas duas figuras expostas no Salão, a constituição do corpo é mista, composta por uma variedade de cores, divididas em zonas cromáticas bem definidas. Em *Pensando*, o corpo da mulher em pose sensual é formado por regiões de cor que vão do amarelo ao marrom escuro, como se um único corpo sustentasse diferentes tonalidades de pele, uma espécie de mestiçagem heterogênea, polifásica, insinuando a preservação e a convivência simultânea dos elementos primordiais da mistura. Cor e forma agem juntas, dando consistência às melodias e harmonias que fazem o corpo vibrar. Deitada sobre as cores da bandeira, numa cama listrada em verde e amarelo – cores estas dominantes na tela –, a figura descansa o corpo híbrido em terreno tropical. Ao fundo,

círculos vermelhos e verdes, parecendo melancias, exaltam a dimensão carnal, erótica da mulher – supostamente brasileira –, sem identificá-la, como o faz Di Cavalcanti, a uma ou a outra matriz étnica. Para Flávio, a mestiçagem parece ser um fenômeno mais psicológico do que étnico. Para além da cor da pele, a sensualidade seria transmitida através dos tempos, pelas tradições comportamentais, pela ação do clima.

O vivo interesse pelo homem primitivo, seus costumes, seu vestuário e sua arte sempre foi marcado, como apontam seus escritos, por uma abordagem psicanalítica.¹⁶⁹ Chegou a freqüentar o curso de antropologia da Universidade de São Paulo, ministrado por Paulo Duarte. Porém, a antropologia cultural era sempre reavaliada pelo autor de *Os ossos do mundo* sob o ângulo da psicanálise. Segundo Luiz Carlos Daher, para Flávio “os mitos e o comportamento dos grupos primevos, desenvolvendo-se ao longo dos séculos, projetaram suas experiências no inconsciente das sociedades futuras, determinando-lhes a estrutura e o comportamento”. Nesse sentido, o determinismo na história seria o próprio inconsciente coletivo de Jung (DAHER, 1984: 55).¹⁷⁰

Ao discutir a obra de Tarsila em artigo publicado no *Diário da Noite* (20/9/1929), Flávio deixa clara sua compreensão da ação do tempo sobre a consciência:

A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade, variável quanto ao número dos seres, possui características comuns que se manifestaram e repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viajam em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõem uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental. A manifestação do homem é um simbolismo de sua experiência do passado e muitas vezes esse simbolismo é uma condensação de sensações abstratas. A arte de Tarsila do Amaral é uma condensação dessas sensações.

Assim, o mérito da pintora seria justamente a capacidade de, mais uma vez, condensar as referências provenientes dos ciclos mentais que deram forma a uma personalidade nacional na sua construção formal, elaborando sínteses eficazes da nossa flora e fauna, da nossa arquitetura ou do nosso ímpeto libidinoso. Se a pintora realizava tal tarefa através de esquemas da natureza, Flávio o faria a partir do corpo. O

¹⁶⁹ É importante lembrar que em seus escritos históricos, sobretudo em seu programa para uma história do vestuário (manuscritos no CEDAE-IEL-UNICAMP), Flávio opta por explicações de viés psicológico, bastante genéricas e sempre associadas a estereótipos comportamentais característicos a determinadas nações, regiões ou climas. A título de exemplo, ver ensaio “O tabu da vegetariana” (CARVALHO, 2005: 96-102), sobre os efeitos psicológicos do vegetarianismo.

¹⁷⁰ O autor levanta ainda algumas das principais obras de referência para Flávio, dentre as quais podem ser destacadas a *Interpretação dos sonhos* (1900) de Freud, *The golden bough* (1890) do antropólogo escocês James George Frazer, e a *Mitologie universelle* (1930) do mitólogo Alexandre Haggerty Krappe (DAHER, 1984: 55-6).

Anteprojeto para Miss Brasil segue basicamente as mesmas premissas. Embora os cabelos da mulher, bem como parte do rosto e das largas ancas sugiram ascendência africana, continuam os indícios de uma convivência, ou melhor, de uma sobreposição de camadas cromáticas, sendo a cor representante de conteúdos interiores, de um gesto sentimental, de um ritmo vibrante que expõe a sensualidade dos corpos musicais. Como numa mistura heterogênea, coloca lado a lado os traços fortes e curvilíneos da matriz africana, os ângulos claros e sutis da mulher branca, os tons terrosos e as formas elásticas da mulher indígena, além de toda uma sorte de entre-tons que multiplica exponencialmente os elementos da mistura. As cores vibrantes de superfície irregular e aguada remetem ao colorido das frutas tropicais, sendo o corpo feminino passível de ser devorado. A sensualidade nasce pela sugestão material das cores, suas texturas cambiantes, sua alternância entre a solidez da madeira e a moleza da fruta madura.

Neste mesmo ano, Flávio estendeu a associação entre cor e corporalidade, realizando diversos trabalhos focados neste problema [figura 70-1]. A questão do nu como motivo pictórico, tal qual fora a paisagem para os impressionistas, alcança centralidade. A cor associa-se mais ao temperamento, aos estados de ânimo, aos calores sexuais num formato individualizado, retratístico, do que ao problema das misturas étnico-culturais ou de uma psicologia nacional, como nas obras anteriores, embora o predomínio do amarelo, do azul e do verde permaneça em algumas delas [figura 70]. Em *A inferioridade de Deus* [figura 72], também de 1931, o pintor se vale de uma linguagem mista, dividida entre o surrealismo e o cubismo, explorando um ideal de composição extremamente musical, beirando a abstração. O polêmico título da obra sugere a inversão daquele “estado de religião” que se confrontava com o homem moderno na era da máquina e da eficiência (*Diário da Noite*, São Paulo, 21/8/1931), afinando-se também com a preparação da publicação de sua *Experiência n. 2*, que sairia em meados de setembro do mesmo ano. Esse princípio compositivo, onde cores e formas exercem uma função sugestiva de estados de interioridade, tal qual uma experiência de apreciação musical, será retomado em outras obras de temática religiosa, tal qual *A ascensão definitiva de Cristo* (1932). Entretanto, serão os retratos psicológicos, centrados nas relações entre o corpo e a cor, entre os ritmos internos e invenção do artista que tomarão maior parte da produção de Flávio.

Em 1934, quando realiza sua primeira exposição individual, Flávio intensifica a produção. É então que o artista começa a encontrar soluções mais uniformes para a tensão que permeia seus primeiros óleos entre as formas orgânicas e geométricas,

excluindo progressivamente estas últimas a partir de 1932, quando passa a enfatizar o trabalho sobre o corpo e o gesto em suas relações com a cor. Essa tensão permanece ao longo da carreira, fruto não só de um dilema plástico, mas da dinâmica gerada pela formação em ciências exatas, unida ao crivo sistemático da educação britânica, de um lado; e, de outro, dos espaços disponíveis no campo artístico brasileiro. Ou seja, uma tensão entre a tendência organizadora, geométrica, abstrata, e o meio artístico brasileiro, apegado a uma arte do corpo e do gesto, negando assim a abstração autônoma.

Tal dualidade, que caracterizou boa parte do trabalho de Flávio, encontrava-se em vias de resolução através da conquista de um estilo próprio por volta de 1934, ano em que participa de duas exposições importantes: sua primeira individual, no prédio Alves Lima, à Rua Barão de Itapetininga, n. 10, inaugurada em 28 de junho; e o 1º Salão Paulista de Belas Artes, que teve início em 25 de janeiro. A mostra individual foi, como esperado, cercada de polêmicas. Flávio era referido na imprensa como um dos artistas “mais discutidos na vida artística de São Paulo”,¹⁷¹ e seu espírito provocador se tornava incômodo ao ego do então delegado de polícia da capital paulista, Costa Neto. Menos de quinze dias após a inauguração, a exposição foi fechada pela polícia, que apreendeu cinco de seus trabalhos. Embora não constassem obras de conteúdo extravagantemente polêmico, sua trajetória de conflitos com a polícia local – o Teatro da Experiência, a *Experiência* n. 2, os projetos-manifesto e as discussões desencadeadas na imprensa local – foi suficiente para sustentar a invasão. A figura do pintor era utilizada como forma de moralizar a imagem da polícia, posta em dúvida em diversas ocasiões de conflito com o artista. Os jornais mais conservadores questionavam a passividade da polícia diante da postura – tida como imoral – de Flávio de Carvalho.¹⁷²

Na manhã seguinte ao fechamento da exposição, alguns dos monumentos da capital paulista amanheceram vestindo camisolas brancas, trabalho feito, reza a lenda, por Flávio e Quirino da Silva (SANGIRARDI JÚNIOR, 1985: 50). Fechada em 12 de Julho, a exposição é reaberta no dia 26 do mesmo mês, graças à intervenção de seu pai (com quem reatava relações) junto a Assis Chateaubriand, homem de desmesurada influência nos meios políticos e jurídicos de São Paulo e do Rio de Janeiro (TOLEDO, 1994: 242-3). O artista recebeu seus trabalhos de volta e a censura acabou servindo como propaganda, levando levadas de curiosos ao térreo do edifício Alves Lima, atrapalhando o trânsito na Barão de Itapetininga. Flávio encerrou a exposição no dia 8

¹⁷¹ *Diário da Noite*, São Paulo, 28/6/1934.

¹⁷² Sua hemeroteca conserva boa parte dos artigos publicados sobre o assunto.

de agosto com todos os trabalhos vendidos, dinheiro que ajudou a financiar sua viagem à Tchecoslováquia e à União Soviética no final de 1934.

Voltemos antes às obras elaboradas pelo artista nesse momento tão profícuo, que o leva a expor mais de cem trabalhos em sua primeira individual (esculturas, quadros a óleo, desenhos a tinta, nanquim e carvão, aquarelas e pastéis). A presença do corpo como tema nas telas desse período é quase absoluta. Um aprofundamento das relações entre gesto e cor é visível nas obras que seguem ao ano de 1933. Uma obra em especial chama atenção por apresentar soluções interessantes, destinadas, ao que tudo indica, a mediar as tensões que circundavam a produção de Flávio: a *Mulher nua*, de 1934 [figura 73]. Um óleo sobre tela que parece ter merecido um grande investimento por parte do pintor. Apesar da comunhão de cores e tons entre a figura e o fundo, o contraste é alcançado através da sensação de volume, criada por meio de dois recursos simultâneos: luminosidade e taticidade. O desenho, percebido isoladamente, não pronuncia as formas na tela, sendo os efeitos de luz responsáveis pela emergência da figura diante do fundo, que tende ao obscuro. O caráter tátil atribuído às tintas, que sobrepõem um fundo negro, simulando rachaduras na carne, acentua o volume do corpo que, pela sua solidez geométrica, tende ao escultórico. Traço este que acaba por masculinizar, em certa medida, a figura da mulher. A posição das pernas sugere a necessidade de sustentação para um peso estático, como uma estátua, atribuindo à mulher algo da rudeza moderna, da força maquinica, da robustez desportiva. É visível o papel dissolvente das tintas, criando, além da sensação de movimento, direcionado da esquerda para a direita do observador, uma atmosfera onírica em que a cor é levada ao vento, como se fosse som, diluindo a paisagem e, de forma menos agressiva, a própria figura, cuja face encontra-se já em princípio de desmoronamento. As cores, restritas às da bandeira nacional – verde, azul, amarelo e branco –, parecem funcionar como armadura, protegendo o corpo da tempestade que toma o fundo.

Difícil sugerir apontamentos mais precisos sobre o possível caráter político da obra, tendo em vista o complicado relacionamento do pintor com o mundo da política, sem vínculo com nenhuma das correntes disponíveis no país. A escolha das cores, contudo, me parece significativa. A obra foi realizada num momento de tensão nos cenários nacional e internacional. A emergência do Nazismo, quando Hitler assume a presidência do Reich, fazia crescer o medo de um conflito de amplas proporções. No Brasil, a constituição de 1934, de caráter progressista, prometia uma realidade diferente, promessa que durou apenas três anos, até a instauração do Estado Novo. A morte de

Olivia Penteado, grande mecenas da capital paulista, também causara impacto no meio artístico local. A *Mulher Nua*, nesse contexto, consciente ou inconscientemente, coloca em pauta a angústia e a incerteza do momento. Sem comungar das causas nacionalistas, aparentemente ilhado, o pintor manifesta um sentimento ambíguo, que se alterna entre a crença na força da nação, encarnada na mulher rígida, em pose insolente, protegida pelas cores da bandeira; e o seu progressivo desfazer-se em função dos ventos fortes que faziam tremer o cenário mundial. A resistência do corpo sólido é contrastada à face derretida, apagando a individualidade, ressaltando a força coletiva, espalhando-se pelo ar como um hino que chama à participação política.

Embora Flávio fosse taxado pela imprensa e por parte da sociedade paulistana de comunista, jamais chegou a indicar qualquer ligação direta com tal ideologia, sendo considerado por seus biógrafos um homem “apolítico”. A companhia de Di Cavalcanti – antes, durante e depois do fechamento do CAM –, filiado ao partido comunista, bem como as atividades proporcionadas pelo CAM durante os anos de 1933 e início de 1934, causaram em Flávio, sem dúvida, grande impacto.¹⁷³ A ida de sua amiga Tarsila do Amaral à União Soviética, a palestra por ela proferida sobre a arte proletária, as conferências de Mário Pedrosa (“As tendências sociais de Kaethe Kollwitz”, proferida em 16/6/1933) e de Caio Prado Jr. (“A Rússia de hoje”),¹⁷⁴ também não passariam despercebidos pelo artista. O impacto das dinâmicas internacionais e locais na obra do pintor parece evidente e deve ser levado em conta. Sua postura independente não pode ser tomada como apolítica, termo excessivamente neutro e passivo para um artista tão ativo e polêmico. Mesmo suas decisões de cunho puramente estético são, ao fim, posturas políticas, tendo em vista que delas dependia também sua inserção profissional no campo artístico local. A filiação moderna de sua obra, conectada, em alguns momentos, ao modernismo mais radical é, portanto, parte deste jogo de decisões e restrições próprio à sua posição. Flávio de Carvalho foi um excelente crítico da situação, mas não se arriscou a propor soluções como alguns de seus companheiros.

¹⁷³ Para J. Toledo, Flávio manteve-se, ao longo de sua vida, *apolítico*, embora “com respingos de liberalismo oriundo de sua nova amizade com Di Cavalcanti, que se mostrava cada vez mais radical e engajado em movimentos de esquerda” (TOLEDO, 1994: 45). Para o autor, o termo significa tão somente a ausência de vínculos partidários, à direita ou à esquerda. Não pode ser tomado, entretanto, na totalidade de sua experiência, sempre conectada, pelo exercício artístico, ao campo da política.

¹⁷⁴ Recém-chegado de viagem à Rússia stalinista, a exemplo de muitos outros intelectuais, Caio Prado voltara impressionado com as transformações sociais ocorridas naquele período. Sua palestra, exemplo tanto do papel central que alcançara o CAM na vida cultural paulistana quanto da relevância do tema, abrigou, ainda que de forma precária, uma audiência de mais de 600 pessoas, além de uma multidão que ficara do lado de fora, na rua Pedro Lessa, ouvindo a fala do jovem sociólogo através de auto-falantes instalados em postes especialmente para o evento (ver TOLEDO, 1994: 162-3).

Ao final de 1934, Flávio de Carvalho viaja ao leste europeu e à União Soviética, participando de eventos, visitando museus, realizando entrevistas, escrevendo. Nessa viagem, o pintor e escritor encontrará motivos e idéias novas que permeiarão sua produção posterior. Além de publicar *Os ossos do mundo* (CARVALHO, 2005), publicou dezenas de artigos na imprensa local, tratando de questões e experiências diversas com as quais se deparou durante o trajeto.

O esforço para trazer ao CAM membros do já extinto balé de Diaghilev, sua fascinação pelo corpo e pela dança em suas práticas pictóricas, bem como a inscrição em dois congressos, ocorridos ambos em Praga – o *XIII Congresso Internacional de Filosofia* e o *VIII Congresso Internacional de Psicotécnica* eram indícios da atenção dada por Flávio à produção artística e intelectual da porção oriental da Europa. No primeiro congresso, Flávio apresenta os resultados de sua *Experiência n. 2*. Para o segundo, preparou sua pesquisa sobre o *Mecanismo da emoção amorosa*, ensaio sobre a relevância da luta entre os sexos no desenvolvimento das sociedades, baseando-se “nos resíduos que o folclore, as lendas, os objetos fabricados pelo homem, as cerimônias de casamento, batismo, funerais, enfim, as manifestações psiconeuróticas haviam deixado para trás, na História”.¹⁷⁵ Embora J. Toledo, na biografia do pintor, ressalte a grande repercussão que a palestra de Flávio causou, nas atas do evento, publicadas no *Journal of Applied Psychology*, nem Flávio nem seu trabalho são mencionados (ver BAUMGARTEN-TRAMER, 1934: 696).¹⁷⁶

Independentemente da repercussão internacional, no Brasil o artista consegue, como de costume, grande espaço na imprensa carioca e paulista. É interessante notar como Flávio revê os termos gerais da pesquisa ao apresentá-la para o jornal *A Nação* (Rio de Janeiro): “A minha peregrinação pela Europa Central se prendia a pesquisas sobre a *origem da arte popular* [grifo meu], isto é, da arte do camponês, a arte que não é ensinada, é claramente sexual”. E segue: “Na Slováquia a escritora regional Zuzka Zguriwka (que na verdade fora designada como tradutora e guia de Flávio durante o

¹⁷⁵ CARVALHO, Flávio de. “A arte e a ciência na Europa: o que Flávio de Carvalho observou em sua peregrinação pelo Velho Mundo” (entrevista). *Diário de São Paulo*, São Paulo, 10/2/1935.

¹⁷⁶ Segundo Toledo, sob o clima caótico do pré-guerra, quando intelectuais alemães se pronunciavam de maneira agressiva durante o congresso em referência aos ideais do nazismo, “só a tese aleatória do jovem filósofo brasileiro se sobressai como efetivamente ‘filosófica’, ainda que um tanto exótica, o que leva o presidente do congresso e o reitor, Dr. K. Domin a lhe concederem o título de *Fellow* daquela universidade, única distinção concedida na ocasião, e o próprio ministro da educação, Ján Kremer, a convidá-lo para fazer parte do Instituto de Psicotécnica de Praga” (TOLEDO, 1994: 271).

Congresso) amavelmente se ofereceu como tradutora de uma porção de costumes, de casamento e batismo, que me levaram a confirmar como verdadeiras algumas das tramas que apresentei na minha tese do ‘Mecanismo da emoção amorosa’¹⁷⁷. A arte popular aparece como problema estratégico, não só na divulgação de sua viagem, mas também como forma de adaptar a apresentação aos interesses da intelectualidade local. Entendida como entidade genérica, a criação popular deveria ser explicada a partir de uma única síntese – comum ao Brasil e à Tchecoslováquia – de origem psicológica (ver CARVALHO, 2005: 59-68). O caráter sexual a ela atribuído alcança significação também no interior da própria trajetória do pintor, marcada por uma sequência bastante lógica de aparições na imprensa no decorrer do ano de 1934: primeiro como vítima da censura, por uma arte acusada de pornográfica, sexual; depois, após a viagem, vinculando a invenção popular ao impulso erótico, o que deveria colocá-lo na posição de artista em diálogo com o popular através da exploração da corporalidade, elemento tão vivo em sua obra.

Esta viagem incluiu uma série de atividades, quase sempre destinadas a registrar sua passagem e estabelecer contatos, de fato realizados. Em passagem por Londres, por exemplo, através de um breve romance com a desconhecida pintora Annabelle Usher, Flávio foi apresentado a alguns dos mais influentes artistas londrinos – Frank Dobson (1888-1963), Matthew Smith (1879-1959), Paul Nash (1889-1946), Edward Wadsworth (1889-1949), Jacob Epstein (1880-1959) – e ao célebre crítico Herbert Read.¹⁷⁸ Sua agenda parecia pautar-se prioritariamente pelo estabelecimento de contatos artísticos com as vanguardas. Nesse contexto, os congressos de Praga parecem ter servido mais ao desejo de Flávio de entrar em contato com a arte tcheca do que de integrar-se à comunidade científico-psicológica.

Pouco se sabe sobre o Congresso Internacional de Filosofia,¹⁷⁹ mas sobre o segundo temos algumas informações. A psicotécnica, novo ramo da psicologia em torno

¹⁷⁷ *A Nação*, Rio de Janeiro, 3/2/1935.

¹⁷⁸ Foi através da duradoura ligação com H. Read que Flávio estabeleceu contato com artistas como Ben Nicholson (1894-1982), Barbara Hepworth (1903-1975), Henri Moore (1898-1986), entre outros, alguns dos quais tiveram participação efetiva no 2º. Salão de Maio, o qual Flávio ajudou a organizar (TOLEDO, 1994: 264). Ver também “A arte na Inglaterra (entrevista com Herbert Read)”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24/2/1935.

¹⁷⁹ Sobre este evento, ver “Praga e o Congresso Internacional de Filosofia”. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 2/11/1934, artigo enviado por Flávio de Carvalho desde Praga ao periódico paulista. Algumas informações também podem ser encontradas em “O hitlerismo e o Congresso Internacional de Psicotécnica em Praga”. *Folha da Noite*, São Paulo, 10/11/1934. Flávio dedica a segunda parte deste artigo ao Congresso de Filosofia, ressaltando algumas das comunicações que mais lhe chamaram a atenção.

do qual se debruçavam os participantes do Congresso, constituía uma forma de aproximação da psicanálise rumo às novas necessidades de aperfeiçoamento no desempenho e na eficiência dos indivíduos no trabalho industrial, além de programas de reabilitação para trabalhadores com deficiência e de seleção de pessoal.¹⁸⁰ Com tais estudos crescia o interesse em testes e instrumentos destinados a medir e direcionar as capacidades de cada indivíduo.¹⁸¹ Estas experiências, como vimos no capítulo anterior, já estavam despontando no Brasil de forma bastante singular. Mas em meio a tais preocupações de ordem técnica e científica, o trabalho de Flávio parece constituir um contraponto ao foco do evento. De um lado estavam cientistas preocupados em desenvolver técnicas de domesticação e controle dos impulsos, visando uma espécie de educação laboral destinada ao trabalho nas fábricas. De outro, a tese defendida por Flávio de Carvalho apontava o caráter essencialmente carnal, instintivo, sexual da intervenção humana diante da natureza: seus cantos, sua cultura material, seus mitos, seus cultos.

O interesse pela arte tcheca – e da Europa oriental de forma geral – será assumido quando, de volta ao Brasil, reproduz em inúmeras ocasiões seus escritos sobre o pintor Arne Hoser. Antes de tratar deste último, vale explorar algumas proximidades entre suas obras dessa fase – anteriores à viagem –, e alguns dos trabalhos de outro pintor tcheco, Frantisek Kupka (1871-1957). Ligado ao mundo da ilustração, Kupka estuda em Praga e em 1892 muda-se para Viena, mergulhando na pujante vida cultural da capital austríaca num momento em que figuras como Arnold Schoenberg, Gustav Klimt e Sigmund Freud faziam ferver sua vida cultural. Quatro anos mais tarde o pintor se instala em Paris, onde passa a atuar como ilustrador e, por volta de 1906, inicia seus estudos direcionados à cor, pautados pelas teorias de Newton e de seu divulgador Michel Eugène Chevreul – lido ao longo do século XIX por gerações de coloristas como Delacroix, Seurat e Signac –, os quais buscaram correspondências efetivas entre as ciências da cor e da música. Impressionado com o primeiro Manifesto Futurista, publicado no *Le Figaro* em 1909, devotará suas pesquisas a alguns dos problemas comuns àquele grupo, tais como movimento, ritmo e, sobretudo, as relações entre

¹⁸⁰ Nas ciências sociais também crescia o interesse pela dimensão técnica dos estudos psicológicos. Marcel Mauss, por exemplo, credita grande valor à psicotécnica: “Creio que a educação fundamental das técnicas que vimos consiste em fazer adaptar o corpo a seu uso” (MAUSS, 2003: 421).

¹⁸¹ Franzisca Baumgarten, um dos participantes do Congresso, ao discutir as motivações ideológicas da psicotécnica, explica que o rápido desenvolvimento desta “ciência” se devia aos seus resultados práticos e também ao seu propósito: ‘to put the right man in the right place’ (BAUMGARTEN-TRAMER, 1934: 618), afirmando o caráter tecnicista do evento.

música e pintura. A ênfase no corpo como fonte de movimento o mantém, entretanto, distante dos futuristas, mais interessados no mundo das máquinas, da cidade e da velocidade. Datam deste período obras como *Amorpha, fuga em duas cores* (1910-11), considerado o primeiro quadro abstrato exposto em público (SMOLIK, 2009: 76),¹⁸² *Teclado de piano* (1909), *Discos de Newton* (1912), *Menina com bola*, de 1908, e *Planos por cores* (*Planes by colors – aka Great Nude*), de 1910. Flávio jamais fez qualquer referência à obra de Kupka. Entretanto, há uma proximidade muito grande entre alguns de seus quadros e as experiências do pintor tcheco voltadas à cor e à corporalidade. O *Nu feminino deitado* (*Mulher depreciada recolhe-se em posição uterina*) [figura 75] apresenta uma tensão entre corpo orgânico e meio geométrico bastante semelhante ao *Great nude* [figura 74] de Kupka. Ainda que o contraste e a variedade cromática sejam mais evidentes neste último, o investimento de Flávio na construção de um corpo que vibra através da cor, tal como em Kupka, é evidente. O corpo para o pintor tcheco é um corpo mistificado pela ação da cor, a qual seria capaz de dar vida aos estados da alma.¹⁸³ Flávio, mais pragmático, iniciava uma busca por formas de tradução de estados psicológicos que desembocará em seus “retratos psicológicos” realizados a partir de fins dos anos 30. A orquestração das cores como meio para alcançar a expressão dos ritmos internos através da mão do artista, a qual, fazendo a alma vibrar, cria o gesto sonoro, serve tanto à compreensão mística do corpo quanto ao espírito técnico de um pintor como Flávio de Carvalho em sua busca sistemática pela correspondência entre personalidade e orquestração cromática. Em obras anteriores, tais como *De manhã cedo* e *Sem nome* [figuras 70-1], de 1931, a proximidade é ainda maior, tanto pelo desenho mais realista, quanto pela gestualidade sensual – oposta à tensão do *Nu Feminino Deitado*. Tais semelhanças são indícios, ainda que vagos, de um interesse por parte do pintor brasileiro nos desdobramentos da arte moderna na Europa Oriental.

A conexão, na vertente oriental das vanguardas européias, entre o primitivo e a noção de ritmo como estrutura ordenadora, atribuindo ao corpo uma dupla funcionalidade, coincide, de certa forma, com alguns dos desdobramentos do

¹⁸² Exposta durante o Salão de Outono de 1912, *Amorpha, fugue en deux couleurs* provocou grande alvoroço na imprensa parisiense. Vale lembrar que a obra de Kupka antecedia em somente alguns meses a estréia da *Consagração da Primavera* de Nijinsky.

¹⁸³ Kandinsky aponta caminho semelhante no que diz respeito às capacidades expressivas da cor: “A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas [e seus vários acordes]. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa” (KANDINSKY, 1990: 66).

Modernismo brasileiro. Logo nos primeiros anos do século XX emergiam, na Rússia e no leste Europeu, tal qual no Brasil, movimentos artísticos e intelectuais dedicados ao auto-conhecimento e ao fortalecimento das expressões locais, levando jovens artistas e cientistas a percorrerem seu país em busca de ícones, objetos, contos, canções, melodias, harmonias e ritmos populares. O próprio Diaghilev, que por volta de 1900 dirigia a revista russa de arte *Mir Iskusstva* [*O mundo da arte*], advogava em prol do renascimento de uma expressão independente baseada nas raízes do folclore russo (SMOLIK, 2009: 79). Neste contexto, o corpo e o ritmo emergiam como ferramentas fundamentais na renovação das artes, tanto da pintura, quanto da música e da dança, esta última assumindo papel central na modernização das duas primeiras.

O movimento derivado do corpo – e não da máquina ou da cidade – é a origem da abstração alcançada nas obras de Kupka e mesmo de pintores russos como Sonja Delaunay-Terk e da obra plástica do próprio Nijinsky (SMOLIK, 2009: 80). A produção destes artistas, recentemente reavaliada – por meio da exposição *La danza de los colores* (Madrid, 2009) – contradiz visões canonizadas ao longo do século XX que apontam o cubismo como berço único da arte abstrata. Também indicam um novo relacionamento, mais pacífico, entre a abstração e os movimentos de caráter nacionalista pautados pelo folclore, diferente do que afirmava Werner Haftmann em seu famoso livro *A pintura no século XX* (1954). Para o historiador da arte polonês, a arte abstrata, como expressão da vida moderna no ocidente, destruiria “os bastiões do folclore” (HAFTMANN, 1987, apud. SMOLIK, 2009: 80). Entretanto, a evolução de artistas como Kupka, Delaunay-Terk e Nijinsky mostra que foram justamente os elementos folclóricos da dança e da música que contribuíram para a formação de uma linguagem abstrata na pintura e no balé.

* * *

Durante sua estadia na Europa, Flávio realiza diversas pesquisas em museus etnográficos, além de uma série de entrevistas com artistas e figuras importantes ligadas às vanguardas. Várias destas entrevistas serão publicadas em jornais brasileiros – sobretudo paulistas – ao longo de 1935. Contudo, uma delas, com o pintor Arne Hoser, receberá especial atenção do pintor e da imprensa, merecendo diversos e extensos artigos, além de uma conferência sobre o tema – a pintura e a música – junto ao Instituto de Engenharia de São Paulo no dia 28 de março de 1935. Entre os dias 23 e 29 de março

vários artigos foram publicados na imprensa. Na palestra, intitulada *A pintura do som e a música do espaço*, Flávio tratou de assuntos diversos, sempre conectados pela relevância do universo sonoro na constituição da pintura moderna. Procura ressaltar como tais questões eram tidas em alta conta na Europa, iniciando sua fala com uma referência a uma sociedade fundada em 1927 junto à Universidade de Hamburgo pelo Dr. Georg Auschutz, voltada para pesquisas psicológicas e estéticas, a qual vinha organizando congressos – três até aquele momento, em 1927, 1930 e 1933 – com foco na relação entre os sons e as cores.

Intitulado *International Color-Music Congress*, o evento reuniu artistas da música, da dança, do cinema e da pintura, além de psicólogos, críticos e intelectuais interessados em problemas como a sinestesia e formas artísticas multidisciplinares. Performances abordando projeções músico-cromáticas foram incluídas na programação. O austríaco Count Vietinghoff-Scheel apresentou seu órgão de cores – o *Chromatophon* – e os artistas da Bauhaus Kurt Schwertfeger e Ludwig Hirschfeld-Mack trouxeram à cena o complexo *Reflectorial Color Play*, composto de diversas camadas de painéis postas em movimento manualmente para criar projeções de formas geométricas coloridas de acordo com uma partitura. O suíço Charles Blanc-Gatti também visitou o Congresso. Membro de um movimento artístico que criava pinturas inspiradas por trechos específicos de música, Gatti também inventou um órgão de cores chamado “orquestra cromofônica” (*Chromophonic Orchestra*), o qual continha imagens de instrumentos musicais ao redor da tela e cores exibidas com base em um sistema de equivalência entre as frequências das vibrações do som e da cor, assim, tons graves seriam os tons de vermelho, tons médios, amarelo e verde, e tons agudos, notas de violeta. Em 1938, Gatti ainda fundou um estúdio de animação, em Lausanne, no qual conseguiu realizar a animação musical *Chromophonie* (MORITZ, 1997). Suas experiências com filme antecederam as conhecidas obras de Walt Disney (*Fantasia*).¹⁸⁴

Na ocasião da palestra no Instituto de Engenharia, estavam previstas projeções luminosas com equipamentos cedidos pela Lutz Ferrando, empresa dedicada a soluções

¹⁸⁴ No livro *Concerning Sounds and Colors*, Blanc-Gatti afirma que Walt Disney teria visitado uma de suas exposições em Paris no início da década de 1930, e que teriam conversado sobre os planos de Gatti de fazer um longa-metragem de animação musical. Depois da Guerra, quando *Fantasia* chega à Europa, Blanc-Gatti ficou revoltado e tentou processar Walt Disney por ter roubado sua idéia (MORITZ, 1977). O lançamento de *Fantasia* teve grande repercussão no Brasil, tendo mobilizado alguns dos principais nomes da crítica de arte no país, dentre os quais pode-se destacar Mário e Oswald de Andrade, Monteiro Lobato e Sérgio Milliet. O grupo *Clima* chegou a dedicar um número da revista para discutir a validade das experiências sonoro-visuais de Disney. Abordei o tema em artigo que, por questões estruturais, não foi inserido no corpo deste trabalho (TÉO, 2011: ms).

ólicas e auditivas.¹⁸⁵ Na conferência, Flávio menciona o prêmio ganho pelo artista Arne Hosek (1885-1971) na segunda edição do *International Color-Music Congress*, e a proliferação de artistas dedicados ao problema das relações entre a cor e o som na pintura. Agradam-lhe especialmente os trabalhos de perspectiva pitagórica, onde as relações cromáticas adquirem *status* teórico tal qual na música. Nesse sentido, Hosek, que, como Flávio, era arquiteto de formação, pareceu-lhe ideal.¹⁸⁶ E sua participação no grupo *Les artistes musicalistes*, junto com Blanc-Gatti, Henri Valensi e Mabel Laphorn, dava aos seus propositos um *status* de movimento artístico organizado. O texto segue com exemplos que ressaltam a conexão entre a virilidade, os ritos de sedução e a música, além do potencial do som como gerador de emoções e seu poder de cura. Remete à sua *Experiência n. 2*, durante a qual pôde observar a capacidade dos cânticos em congregar fiéis. Tais manifestações teriam um apelo erótico que estaria na origem da música. O tema é retomado no ensaio *O mapa da saudade, o primeiro mapa do mundo*, onde Flávio, partindo de suas pesquisas e entrevistas com camponeses tchecoslovacos, junto de sua tradutora e amante Zuzka Zguriwka, constata a onipresença dos cantos populares, os quais perpassavam todas as dimensões da vida camponesa: suas tradições, suas cerimônias religiosas do nascimento à morte, suas estratégias de sedução e de higiene do espírito através do chiste e do riso. Nestas últimas, a presença de elementos pornográficos é quase uma constante (CARVALHO, 2005: 59-60). Referências aos egípcios, gregos, romanos e povos ditos primitivos (incluindo lendas amazônicas) são evocadas para afirmar os poderes da arte musical: desde sua capacidade de incitar os corpos até seu caráter sacro, que ultrapassa todo tipo de fronteira, alcançando universalidade; ou mesmo seu papel na congregação de forças coletivas, instigado através dos hinos e cantos patrióticos.

Flávio evoca, seguindo Hosek, uma oposição entre a dança e a música, sendo esta última capaz de curar casos de histeria coletiva gerados por uma “loucura da dança”. Na compreensão de ambos os pintores, a dança representaria a dimensão carnal da expressão, reduzida à expressividade corporal e sujeita, portanto, aos efeitos incontroláveis do instinto. A música, nesse sentido, seria o contraponto ideal, pela sua base científica, numérica e mesmo histórica – lembrando que para Flávio, a história está

¹⁸⁵ Conforme anunciado no artigo “A pintura do som e a música do espaço: uma conferência do engenheiro Flávio de Carvalho”. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 23/3/1935.

¹⁸⁶ Em 1934, o pintor trabalhava como arquiteto no Ministério das Obras Públicas da cidade de Praga, função que Flávio talvez almejassem em São Paulo, considerando os inúmeros concursos de que tomou parte ao longo de sua carreira, sem nunca ter aprovado um único projeto.

sempre ligada à psicologia e a noções como a de inconsciente coletivo –, pois estabeleceria linhas de controle, através dos canais da percepção, capazes de cercear os impulsos de uma comunidade suscetível a determinados sons e ritmos. Tal oposição já estava na base de seus primeiros escritos na década de 1920, quando advogava em prol uma expressividade corporal precisa e artificial, guiada não pelo instinto, mas por uma gramática moderna que funcionasse como “veículo de sugestibilidade”, traduzindo os estados da alma do artista. A dança moderna deveria, portanto, tornar-se uma arquitetura dos gestos, tal qual a música seria uma arquitetura sonora.

Há aqui uma sensível oposição entre o apelo à música do Modernismo paulista e o de Flávio. Se para os primeiros, a expressão sonora seria portadora dos conteúdos primordiais de um povo, raça ou credo, fruto dos instintos e reflexos mais íntimos; para o último, a música seria portadora de “grande força vital criadora de todas as artes” (CARVALHO, 1941), justamente por construir uma ponte, arquitetonicamente elaborada, entre o criador e o público, entre o estímulo sensorial e a decomposição da emoção pelos sentidos. Entretanto, toda a introdução do texto da conferência destinada a exemplificar o caráter universal da música como forma de expressão humana serve como ponto de contato entre suas propostas e as do Modernismo paulista, para quem a música popular era matéria-prima da identidade nacional. Flávio encontra na música, então, respostas para justificar a necessidade de equilíbrio e coerência plástica criada pelo seu ímpeto técnico, mas também vias de inserção nos projetos críticos nacionais, embora nunca os assuma de forma integral. O problema das conexões sensoriais, sobretudo entre o sonoro e o visual, é explicado através de correspondências entre as propriedades das diferentes manifestações artísticas, especialmente os sons e as cores, mas também o ritmo e o desenho. Músicas arrítmicas produziriam cores transparentes, como vitrais; a música rítmica geraria cores opacas – tal qual aquelas utilizadas por Di Cavalcanti em suas telas dedicadas ao samba –; a melodia e a harmonia corresponderiam ao desenho; e as notas, tonalidades e timbres teriam equivalentes cromáticos. Flávio cita inúmeros exemplos de correspondências artísticas: músicas traduzidas visualmente (*sinopsis*), quadros musicados (*fonismo*), equivalências entre obras arquitetônicas e peças musicais (e vice-versa), experiências de conexão entre cor e som através de aparelhos de rádio, entre outros. Tais realizações seriam formas de incitar a “ação concertada dos sentidos”, ou a *sinestesia*. O *sensorium*, “instrumento de polarização do organismo humano”, decomporia os estímulos externos como um cristal decompõe um raio de luz. Para o gozo de uma obra de arte, todas as instâncias

sensoriais entrariam em atividade, o que exigiria da ciência maior atenção sobre a influência mútua entre os sentidos, e não apenas sua dissecação. Ao artista restaria solucionar o dilema entre a ética e a estética. A estética, plano em que a arte se realiza, seria marcada pela especialização, pertencendo ao mundo consciente das realizações. A ética, no domínio do inconsciente, seria marcada pela dispersão, agindo como “criada” das sinestesias em busca do entendimento entre os sentidos e da concentração das percepções. O desequilíbrio entre as duas dimensões, no caso de uma especialização ao infinito no campo da estética, provocaria o destroçamento da ética. A sinestesia teria, assim, um papel fundamental na constituição da obra de arte, funcionando como canal entre os sentidos através de transmutações. Para Flávio, seguindo Hosek:

A ação das sinestesias está em oposição à especialização excessiva e é contrária à noção de que a arte é hoje uma “sobrevivência”. A arte, a menos que seja puro copismo mecânico, não pode ser uma “sobrevivência”, porque os processos de sinestesia que cooperam cada vez mais no desabrochar do indivíduo, e que são germes da produção artística, não possuem a mesma intensidade dos de ontem; a sinestesia altera-se e evolui com o desabrochar do indivíduo. “Sobrevivência” só existe no copismo mecânico (CARVALHO, 1941: s/n).

O apelo à sinestesia seria não apenas uma forma de alcançar os conteúdos mais secretos da alma do artista ou então as raízes do inconsciente coletivo, nacional enfim, mas sobretudo uma forma afirmar a arte moderna, negando valor à cópia e à reprodução dos modelos, base da formação oferecida pela ENBA, à qual se opôs o Salão de 1931. A busca por uma obra de arte polisensorial não se confunde com a ambição romântica da obra total, demasiadamente ingênua. A obra perfeita seria resultado da união melódica dos estímulos (sons, cores, formas, proporções) e impressões deixadas. A melodia, produto do inconsciente, surgiria da atividade sinestésica; enquanto que a harmonia, de origem racional, estaria ligada à consciência e, portanto, à estética. Estes pares antitéticos propostos por Flávio – ética e estética, melodia e harmonia, dissonância e consonância, inconsciente e consciência, a sinestesia e a especialização dos sentidos – refletem sua busca por fórmulas de expressão dos estados de interioridade, amaciando assim seu espírito técnico através de conteúdos oníricos e do inconsciente. O artista identifica a tensão e a polêmica como partes de uma atitude estética que busca integrar o primitivo ao moderno, o onírico ao científico, o que, em termos criativos, significa harmonizar as dissonâncias do inconsciente no suporte escolhido.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Luiz Carlos Daher, ao referir-se às noções arquitetônicas de Flávio de Carvalho, argumenta: “Flávio identifica a dissonância, como atitude estética geral, com o inconsciente mais remoto, e muito de sua

Nesse cenário, o par visual-sonoro constitui um contraponto interessante, sendo utilizado de forma associativa, não polarizada. Para o artista, era evidente a necessidade de perceber estes dois sentidos para além de seus próprios campos – a propagação luminosa e as ondas sonoras –, ligados a um terceiro elemento: a emoção, proveniente do jogo entre o concerto dos sentidos e o inconsciente. A compreensão apurada desta atividade mista dos sentidos surtiria efeito sobre todas as realizações estéticas do homem, provocando verdadeira revolução nas artes, na ciência, na vida e no pensamento, bem como na interpretação de achados arqueológicos e dados etnográficos – embora não chegue a explicar como –, alterando significativamente a sensibilidade humana (CARVALHO, 1941). Pautado nessa “tríplice aliança”, Flávio propôs análises simbólicas e de cunho psicológico para algumas das trinta e oito obras de Arne Hoser projetadas na ocasião da conferência, detectando a presença de informações que dominavam inconscientemente a produção do pintor tcheco. Tais observações não constam no texto original e, por isso, não foram acessadas.¹⁸⁸ Imagens deixam pistas dos prováveis improvisos na fala de Flávio durante a conferência [figura 76], alguns dos quais são vagamente referidos nos inúmeros artigos publicados em jornais da época.

A recepção das idéias lançadas na palestra do Instituto de Engenharia é difícil de ser avaliada. Mas os poucos indícios disponíveis possibilitam algumas asserções. Um primeiro ponto a ser ressaltado é o caráter confuso do texto de Flávio, onde temas são simplesmente ventilados, mas nunca aprofundados de acordo com suas possíveis implicações heurísticas. Suas afirmações exigem sempre uma grande capacidade imaginativa, já que circulam nas alturas, no horizonte da abstração. As conexões com o mundo da ciência e da vida são quase sempre levianas, sem respostas concretas, apenas sugestões – inegavelmente interessantes. Entretanto, Flávio é visto pela imprensa da época como um polemista portador de grande erudição, sendo consultado com frequência para opinar em questões de ordem técnica, científica ou artística. Em artigo publicado no *Diário da Noite*, a legenda de uma das fotos que ilustram a cobertura do evento indica a dificuldade que o público enfrentava para compreender integralmente as idéias do conferencista: “A assistência ouve a complicada exposição da teoria de Hoser”. A foto mostra um público aparentemente atento, mas também perplexo.

atividade arquitetônica consistirá na tentativa de integrar essas dissonâncias em uma ordem geometrizaradora” (DAHER, 1984: 17).

¹⁸⁸ Ao terminar a palestra, Flávio frisou o fato de que tais interpretações psicológicas eram de autoria exclusivamente sua. Conforme *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29/3/1935.

À esquerda da fotografia [figura 77], bem como ao centro de outra imagem publicada no *Diário de São Paulo* [figura 78], repete-se a imagem de um homem calvo, cerca de 40 anos de idade, usando óculos de aro redondo e segurando embaixo do braço esquerdo um caderno ou um jornal. A semelhança com Mário de Andrade não pode ser ignorada, embora o caráter envelhecido da imagem não permita uma afirmação certa [figuras 79-80]. De qualquer maneira, embora Mário tenha ignorado Flávio de Carvalho em muitas de suas intervenções, é possível que o intelectual tenha ido ao evento, já que o tema constituía objeto de sua atenção. Das poucas vezes que Mário comentou os feitos de Flávio, criticou-o ferozmente.¹⁸⁹ Em carta a Henriqueta Lisboa, Mário revela seu despreço pela figura de Flávio, na qual via certa extravagância forçada (ANDRADE, 1991b: 50-8). Tendo estado presente ou não no Instituto de Engenharia de São Paulo durante a palestra, Mário preferiu calar-se a comentá-la.

O único nome conhecido que se dedicou a comentar o evento foi o amigo Geraldo Ferraz. Em tom crítico, o jornalista detecta alguns dos problemas centrais da fala de Flávio.¹⁹⁰ Num comentário rápido sobre as teorias de Hosek expostas por Flávio, o crítico aponta o caráter decorativo dos excessos simétricos em sua obra, pautada mais por motivos de arquitetura do que problemas essencialmente plásticos, segundo os parâmetros do Modernismo paulista [figuras 81-3]. Filiado ao partido comunista, ligado ao grupo antropofágico de Oswald de Andrade, do qual Flávio também fazia parte, Geraldo Ferraz trazia uma consciência crítica arraigada ao campo artístico nacional. A antipatia pelo individualismo inerente à abstração é consequência das opções políticas e estéticas do crítico. Interessaram-lhe mais vivamente as relações propostas entre a arte popular e o sentido erótico de certas formas reincidentes, tema explorado apenas superficialmente pelo pintor. Tais sugestões teriam certo interesse analítico, mas não implicariam, pela falta de profundidade, no estabelecimento de uma ordem evolutiva do homem, na qual se explicariam as relações entre a invenção popular e a música. Esta última, que para Flávio teria um impulso originalmente erótico – o canto e a dança

¹⁸⁹ J. Toledo mostra-se surpreso com o descaso de Mário de Andrade “diante da brutal arbitrariedade imposta à cultura local” na ocasião da grande polêmica causada pela apreensão das obras da exposição de Flávio em sua primeira individual em 1934. Para Toledo, Mário permanecera em sua “confortável posição entre os meios burocráticos, políticos e sociais, mantendo-se estranha e totalmente equidistante ao fato”, calando-se “diante da truculência policial que abalara os brios de tantos amigos e colegas pela causa da cultura e da modernidade”. Só depois de uma semana após o término da contenda, o crítico escreveria uma longa crítica sobre a obra de Flávio, “vaticinando vaga e laconicamente: *Flávio de Carvalho é uma interrogação em marcha*!” (TOLEDO, 1994: 256). O artigo ao qual Toledo refere-se foi publicado no *Diário de São Paulo* (4/8/1934) sob o título “Flávio de Carvalho”.

¹⁹⁰ “Arne Hosek, o fantasma”. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 29/3/1935. As citações que seguem são do mesmo artigo.

como estratégia de sedução da fêmea –, poderia ter-lhe servido de ponte entre o sentido erótico da arte popular e a presença da música como ferramenta na criação pictórica. Flávio não chega a estabelecer tal conexão de forma direta, deixando-a implícita ao longo do texto, o que gera a insatisfação do crítico, para quem a explicação da pintura musical não fora suficiente, assim como o tratamento superficial dado às relações entre aquela pintura e a arte popular. Faltavam as implicações mais diretas entre experiência e meio, bem como suas relações com as contingências materiais. Tais aspectos poderiam determinar as “linhas e formas de que se aproveita para comprovar sua tese”.

A visão de Geraldo Ferraz aponta alguns dos limites mais evidentes das propostas de Flávio de Carvalho, denunciando ausências consideradas essenciais no campo artístico brasileiro, em especial o vínculo concreto com nossa realidade. A ausência de uma discussão mais efetiva sobre os impactos da pintura musical na formação de nossa identidade artística deixa aberto o flanco para críticas vindas de todos os lados. Ao expandir suas conclusões para o mundo da vida, Flávio ignora os efeitos do meio e da cultura na formação do senso criativo do homem, o qual concebe sempre a partir de asserções universalizantes e de base psicanalítica. Tal perspectiva mina a empresa folclórica empreendida naquele momento – às vésperas da criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, do qual Mário de Andrade se tornaria chefe¹⁹¹ –, pois ao universalizar os fenômenos da criação popular, diminui o efeito de contraponto entre as culturas locais e as tradições européias. Enfraquece, portanto, o projeto do Modernismo paulista para uma identidade estética nacional. À beira de um colapso mundial, em meio a um cenário de tensão visível, o crítico Geraldo Ferraz questiona o apelo à abstração incorporado pela pintura dita musical:

(...) tal modalidade pertence a mais descabelada abstração, enveredando decididamente para o individualismo exacerbado de um artista que possui a chave de toda uma concepção nova de pintura. E no momento de inquietação e de fome por que passa o mundo, ele nos aparece como um sonhador debruçado sobre vaporosas visões, que depois vem explicar aos expectadores atônitos, como sendo a manifestação mais alta da sensibilidade e da inteligência humana. Estamos quase no limite do fantasmagórico.

Não passaria de mera fantasia, portanto, a ambição de Hosek – e de Flávio – de uma existência estética, onde a arte torna-se estrutura essencial da vida, eximindo-a de tomar parte dos conflitos. Para Ferraz, a arte seria “apenas simples super-estrutura na organização social humana”, integrando a base ideológica do sistema de produção em

¹⁹¹ Lá Mário empreenderá atividades de preservação e estudo da cultura popular, sistematizando-as no Curso de Etnografia e Folclore ministrado na Universidade do Distrito Federal e na fundação do IPHAN.

que se inseria.¹⁹² Embora a defesa da arte abstrata não tenha sido uma bandeira levantada por Flávio ao longo de sua carreira – pelo contrário, foi objeto de duras críticas em sua fase mais madura, a partir dos anos 50 – é possível detectar nesse período de formação do pintor (década de 1930) uma intensa negação da narrativa em prol de uma arte que, como a música, se centrasse nos estados de interioridade e não mais na “representação visual da vida”. Para o pintor:

O espetáculo heróico deixado pela história (...) empolga a inteligência (...) em razão direta ao amor, compreensão e entusiasmo pela lenda histórica. Seguindo o ritmo do mecanismo religioso (...) as massas aprendem *de cor* a fórmula: *Arte nada mais é senão a representação da imagem visual da vida*. Decoram isso em rezas, ritos, dogmas, em livros – e os artistas do mundo, moldados nas formas canônicas dos templos e das escolas de Belas Artes pintam e esculpem seguindo estritamente o desejo das massas. Qualquer agitação só dentro das ataduras econômicas e do campo da percepção das massas. Mas este campo tem um raio de ação que alcança pouco do passado e quase nada do futuro.

E segue:

A arte moderna movimenta uma nova ordem de emoções, emoções alheias ao drama ancestral (...) e que pertencem propriamente ao novo período do homem, o homem que começa a usar o raciocínio, o homem que entra no domínio do pensamento e que consegue ver dentro da manifestação artística um poema plástico e colorido pertencente a uma nova realidade feita de pensamento, mostrando formas coloridas que não são *fotografia da vida*.¹⁹³

À medida que a obra de Flávio de Carvalho vai deixando de lado seu caráter panfletário, de manifesto, em prol de uma individualidade que será encontrada de fato em fins da década de 1930, fato marcado pelo *Retrato de Mário de Andrade* (1939), essa crítica radical ao realismo é suavizada, não se desdobrando, portanto, numa abstração pura, como esperavam Geraldo Ferraz e Mário de Andrade. O problema da orquestração cromática torna-se central e o retrato, gênero em princípio acadêmico, adquire um *status* de modernidade para o pintor. Em busca de construir uma espécie de “geometria das paixões” (DAHER, 1984: 56), Flávio estabelece conexão com o corpo, configurado como canal das emoções sob o qual fluem as energias do retratista e do retratado. Se aproxima mais uma vez do modernismo centro-europeu, onde o corpo

¹⁹² A visão do crítico sobre a arte abstrata se transforma ao longo da década seguinte. Em artigo intitulado “Três pintores, três polêmicas” (*Diário de São Paulo*, São Paulo, 12/9/1948), Ferraz critica Di Cavalcanti, que então fazia franca campanha contra a arte abstrata. Na outra ponta, Flávio de Carvalho seria o exemplo da bravura individualista exacerbada. E no meio, articulando problemas plásticos à paisagem nacional, estaria o pintor Cícero Dias: “A polêmica Cícero Dias é apenas a intermediária entre a situação reacionária e decadente de Di Cavalcanti e a bravura individualista de Flávio de Rezende Carvalho, e por isso a sua fê não se detém em análises, mas vai direta para as afirmações: no abstrato está o futuro da pintura moderna. Três pintores, três polêmicas, e apenas uma posição estéril: a de Di Cavalcanti”.

¹⁹³ “O encanto das massas e a arte moderna”. In: *Jornal das Notícias*, São Paulo, 6/2/1934.

tinha papel protagonista. Para Kupka, Nijinsky ou Delaunay-Terk, a abstração não significava uma ruptura radical com o princípio da *mimesis*, como defendiam as teorias modernistas mais aceitas. Havia sim um deslocamento das relações de reciprocidade entre as formas – visíveis ou invisíveis – e a corporalidade, permanecendo, todavia, a relação de analogia com o real através da dança (SMOLIK, 2009: 80). Os círculos de Kupka, por exemplo, fazem referência ao círculo solar – ao deus-sol eslavo – e à forma circular da dança votiva, que reproduz a forma do disco solar (GABNER, 2009: 51).

No caso de Flávio, o corpo assume uma presença mais efetiva e, por vezes, estática, sendo a cor – e não as formas – quem exerce a função dinâmica da simulação plástica do movimento. As tentativas de Flávio no campo da abstração pura, feitas em sua maioria durante os anos de 1950, não encontraram continuidade, mostrando que, assim como Portinari e Di Cavalcanti, adaptara-se melhor a uma pintura do corpo. Diferenciou-se, contudo, por um descaso pelas explicações materiais, pelos fatos objetivos e pela cultura como fato social, atribuindo explicações exclusivamente psicológicas e universalizantes aos feitos do homem. Sua obra é tributária dessa perspectiva histórica mutilada e multifacetada ao mesmo tempo. Nos chamados “retratos psicológicos”, Flávio realiza de forma efetiva aqueles princípios ditos musicais da pintura de Hasek, servindo-se das cores como um compositor serve-se das notas:

(...) escolho a cor predominante para iniciar o retrato e coloco-a com volúpia de formas sobre a tela. As outras cores se sucedem pelo grau de importância, capaz de formar a expressão, e pelo equilíbrio necessário ao conjunto. Uma por uma são colocadas. Nesta altura a sensação de equilíbrio é equivalente à expressão” (...). Às vezes inicio o trabalho por um dedo da mão. As cores colocadas nada tem a ver com a visão fotográfica, mas são cores que aparecem por livre associações de idéias com a expressão dominante.¹⁹⁴

Em busca de expressar um processo individual em que a ação conjunta dos sentidos é que dá a tônica expressiva, o pintor opõe ao naturalismo acadêmico o *emocionalismo*, movimento expressivo em que a prioridade era uma “arqueologia das emoções” (DAHER, 1984: 49). Em artigo publicado no *Diário da Noite*, Flávio afirma:

Dia a dia cresce o número dos adeptos da teoria de que a história das artes é a história da vitalidade dos povos, e que a arte é a força mais importante dessa Vitalidade. Hoje as novas fontes descobertas pela arte moderna no mundo da emoção não somente mostram que o interesse estético do homem abandonou o *naturalismo* para o *emocionalismo*, mas mostram também existir uma relação entre os sentidos e uma série de novas emoções alheias à idéia de tempo, as quais a física moderna é incapaz de explicar.¹⁹⁵

¹⁹⁴ “Retrato de Flávio: busca fundamental”. In: *Visão*, 18/3/1956.

¹⁹⁵ “A pintura do som e a música do espaço (...)”. In: *Diário da Noite*, São Paulo, 23/3/1935.

O *Retrato de Mário de Andrade* [figura 84] é exemplar nesse sentido. Nele, a cor é o instrumento através do qual o processo de sedimentação das emoções é viabilizado. Concebe-a não apenas em sua dimensão luminosa, mas colocando-a em concerto com os outros sentidos, explorando suas texturas, suas combinações harmônicas, sua dimensão melódica associada ao desenho. Tudo isso para dar forma a uma conexão instaurada entre o retratista e o retratado, harmonizando as dissonâncias do inconsciente através da orquestração cromática.

Ao fim, o trabalho de Flávio de Carvalho se apresenta como uma obra de fronteira, situada sempre entre dois pólos. O *Retrato de Mário de Andrade* acusa, além de todas as tensões inerentes à própria figura do pintor, a tensão viva na relação entre retratista e retratado, dividida entre a repulsa e o respeito, entre a admiração e o despreço, traços estes tão bem observados pelo retratado.¹⁹⁶ Dos pólos opostos, o pintor tirava as tensões e a energia que davam à obra equilíbrio. Sua condição social favorável, especialmente a partir de 1934, quando reata as relações com o pai e volta a receber as gordas contribuições familiares, viabilizou sua atitude radical, construindo a imagem de artista moderno a partir de intervenções radicais e polêmicas. Reproduziu as tensões inerentes ao trabalho artístico em sua vida, situando-se, no mapa do Modernismo brasileiro, entre o nacional e o internacional. O desejo de atualização radical era enfraquecido pela vontade de inserção no projeto crítico do Modernismo paulista. A opção pelo corpo como elemento central na obra de Flávio de Carvalho é, parece-me, tributária do campo artístico brasileiro, onde questões relacionadas à raça, à mestiçagem e à identidade do país estavam presentes não apenas na arte, mas, como venho tentando mostrar, na crítica, na produção intelectual, na constituição do campo antropológico e histórico. Nesse contexto, o corpo parece funcionar como centro gravitacional dessa busca de identificação, invenção, seleção e compreensão do dito “caráter nacional”. Flávio não fugiu destes problemas, evitando tanto o enfrentamento direto quanto a dedicação exclusiva. E o diálogo com *vanguardas paralelas* serviu como forma de penetrar no meio local, conservando sua individualidade e sua necessidade de atualização. O vínculo com a antropofagia oswaldiana caiu-lhe, neste

¹⁹⁶ Refletindo sobre seus retratos, em carta a amiga Henriqueta Lisboa, Mário argumenta: “Gosto também muito do retrato que recentemente Flávio de Carvalho fez de mim. O quadro saiu admirável como pintura e será talvez o quadro, a pintura, a obra mais bonita que Flávio de Carvalho já fez. É estranho... Jamais apreciei muito a pintura de Flávio de Carvalho, imaginava em mim que ele forçava um bocado a extravagância e sobretudo não me agradam nada as cores, os tons que ele emprega. (...) achava a pintura dele uma pintura suja. Mas, não sei bem porquê, sempre o respeitei como artista e o tratei bem, com afetividade um pouco longínqua em nossos encontros ocasionais” (ANDRADE, 1991b: 54).

sentido, como uma luva, justificando teoricamente sua postura contraditória e autônoma, dando forma ao *paradoxo da nacionalidade* implícito em sua obra. Ajuda a explicar, portanto, os desdobramentos do Modernismo brasileiro, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, quando o dilema entre a atualização e a originalidade, entre a universalização e o *mergulho em si* encontrava-se na crista da onda, funcionando como as tintas na técnica do retrato flaviano, divididas entre a cor local e a autonomia expressiva. A música associada ao corpo é o ponto de contato e de distanciamento de Flávio com relação à pintura modernista brasileira. Ao mesmo tempo em que fornece a matéria-prima para um primitivismo tropical – onde a corporalidade sobrepõe a razão –, constitui a base de um esquema racional, quase matemático na invenção pictórica. Tal contradição marca sua própria formação. Artista e engenheiro, dividiu-se entre a liberdade criativa e a busca do método, da explicação racional. Seu interesse pela arte primitiva brasileira esteve condicionado em grande parte à necessidade de um saber técnico. Dedicou-se menos a estudar a música e a arte dos povos ditos primitivos, como fez Mário de Andrade, do que a utilizá-las como fontes explicativas de teorias pré-concebidas, de cunho psicanalítico. Interessou-se pela pintura corporal, pelas formas de penteado, pelo conteúdo das lendas e questões de linguagem dos indígenas brasileiro, oferecendo explicações sempre conectadas aos impulsos eróticos universais do homem. Chegou mesmo a levar fogos de artifício e música de Mozart, Beethoven, Bach, Debussy, Ravel, Stravinsky, Villa-Lobos e Guarnieri para estudo da reação psicológica dos índios nas tribos amazônicas (SANGIRARDI, 1985: 67-70).

A sublimação de questões inerentes ao meio em que atuava através da criação artística, ao fim, deve ser vista não como uma correspondência direta entre obra e contexto, mas como parte de uma dinâmica integrada por uma infinidade de cenários – nacional, internacional, paulista, familiar, etc. –, aos quais o sujeito não se submete, mas, ao contrário, ajuda a dar sentido. As formações – intelectual, acadêmica e familiar – funcionam de forma semelhante, articulando-se de maneira nem sempre coerente às condições e opções do indivíduo que as opera. Os contextos político, artístico e jornalístico não foram desmembrados de forma minuciosa. E não apenas pela impossibilidade de fazê-lo, mas pela opção em utilizá-los como portas em um labirinto que, sem explicar as consequências e opções do sujeito que procura a saída, fornecem-lhe condições para tal empreitada.

CAPÍTULO 7
O TOCADOR PELO PINCEL:
DIMENSÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DA RELAÇÃO
DE CÂNDIDO PORTINARI COM A MÚSICA

O dilema que coloca a música – e a cultura popular – simultaneamente como alvo e instrumento de ataque é alimentado com a chegada do Estado Novo. O ano que inaugura o regime (1937) é também o ano em que se realiza o I Congresso da Língua Nacional Cantada, tendo à frente da organização Mário de Andrade, então chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Apesar do posicionamento inicialmente antipático ao regime estadonovista, Mário adere, ainda que com restrições, aos ideais de homogeneização cultural que serão progressivamente defendidos e praticados pela administração do ministro Gustavo Capanema.¹⁹⁷ Tal adesão se dá mais pela comunhão de valores disseminados durante a década de 1930, do que em função da atuação sufocante do Estado, embora esta última não deva ser desconsiderada. Quero dizer: cria-se, ao longo dos anos trinta, uma crença no valor da unidade para a solidez da nação. Tal unidade, sem negar totalmente os regionalismos, deveria ser conquistada a partir do conhecimento do todo e da seleção dos sotaques e acentos ideais, a fim de sistematizá-los e, aí sim, consolidar o valor de nação una e coesa.

A consciência da fragmentação do Brasil por parte da intelectualidade e dos artistas nos anos 1920 e a conseqüente constatação do desconhecimento quase completo das variações culturais do país estimularam a ambição modernista de construir um país autêntico, substituindo o formalismo da República oligárquica por um Estado coeso e dedicado ao progresso. Inicialmente, o mapeamento do(s) Brasil(is) desconhecido(s) parecia ser suficiente, já que os interessados buscavam a constituição de uma arte brasileira vencedora pelo seu caráter nacional porque original (e portanto universal segundo os padrões da arte moderna). Mas os ideais de expansão da ordem artística ao mundo da vida, bem ao estilo das ditaduras européias – de que o nazismo foi um caso exemplar –, acabaram por criar um paradoxo entre a originalidade de civilização tropical e a necessidade de ordem como condição ao seu sucesso. Esse conflito coloca lado a lado, mais uma vez, o universo sonoro e o visual. Os ideais de ordem e controle

¹⁹⁷ Conforme Sérgio Miceli, a atuação de Mário de Andrade a partir de 1935, tanto em São Paulo, como diretor do Departamento Municipal de Cultura, quando teve condições de “esboçar políticas setoriais afinadas com seus desígnios intelectuais, como que ensaiando em São Paulo um símile institucional da gestão Capanema”, quanto junto ao governo federal em sua curta estadia no Rio de Janeiro, onde exerceu “funções de confiança no alto escalão da inteligência atuante no Ministério da Educação”, se deu no sentido de encampar as mais diversas dimensões da cultura, em busca de fornecer-lhes um projeto comum (MICELI, 2008: 222-3).

ambicionados pelo Estado, sobretudo com a instalação do Estado Novo, acabam por criar uma política visual onde a propaganda, a vigilância, a censura e as noções de ordenamento social funcionam como forma de impor uma sociedade plasticamente homogênea, visualmente ordenada, ritmicamente constante e regular, ao estilo de algumas obras cubistas ou futuristas, como a de Luigi Russolo.

O avanço do racionalismo em direção ao cotidiano era um sintoma que alcançava crescimento vertiginoso dentro e fora do Brasil. O taylorismo (1911) e, na sequência, o fordismo nos Estados Unidos, podem ser considerados consequências práticas desse fascínio com o mundo da máquina. A crise de 1929 instigou ainda mais a aplicação desses princípios, sobretudo no mercado de trabalho, visando à organização e aprimoramento do sistema produtivo. Nessa perspectiva, homens e mulheres, fosse diante das linhas de produção ou na construção de uma nação sólida e forte, deveriam afinar-se com a estabilidade da máquina, a qual seria atingida através de um domínio das reações e estímulos sensoriais. Estudos nesse sentido eram realizados em áreas diversas, tendo a psicologia um papel relevante. A fundação de instituições dedicadas a implementar uma ordem racional no campo do trabalho, como o IDORT (Instituto de Organização Racional do Trabalho) em São Paulo, ou o DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público) no governo Vargas, sugeriam a necessidade de um afinamento rítmico e estético das ações e instituições nacionais e regionais. A atuação do DASP era ampla, propondo desde especificações sobre os usos da publicidade no serviço público até as funções do Departamento Oficial de Propaganda e a difusão de valores de governo, com ênfase na radiodifusão e nos serviços gráficos oficiais.¹⁹⁸ A música e o som de forma geral, entendidos como canal de comunicação entre o mundo material e o mundo dos sentidos, foram amplamente estudados e utilizados neste meio. O sentido da visão seria então o sentido da razão, da ordem, veículo de compreensão e transmissão das informações e descobertas relativas ao mundo dos sentidos.

A ação político-estatal passa a se dar a partir de constantes associações entre a via da visualidade e da sonoridade. A imagem de Getúlio Vargas é amplamente divulgada, entrando em boa parte dos lares, estabelecimentos comerciais, escolas e instituições públicas. Junto a isso, programas de rádio como a *Voz do Brasil* – que se torna obrigatório a partir de 1938 – levavam a voz do presidente ao interior dos lares em quase todo o país. Nas salas de aula, propunha-se uma militarização do ensino escolar, a

¹⁹⁸ Sobre o DASP, ver SCHWARTZMAN (org.), 1983: 45-70, onde consta um esboço das diretrizes do departamento encomendado pelo ministro Gustavo Capanema.

qual incluía o canto patriótico por um lado, e, por outro, a disposição de objetos na sala de aula, a postura dos alunos, uniformes, a arquitetura escolar.¹⁹⁹ A apresentação dos espaços públicos, a disposição dos objetos com “arte e simetria”, o canto comunitário, a repetição de tarefas e símbolos eram formas de criar hábitos conectados à idéia de uma nação integrada através da disciplina e da estética. Se o intuito era controlar os corpos para educar as mentes, esse domínio deveria partir da ordem visual, que se expandiria rumo às outras dimensões sensoriais. E o mundo sonoro seria o veículo capaz de alcançar a vida dos sentidos, das vontades, dos instintos. A imagem da máquina estatal era projetada através da associação entre modernidade estética e eficiência moderna, tendo o seu exemplo mais acabado na construção do prédio do Ministério da Educação.

Este capítulo derradeiro projeta luzes pontuais sobre determinados momentos da trajetória do pintor Cândido Portinari (1903-1962) e sobre as relações estabelecidas entre o Governo Vargas, especialmente através do ministro Gustavo Capanema, a intelectualidade local (com destaque para Mário de Andrade) e a classe artística, da qual Portinari não é mero representante, embora incorpore uma gama de valores característicos daquele momento em sua produção. A análise foi empreendida a partir de uma restrita seleção de obras consideradas emblemáticas não apenas por tocarem no problema da sensorialidade, mas por representarem marcos importantes em sua trajetória, conectando o homem Portinari aos tempos plurais por ele percorridos. Suas respostas para as investidas rumo aos temas, formas e problemas da música e da cultura popular parecem situar-se no cruzamento entre trajetória individual, projeto nacional e realização plástica, concedendo à música um papel importante na compreensão de sua obra e, a partir dela, de alguns problemas de ordem social que tangem o universo na visualidade.

¹⁹⁹ Um bom exemplo é o Regulamento para Estabelecimentos de Ensino Primário, Circular de 1942, encontrado no Estado de Santa Catarina: “Sendo a cultura do gosto artístico fator poderoso para a conservação do material escolar, além de desenvolver na criança o gosto pelo belo, deve-se praticar nos grupos e escolas isoladas o seguinte: a) As salas de aula e demais dependências do edificio escolar devem apresentar sempre, além de uma ornamentação sóbria, a mais rigorosa ordem: um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar; b) Sobre a mesa da classe ou escola será conservado somente o seguinte material: 1. Um vaso com flores; 2. O programa de ensino; 3. O tinteiro, duas canetas e um lápis; 4. O Registro de Lições ou a Caderneta de tarefas diárias; 5. O livro de chamada, após ser feito o resumo do dia e lançados os apontamentos no quadro negro, será guardado na gaveta; c) Sobre os armários não será colocado objeto algum; d) Os móveis, dispostos com arte e simetria, devem apresentar aspectos de ordem e perfeito asseio; e) O gabinete do diretor e as outras salas, como bibliotecas, museu, etc..., serão igualmente objetos de carinho. Os móveis devem ser aí colocados com a maior sobriedade possível e secretarias ou mesas não devem apresentar-se abarrotadas de livros, papéis e outros objetos; f) Os armários do arquivo e os que servem para depósito de material consumível, devem apresentar sempre a ordem mais rigorosa”. (Regulamento para Estabelecimentos de Ensino Primário no Estado de Santa Catarina, art. 338. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina). O artigo 377 atribui ao “bom gosto artístico” dos dirigentes escolares o cuidado com a parte externa das escolas. Ver TEO, 2007: 57-86.

7.1 A FIGURA DO MÚSICO HERÓI

Muito menino brasileiro deve ter tido por seu primeiro herói,
não um médico, oficial de marinha ou bacharel branco,
mas um escravo acrobata que viu
executando piruetas difíceis nos circos
e bumbas-meu-boi de engenho;
ou um negro tocador de pistom ou flauta
(FREYRE, 2000: 470).

A figura lúdica do músico herói sugerida por Freyre pode ser detectada tanto numa iconografia nacional – que vai da presença nas aquarelas de Debret²⁰⁰ até as imagens publicitárias da *Belle Époque* (rótulos de doces, de cachaça, de cigarro, etc.) – quanto na literatura – tendo como exemplo mais vivo os contos de Machado de Assis sobre a figura do músico. Não apenas o músico popular, mas também imagens mais refinadas do compositor, do maestro, do solista emergiam à medida que se difundia, nas comunidades de imigrantes a presença das bandas de música, quase sempre associadas às batalhas políticas locais ou nacionais – a bandas dos conservadores e a banda dos liberais, a banda dos republicanos e dos monarquistas, e assim por diante. Pode não ter sido este ícone da experiência semi-urbana nas cidades brasileiras um dos fatores que levaram o então menino Cândido Portinari ao mundo do desenho, mas algumas de suas obras iniciais nos permitem explorar tal possibilidade.²⁰¹

De 1914 a 1920, existe o registro de apenas 12 obras realizadas por Portinari, sendo a primeira de que se tem notícia um retrato a carvão de Carlos Gomes [figura 85], realizado quando o pintor tinha apenas 11 anos de idade, com o intuito de homenagear a banda de música *Carlos Gomes*, junto à qual seu pai tocava tuba. Serviu-lhe de inspiração a marca de cigarros de mesmo nome [figuras 86-8], além de uma fotografia do compositor. Um trabalho nada excepcional, se pensarmos nos níveis técnicos alcançados pelo artista apenas alguns anos depois, não indicando um brilhantismo precoce, ao estilo mozartiano, pelo qual provavelmente ansiavam pais e tutores.²⁰² É

²⁰⁰ Algumas delas encontram-se reproduzidas em NAVES, 2001: 40; 81-2.

²⁰¹ Marie Christine Lafosse identifica, no desenrolar da vida artística de Portinari, uma ligação com a música e com os músicos, observando que o pintor retratou diversos deles (LAFOSSE, 1988).

²⁰² Indício disso é o retrato do artista plástico Victorio Gregolini, um dos artistas que trabalharam na decoração da igreja matriz de Brodowski, em construção desde 1909. Gregolini foi um dos primeiros incentivadores de Portinari, ensinando-lhe os primeiros rudimentos da pintura e do desenho. O retrato data de 1918, quatro anos após a realização do retrato do compositor campineiro. Não apresenta grandes avanços, repetindo ainda as mesmas falhas, o que denuncia a ausência de qualquer investimento em estudo formal. É só em 1919, após ter sido rejeitado no ano anterior, que Portinari consegue ingressar no curso de modelo vivo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, para onde se muda com recursos precários de sustento (ANDRADE, 1924).

significativo, contudo, por nos fornecer vestígios sobre seus primeiros impulsos criativos, em busca, talvez, da admiração do pai, de homenagear a banda ou o próprio compositor. Não importam os motivos diretos que o levaram a realizar o retrato. A obra interessa porque atenta para sua experiência do mundo da música, antes mesmo de encontrar referências na pintura. Seu herói era um músico, fosse ele o autor de *O Guarani*, seu pai, ou a banda de música de sua cidade. A fatura da obra teve, então, impulso musical. No que diz respeito aos referenciais plásticos, utilizou-se de não mais que uma fotografia do compositor – muito provavelmente um retrato, ou uma cópia, cuja posse era obrigatória nas paredes das sedes de bandas de música de então, junto aos de Mozart, Beethoven, Verdi ou Wagner – e um maço de cigarros da marca *Carlos Gomes*. Referências corriqueiras, portanto. Bem menos eruditas do que as informações musicais que a fatura da obra colocava em jogo, ainda que amadoristicamente.

Numa primeira observação, vemos um desenho com traços ainda rígidos, que refletem a inexperiência do então menino Candinho, alguns feitos mesmo a régua e compasso – como na moldura que envolve o rosto do compositor e no colarinho. Há uma evidente intenção de dar ao retratado traços de excentricidade (bigode imenso, cabelo *a la* Beethoven) comuns ao visual do músico romântico. O olhar do compositor possui um caráter visionário, monumental, também característico da alma romântica, seguindo uma tradição retratística voltada à figura do gênio compositor. Somadas, tais evidências deixam entrever algo da profunda admiração nutrida pelo compositor, cujo retrato não foi feito como trabalho, mas num formato de homenagem. Contudo, as imperfeições nas proporções, visíveis nos olhos estrábicos, no posicionamento algo cubista do nariz, no queixo torto e no enorme bigode que dá a impressão de ter sido colado sem muito capricho por sobre a boca do maestro, fazem com que o retrato se pareça com uma caricatura, com as quais o menino de Brodósqui provavelmente tinha mais contato, sendo talvez, a única parte dos periódicos que lhe despertava o interesse.

Musicais e popularescos, portanto, parecem ter sido os primeiros impulsos plásticos de Portinari, orquestrados toscamente, bem ao estilo das bandinhas, que apresentavam nos coretos das pequenas cidades arranjos simplificados de peças de Wagner – originalmente escritas para orquestras imensas e com arranjos extremamente complexos – que surpreendiam pela efetiva parecença, ainda que estivessem longe das exigências eruditas de execução. No Brasil, tanto a banda de música quanto a caricatura acabaram por gerar ruídos permanentes no mundo da arte culta e popular. As misturas entre o popular e o erudito, entre a escola de Belas Artes e o jornal, ganha-pão dos

desenhistas, entre as aulas de música que integravam a formação burguesa e o som do rádio que, apesar das críticas de que era alvo, permanecia ligado a tocar os mais novos sambas, unidas ao vai-e-vem urbano x rural que caracteriza o pensamento nacionalista, são, creio, temperos os mais característicos da arte brasileira, constituindo parte significativa na interpretação das obras e personalidades integrantes do cenário artístico nacional. À medida que adentramos os anos 30, os projetos políticos do Modernismo e do governo Vargas afirmam ainda mais essa imagem do músico herói, da qual Villa-Lobos pode ser considerado o maior representante. A importância da música como ingrediente essencial na comunhão nacional, realizada em sua forma mais plena através das concentrações orfeônicas, transformava a figura do maestro numa espécie de alegoria do chefe da nação que, para destrinchar a partitura política, teria que desdobrar-se em verdadeiro maestro. E o maestro, para conduzir à harmonia social, teria de constituir-se em verdadeiro chefe à frente dos orfeões (WISNIK, 1982: 190). Mário de Andrade, em sua coluna *Mundo Musical*, já nos anos 40, amplia a metáfora do músico herói, associando-a à figura do artista social/ideal:

Nyi Erh é o maior dos músicos do nosso tempo. Ele soube compreender que em certos momentos decisivos da vida, a arte só tem que voluntariamente servir. A recomendação de Nyi Erh espalhou pela China centenas de corais patrióticos. Nyi Erh ajudou como ninguém, o levantamento do seu povo. Ninguém na China ignora o “Chee-Lai” que se tornou o hino nacional do milhão de guerrilheiros chins. Nyi Erh é o maior dos músicos do nosso tempo (in: COLI, 1998: 33).

O modelo de artista professado por Mário era o do artista herói, capaz de mobilizar multidões diante de sua arte, chamando-as à participação. Do fascínio lúdico diante da figura do músico mestiço ao valor romântico dado ao gênio compositor, das querelas políticas imiscuídas nas bandinhas comunitárias às grandes concentrações orfeônicas realizadas pela ditadura varguista, a presença da imagem do músico herói foi marcante na construção de um imaginário nacional que, apesar de heterogêneo e dissonante, guardava alguns pontos de convergência. Na senzala, no subúrbio, no meio político e artístico, figuras como as do malandro, do capoeira, do maestro, do compositor compromissado com sua pátria serviram quase como alegorias flexíveis de um caráter nacional, diante das quais obtinha-se respostas em acordo com as “questões de classe”. Mas como se dá a “evolução” dessa presença musical, que extrapola amplamente a metáfora do músico herói, na obra do pintor em questão?

Portinari executou centenas de retratos ao longo de sua carreira, seguindo um dos caminhos que possibilitavam, no Brasil, sua sobrevivência como artista erudito. Tal prática lhe tomou a maior parte do tempo nos primeiros anos de trabalho. As duas únicas obras catalogadas anteriores a 1920 são retratos: de Carlos Gomes (músico) e de Victorio Gregolini (pintor). Das 164 obras realizadas ao longo da década de 1920 (1920-9), Portinari pintou 90 retratos, além de cerca de 40 estudos de figura humana destinados ao aperfeiçoamento da retratística (cabeças, bustos, corpos inteiros em posição de retrato), o que representa quase 80% de sua produção. Das 168 obras catalogadas entre 1930 e 1932, constam 95 retratos, além de outras três dezenas de estudos relacionados, correspondendo a cerca de 70% do total de obras produzidas nesse intervalo de três anos. A situação não mudaria até 1933, ano em que há uma explosão de temas brasileiros na obra do pintor.²⁰³

O *Baile na roça* [figura 89] foi a primeira obra com tema regionalista executada pelo pintor.²⁰⁴ O quadro demonstra sua habilidade já virtuosa com o desenho da figura humana, sobretudo do rosto, expresso nas figuras do negro, do sanfoneiro e do dançador de lenço vermelho, à esquerda. Revela também um intenso trabalho com a cor, concebida a partir de uma perspectiva ótica, menos pigmentária, segundo os ensinamentos do impressionismo. O tema centra-se a meio-caminho entre o regional e o individual, entre o tema da vida rural e o da vida do próprio artista. A obra é realizada logo após Portinari tomar posição definitiva no Salão de 1923, quando chamou a atenção da crítica para o retrato do escultor e professor do Liceu de Artes e Ofícios Paulo Mazzuchelli. Após finalizar o *Baile*, em 1924, Portinari o enviou, com mais sete retratos, ao Conselho Superior de Belas Artes, visando à participação na Exposição Geral daquele ano. Foram aceitos pelo júri apenas os sete retratos – que lhe renderam a Pequena Medalha de Prata da XXXIª Exposição Geral de Belas Artes, conferida ao conjunto das obras expostas –, o que o levou a vender o *Baile*, ato do qual se arrependeu profundamente, tendo procurado, sem sucesso, reaver esta obra até o fim de seus dias.²⁰⁵

²⁰³ Levantamento feito a partir da catalogação do Projeto Portinari (<http://www.portinari.org.br/>).

²⁰⁴ Nela se encontram personagens da cidade de Brodósqi, como o sanfoneiro Marchesan; à sua esquerda, João Negrinho; e à direita, fumando cachimbo, o pai do artista. O modelo para as demais personagens, de ambos os sexos, foi Maria Portinari Carvalho, irmã do artista.

²⁰⁵ Em carta enviada desde Paris a Rosalita Mendes de Almeida, sua colega na Escola Nacional de Belas Artes, Portinari chega a mencionar a obra como sendo seu primeiro impulso (reprimido pela recusa no

Pode-se dizer que esta obra inaugura uma nova fase da carreira do pintor, a qual pode ser lida a partir de diálogos com o mundo da música. Se no *Retrato de Carlos Gomes* as referências são a música clássica, a ópera e a banda, no *Baile na roça*, o pintor opta por retratar uma festa popular ao estilo das comunidades de imigrantes italianos fixadas no país, como era o caso de sua família. A sanfona funciona como guia sonoro. Os trajés bem acabados indicam a significância do evento e separam o negro que espreita, talvez, o artista que pinta a cena dos demais figurantes. De um lado, a penumbra estática dos que permanecem alheios à música: o homem com cachimbo, o mundo exterior que começa a partir da porta vigiada pelo fumador e o próprio pintor, cujo trabalho, vigiado sutilmente por alguns figurantes, pouco ou nada reflete no movimento da cena; de outro, prevalece a luz, como que a representar o som e o movimento, a dança, a linguagem gestual implícita nas posturas, nos passos, na arrumação das faixas e lenços, no posicionamento das mãos. É a luz, na sua branquidão mais efetiva, que veste o corpo do homem negro ao lado da sanfona, cuja estaticidade sugerida pelo olhar curioso é negada pelo pintor, que lhe concede luz própria, tal qual ao sanfoneiro, cujo corpo, ainda que aparentemente indiferente aos ritmos da sanfona, torna-se também foco de luminosidade. São, portanto, os *corpos na luz* portadores de movimento, de um *gesto musical*. A luz se distribui não geométrica ou naturalisticamente, mas como som, em ondas que preenchem o ambiente, ou parte dele, especificamente aquela em que há sintonia entre o corpo e a paisagem sonora. Ou seja, onde há música e corpos que a ela respondem, há luz.

Já na primeira obra de assunto regional Portinari afirma a música como presença, fato que se repetirá ao longo de sua carreira de pintor das coisas nacionais. Os diálogos com referências sonoras em sua produção são variados e carregam significações plurais, indo da metáfora construtiva à citação da cultura popular, das narrativas musicais às narrativas que se servem de princípios musicais para compor seus sentidos, das menções à figura do tocador ao tratamento musical do corpo em busca do homem brasileiro.

Salão) em direção a uma pintura de caráter nacional: “Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodósqui como ela é (...). Quando comecei a pintar, senti que devia fazer a minha gente e cheguei a fazer o *Baile na Roça*. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor. Fiz um montão de retratos, mas eu nunca tinha vontade de trabalhar, e toda gente me chamava de preguiçoso. (...) A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente, e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra”.

Diferente dos *ases* do Modernismo, que iniciam sua trajetória de vanguarda já nos anos 20, fixando, na maioria dos casos, a base estilística que lhes dará sustentação nas décadas seguintes, Portinari se integra à vanguarda nacional só na década de 30, imediatamente após o retorno de Paris, para onde partira em 1929, retornando no ano seguinte. Isso não significa, entretanto, que não tenha galgado posições no campo artístico na década anterior, quando inseriu-se como retratista das elites, tornando-se artista *habitué* nos Salões anuais realizados pela Academia (MICELI, 1996: 32). A dedicação exaustiva do pintor, aliada à sábia administração dos contatos pessoais o leva à obtenção do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas-Artes, com o *Retrato de Olegário Mariano* (1928), de perfil indiscutivelmente acadêmico.

De volta ao Brasil, saudosos e provavelmente conscientes das tendências de radicalização das ideologias nacionalistas, bem como da progressiva infiltração do Modernismo nas instituições culturais, o pintor decide investir, ainda timidamente, em temas nacionais, embora provenha dos retratos, ainda, o grosso do seu sustento. Sua participação no Salão de 1931 traz alguns indícios dos impasses vividos pelo pintor. Vejamos como. Uma das obras expostas foi o retrato do violinista Oscar Bogerth, intitulado *O violinista* (1931) [figura 90]. A cor é o ponto de partida na composição, criando, através de um jogo de brancos, cinzas, marrons e um fundo neutro feito de manchas azuis e marrons, um contraste que faz concentrar toda a luminosidade na figura do retratado (FABRIS, 1995: 16). Repete o recurso utilizado em *Baile na roça*, onde a música é sugerida através da luz, estabelecendo uma equivalência entre luz e som. O realismo acalentado por certa liberdade cromática remete à tradição romântica do retrato de músicos, em especial ao Delacroix do *Retrato de Paganini* [figura 91]. Nesta obra o pintor francês estabelece uma tripla complementaridade entre o artista e seu instrumento: colorística, abolindo os contornos entre ambos; corporal, repetindo as curvas do instrumento no corpo do executante; e psicológica, enfatizando o mergulho do artista no universo sonoro. Os olhos fechados, a cabeça sobre o instrumento, a leveza do gesto, a indefinição do desenho e o não-lugar em que toca seu violino: todos indícios dessa busca de tradução do momento artístico puro – a criação musical –, segundo a visão de Delacroix, freqüentador das salas de concerto parisienses, amador do violino, e leitor de Madame de Stäel, para quem a música deveria ser modelo para as outras artes, seguindo os ideais estéticos da escola romântica alemã.

Portinari explora com mais afinco a última dimensão – a psicológica –, retratando o violinista num momento de reflexão, num transe que parece anteceder a performance, quando a *musicalidade* toma conta, num formato luminoso, do corpo e da alma do artista. É dele, mais do que do instrumento, que emana a luz que deve ser confundida com o som, sobretudo das mãos e da cabeça. Não só a luz é artificial, como o cenário em si. A perspectiva é distorcida e as linhas horizontais e verticais no chão e na parede não encontram continuidade, encenando um afundamento no lugar em que o retratado se encontra. Uma paisagem sutilmente onírica que remete vagamente ao cubismo figurativo, como em *La chanteuse* (1926) de Juan Gris [figura 92], onde as linhas que compõem o segundo plano estão dispostas não para prolongar o espaço perspectico, mas para criar, como n’*O violinista* de Portinari, uma atmosfera íntima e centralizadora em torno da musicista. Diferente do *Retrato de Manuel Bandeira* [figura 93], exposto no Salão em 1931, cujo perfil psicológico do retratado se define a partir da paisagem que emoldura a cena, o fundo no retrato do violinista Oscar Bogerth expõe apenas um estado de interioridade. Rompe com a perspectiva, com a continuidade geométrica, em prol de uma atmosfera de sonho que, numa fusão de sutilezas cromáticas e rítmicas (na gravata, nas linhas do chão e da parede), tenta traduzir um momento de criação que extrapola a dimensão individual, foco no retrato de Bandeira.

O contato de Mário de Andrade com estas duas obras – *O violinista* e o *Retrato de Manuel Bandeira* – é crucial para entendermos não apenas sua atuação como crítico de artes plásticas, sempre permeada por conceitos musicais, mas também sua relação com Portinari e a constituição de suas posições no campo da produção artístico-intelectual. Mário vai ao Rio de Janeiro para visitar o Salão de 1931, organizado pelo recém-nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Costa e inaugurado em 1º. de setembro. O “Salão Revolucionário”, como ficou conhecido, prometia grandes encontros, marcando a entrada dos modernistas nos meios oficiais. As primeiras visitas de Mário ao Salão deram origem a duas impressões contraditórias e definitivas em seu exercício crítico. Na primeira, acompanhado de Bandeira, Mário manifesta uma impressão positiva do retrato do amigo feito pelo alemão Friedrich Maron [figura 94], que era tema das conversas no ambiente artístico carioca. Na segunda visita, a qual faz sozinho e com mais demora, Mário impressiona-se com outro retrato de Bandeira, do então seu desconhecido Cândido Portinari, bem como com outra obra do mesmo pintor, *O violinista*. Na terceira visita ao Salão, quando se reúnem os simpatizantes do Modernismo em torno de Mário e Bandeira, a opinião do primeiro sobre o quadro de

Maron já é bastante diferente, provocando certo desconforto no amigo retratado. Contrapõe a falta de equilíbrio da composição ao lirismo das obras de Portinari. Em carta enviada a Bandeira dias mais tarde, justificando a mudança de opinião, Mário encontra na música uma metáfora explicativa, contrapondo ao quadro de Maron um outro de Zuluoga (pintor espanhol bastante querido à Portinari nesse momento):

Era um quadro [de Zuluoga], uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatendeu completamente aos problemas dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos (Carta de 10/9/1931, ANDRADE, 2000: 525).

Muito embora a apreciação andradiana do quadro de Maron não corresponda à realidade, é sintomático que acuse a obra do alemão de anti-musical, pois coloca em pauta uma crise que é característica da própria construção conceitual de sua crítica, a qual oscila entre a censura e a defesa dos diálogos com a música. Condena, por um lado, a veia abstrata da plástica de um Kandinsky e dos *fauves* em geral, cujo diálogo com a música parte do horizonte construtivo, tendo como objetivo central a autonomia de linguagem, sobretudo pela via da cor. A ausência da dimensão social deveria ser evitada nesta fase de busca, ainda, da nacionalidade artística. Endossa, por outro lado, a presença da música como representante-mor do gênio criativo nacional, sua alma profunda, lírica, definidora do mundo dos sentidos. Tal interesse o levou a amparar uma arte voltada para o folclore – sobretudo em sua dimensão musical –, o qual seria portador dos traços mais marcantes e definidores da imaginação nacional. Esta última entendida como método criativo e expressivo, como forma e como gesto, vivos na composição e no corpo. A suposta falta de *musicalidade* na obra do alemão encontra apoio nas duas concepções, atribuindo a Maron um caráter programático, sem a liberdade lírica que, para ele, Portinari parecia possuir, e que seria necessária para dar fluência e conectividade às partes do quadro. Para chegar a tal juízo, é muito provável que Mário tenha ouvido e levado em conta – ou, inversamente, influenciado – os comentários feitos por Manuel Bandeira sobre as distintas experiências de posar para os dois pintores, publicados em forma de artigo semanas mais tarde sob o título *Retrato de meus dois pintores*, percebendo uma fundamental diferença no trabalho do alemão Maron e de Portinari, pintor “legitimamente brasileiro”.

A espontaneidade lírica é coisa que [Maron] exclui sistematicamente de suas criações. Tudo nele é relação precisa. Nunca mistura a tinta no gesto reflexo que já é do domínio do instinto. Eis aqui duas imagens do mesmo homem e que diferem por tudo quanto separa os temperamentos e as inteligências dos respectivos criadores. Porque estes, sem o querer, se retrataram a si mesmos.

Trabalho subterrâneo de criação. O alemão, por maior que fosse a sua tensão de exprimir objetivamente uma realidade humana, exprimiu-a de fato, mas rigorosamente dentro de si mesmo e de sua raça. O ítalo-brasileiro de Brodóski, terra de Palanim, entregou-se desde o primeiro momento ao subjetivismo lírico de suas origens latinas (BANDEIRA, Manuel. *Bazar*. Rio de Janeiro, 7out1931. *apud* VIEIRA, 1984: 102).

Opunha ao horizonte da visualidade esquadrihante o foco da expressão interior, quase que musical, como mote para uma pintura que partisse do mundo dos sentidos para ajudar a descobrir o Brasil adormecido por debaixo das camadas de tinta. A esta altura, portanto, a discordância entre os dois amigos acerca do retrato de Maron parecia ter sido amenizada – em favor de Mário.

Ainda que os trabalhos de Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral se coloquem da mesma forma, como tributários de uma lírica nacional, não recebem tanta atenção quanto o recém-conhecido Cândido Portinari. Tarsila apresentou obras já conhecidas, como *A caipirinha* (1923) e *A feira* (1925), cujo foco está na construção rítmica a partir das zonas de cor e das repetições e variações formais, bem ao estilo de Léger ou Delaunay, conservando, todavia, uma iconografia regional – as frutas, as casas – e uma orquestração cromática pautada no universo popular – o desbotado da arquitetura unido à agudez das cores da natureza. Di Cavalcanti, por outro lado, explora a dimensão *gestual* do ritmo e da musicalidade. Não é mais o ritmo como valor universal, aplicável ao universo da música e da plástica, mas um ritmo específico, criado a partir da digestão da natureza através dos sentidos, gerando uma rítmica que é tributária dessa percepção, e não sua organizadora, como parece ser o caso na obra de Tarsila.

É em Portinari, entretanto, que Mário de Andrade encontra o classicismo de tom lírico que o agrada profundamente. Embora argumente não conhecê-lo, é presumível que tenha ouvido falar do pintor através de Manuel Bandeira, cuja percepção sobre o artista estava focada na personalidade interiorana que lhe era característica. É provável que a caipirice de Portinari, unida ao seu virtuosismo técnico, tenham agradado a Mário de Andrade, abrindo uma nova porta na busca por um continuador de Almeida Júnior. O pintor de Brodóski responde de perto ao projeto intelectual andradiano, interessado na criação de uma identidade coletiva nacional para a qual, segundo Annateresa Fabris, “deveriam convergir tanto elementos racionais, quanto elementos sentimentais, alicerçados no inconsciente coletivo, na religiosidade e nas crenças populares”. A construção desse projeto incluía não apenas artistas dotados de consciência social, mas “igualmente de uma consciência do próprio ofício e de uma ética refletida na busca constante de aperfeiçoamento” (FABRIS, 1996: 112). Portinari, antes de conhecer o crítico pessoalmente, já esboçava idéias bem definidas acerca do compromisso do artista

com sua pátria, e da obra com sua terra. Em entrevista concedida em Paris a Plínio Salgado, pouco antes de retornar ao Brasil, o pintor – que talvez tenha forçado um pouco as tintas para satisfazer as expectativas radicais do entrevistador – sugere que as portas de entrada da arte estrangeira (mesmo estando em Paris) deveriam ser fechadas. Fala de um espírito nacional, do qual Almeida Júnior seria, para ele também, um precursor, e da importância do vínculo social do artista, cujo papel era o de educar as massas. Diferencia-se de Mário, entretanto, ao tocar na questão dos regionalismos, exaltando o seu valor, quando, para o crítico, a busca fundamental deveria ser a da unidade.²⁰⁶ Mas em linhas gerais, tanto para Mário quanto para Portinari a pintura deveria ser “clássica” e mantenedora dos seus valores estruturais (CHIARELLI, 2007: 126). Muito embora a concepção plástica de Portinari ainda esteja, em 1931, distante daquela que o consagrará como o grande pintor brasileiro, já estão presentes n’*O violinista* elementos suficientes para provocar um profundo efeito em Mário, dando início a uma relação de cumplicidade de impacto nos rumos da arte brasileira nos anos 30 e 40. A ausência de assunto nacional é compensada pelo tratamento sensível da figura do musicista, conferindo à luz um caráter psicológico capaz de dar profundidade à atmosfera mística da música. A aura de grande artista em torno de Portinari se dá, em grande parte, pela forma com que o pintor plasma problemas impostos pelo tema a partir de soluções essencialmente plásticas. Só assim a questão brasileira poderia ser incorporada sem ser através da feição literária da pintura acadêmica. Não era o tema, nem o intelectualismo que por vezes predominava entre a arte vanguardista européia, que contavam, mas a clareza com que o pintor enxergava e sintetizava os assuntos, criando verdadeiras “entidades sensíveis, cuja essência, cuja fatalidade (...), cujo potencial é brasileiro, sem que o seja imediatamente, e muito menos necessariamente, o seu realismo primeiro exterior (...)” (ANDRADE, 1940 *apud* CHIARELLI, 2007: 130).

O virtuosismo de Portinari não deve ser tomado, entretanto, como um valor em si. Sua extensa prática com retratos o tornava não apenas um virtuose, mas acima de tudo um pintor do corpo, traço essencial à configuração de um artista com pretensões modernas no Brasil. Nesse sentido, Portinari era o mais preparado para levar adiante um projeto de pintura nacional que não deixasse de lado o peso do corpo na constituição de uma arte legitimamente brasileira, seguindo os pressupostos da crítica modernista, passando a ocupar o lugar privilegiado antes dividido entre Tarsila e Di Cavalcanti.

²⁰⁶ SALGADO, Plínio. “Um pintor brasileiro em Paris”. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, 8/10/1930, *apud* CHIARELLI, 2007: 124.

7.4 A MÚSICA ENTRE A COESÃO PLÁSTICA E O GESTO NACIONAL

Portinari, sábio articulador de suas possibilidades profissionais, percebe que um novo mecenato surgia – o estatal – e que o nacionalismo modernista, com o qual vinha progressivamente se afinando, tomava conta desse novo filão. Com o avançar da década de 1930 (especialmente a partir de 1933), aprofunda seu contato com Mário de Andrade, bem como sua abordagem regional, tanto em termos temáticos quanto de linguagem. Os retratos perdem espaço para composições voltadas a problemas de fundo nacional. A música, neste contexto, ganha espaço tanto como tema, visto que há uma profusão de obras que abordam festas, estilos e paisagens musicais, quanto como recurso criativo e, ainda, como ponto de partida no tratamento do corpo, e do gesto nacional, seguindo uma tradição tributária de Almeida Júnior e do Modernismo de 22.

Uma intenção de ordenamento visual vai tomando forma na obra de Portinari, predominando o corpo escultórico e o ritmo como função plástica. A junção entre as duas dimensões – gestual e de arquitetura do espaço –, acaba por criar uma tensão próxima da presente nas obras de Di Cavalcanti e de Tarsila, conforme análise do terceiro capítulo. Trata-se da constituição de uma musicalidade tratada figurativamente como gesto, ou seja, como ritmo vivido no corpo e na relação com o meio e/ou referida a partir da forma. Nos primeiros anos, essas duas dimensões parecem constituir pesquisas separadas, sendo a primeira associada à catalogação dos tipos nacionais, e a segunda voltada ao equilíbrio plástico segundo pressupostos modernos, embora pautada também pela pesquisa ostensiva sobre a arte do passado e suas técnicas, em busca de alcançar, enfim, formas de plasmá-las em sínteses originais, brasileiras por assim dizer.

São inúmeros os esboços e desenhos realizados entre os anos de 1933 e 1934 destinados a retratar uma corporalidade oposta àquela com que Portinari estava acostumado nos retratos da elite. Nestes, eram sempre corpos rígidos, portadores de uma gestualidade que simbolizasse seu capital econômico, social e/ou cultural. Naqueles, a individualidade era abolida, bem como os rígidos valores gestuais da elite europeizada, em prol de um corpo flexível, plástico, que tende ao movimento. Não qualquer movimento, mas o movimento estético, da dança, dos símbolos de cultura. Em esboços como *Três homens*, *Flautista* e *Negrinha dançando* [figuras 95, 97-8], todos de 1933, está nítido o esforço de mapear e propor um gesto musical que sintetizasse a corporalidade das populações mestiças. Tal esforço se repete em dezenas de obras semelhantes realizadas no mesmo ano e no seguinte. Tanto no *Flautista* quanto em

Negrinha dançando, os trajes e as curvas, articulados a um jogo de sombra e luz – novamente –, simulam uma presença cotidiana da música, em nada encenada. Em *Três homens*, poses e passos típicos de danças populares são esboçados rapidamente, como que durante a observação das festas ou de seus registros fotográficos, que circulavam abundantemente na época. Neste mesmo ano o artista concebe *Morro* [figura 99], explorando a sensualidade dos ritmos cotidianos refletidos no corpo. O ordenamento visual se dá a partir de movimentos em curva, criando uma complementaridade entre a natureza do morro e a corporalidade de seus habitantes. O interesse de Portinari pelo corpo musical pode ser atestado pela imensa quantidade de desenhos e esboços realizados nesse período sobre o tema da dança. Em *A bailarina* [figura 96], explora a gestualidade clássica do balé, verdadeiro contraponto ao gesto popular, consciente da distância entre os dois mundos: o da cultura popular brasileira e o das tradições clássicas européias. Não era a dança em si o motivo plástico que procurava, como foi o caso de Flávio de Carvalho, mas um sistema gestual que sintetizasse a corporalidade tropical.

A busca por um ritmo essencialmente plástico também ocupou o pintor nesses anos que se seguiram ao Salão de 1931. Diversos estudos rítmicos se encontram na imensa relação de esboços realizados a partir de 1933. Reflexo disso pode ser visto no trabalho de ilustração para o livro *Presença de Santa Terezinha* de Ribeiro Couto [figuras 100-1], nos quais o apelo cubista é suavizado pela carência de contornos mais definidos, sem, com isso, abrir mão de uma espacialidade geometrizada/rítmica. Há casos em que o elemento rítmico, responsável pela arquitetura do espaço, é, ele também, tratado a partir de ícones regionais. Nos painéis encomendados pela embaixada da Itália no Brasil [figuras 102-5], uma das primeiras grandes encomendas estatais recebidas pelo pintor em 1934, a ausência do corpo como elemento definidor da brasilidade é amenizada pela presença de ícones da flora tropical e da cultura material regional, sugerindo um enlace entre as riquezas naturais e a promessa de progresso. Talvez impossibilitado de abordar o tema mestiçagem numa obra encomendada pela embaixada de um país com um imenso contingente de imigrantes residentes no Brasil, essa foi a solução encontrada por Portinari: uma versão desabitada e não narrativa, em que ritmo e equilíbrio estão de mãos dadas, se aproximando bastante das soluções presentes em algumas pinturas de Tarsila do Amaral, para quem a natureza tropical foi tomada inúmeras vezes como motivo plástico. A presença humana fica apenas sugerida nas árvores derrubadas [figura 104], na moringa [figura 105], nos troncos que mais parecem postes [figura 102], na mesa e na parede de onde brotam plantas [figura 103].

Essas duas vertentes dos estudos rítmicos de Portinari não seguem caminhos paralelos, harmonizando-se em diversos de seus trabalhos. Em *Morro* [figura 99], para além da centralidade do corpo como território sonoro sobre o qual os ritmos da cultura e da natureza agem, criando uma gestualidade singular, ícones do progresso como o avião, o navio a vapor, os arranha-céus, as habitações populares precárias (sintomáticas da modernidade desigual do país) passam a sensação de uma arquitetura precisa do espaço, onde os corpos e objetos se movem de forma sincronizada. Basta olharmos para a mulher que caminha em direção ao malandro de chapéu no canto esquerdo inferior da tela. A cerca ao seu lado cria a ilusão de um caminhar constante. Não é uma marcha rígida, mas um andar amolecido, cheio de curvas e desvios. Essa sensação é reproduzida em toda a tela, como se tudo acontecesse em síncopas ritmadas ao som de um samba, estabelecendo um compasso comum entre o morro e a zona de progresso ao fundo.

Nos primeiros estudos sobre o tema do café [figura 107], realizados por volta de 1933, as soluções encontradas se aproximam bastante daquelas presente em *Morro*: corpos amolecidos inseridos numa ordem rítmica organizadora. Mas até 1935, quando Portinari finalmente apresenta uma versão definitiva sobre o tema [figura 106], novos elementos são inseridos, tornando mais complexa a convergência entre as duas fórmulas rítmicas. Nesta obra, as variações e repetições passam a sensação de um ritmo que evolui rumo ao infinito com o aprofundamento do espaço perspectivo. Estes procedimentos rítmicos engolem os corpos, que agora assumem postos ambíguos, tanto como figuras de ritmo dentro da “partitura” da tela, quanto como portadores de motivos rítmicos característicos da cultura local. São construtores do espaço, e não mais apenas cúmplices; são corpos anônimos, pesados, cujas curvas não sugerem sensualidade, mas dedicação e empenho às tarefas da colheita. Em termos narrativos, o campo visual é controlado pelo feitor, que aponta as tarefas. Mas é o pintor quem estabelece a ordem do espaço e do tempo, separando as atividades da colheita e plantio de forma que apareçam como simultâneas, mas em planos consecutivos que adentram na tela, ao estilo dos primeiros perspectivistas, como Giotto ou Piero della Francesca, para quem o aprofundamento do espaço fornecia também uma alegoria da sucessão temporal em que os diferentes planos poderiam representar seqüências cronológicas de uma mesma história. Alheio ao controle do feitor, a figura à direita, com chapéu e lenço de marinheiro, canta de olhos cerrados e boca semi-aberta, acompanhado, talvez, pela outra figura à esquerda, em frente à colona sentada. Une-se ao transe do trabalho o canto trazido de fora da lavoura pelo marinheiro. Seriam, então, os cantos de trabalho, e não a

voz do feitor, os responsáveis pela cadência do plantio? É o que parece sugerir o pintor ao construir uma ordem muito próxima da musical, onde as repetições e variações de figuras soam como um *tema e variações*, em que o motivo é apresentado e, em seguida, posto em cheque através de alterações contidas pelo respeito à métrica e à tonalidade.

As soluções encontradas por Portinari, articulando noções modernas de equilíbrio plástico e o realismo focado no corpo o coloca, já em meados dos anos 30, em posição privilegiada no campo artístico nacional. Encomendas estatais de grandes proporções lhe são propostas, forçando o aprofundamento das técnicas murais de grandes dimensões, o que exigia novas capacidades de ordenamento e ritmo. A ocupação da cadeira de professor de pintura mural e de cavalete no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal entre 1936 e 1939, pelas necessidades do ofício de professor, também devem ter-lhe acentuado o desejo de um sistema de expressão plástica, contribuindo, assim, na busca por equilíbrio entre o plástico e o social, sendo a música um ponto de convergência entre as duas dimensões.

A partir de 1938, com a encomenda dos ciclos econômicos [figuras 108-19], esse diálogo bipolar com a música é acentuado, deixando clara a profunda compreensão e interesse acerca da cultura popular por parte do pintor – ainda que o faça mais como recurso de fixação de estereótipos do que como proposta de convivência entre o popular e o erudito. A seriedade dos motivos – o trabalho e o trabalhador – é suavizada pela economia de elementos, pelas repetições e variações, estabelecendo um ponto de contato com a musicalidade popular semelhante àquele presente em *Café*. O corpo é explorado como núcleo de força para a transformação sócio-econômica, abordada em suas variações regionais: a colona imigrante na colheita do café, o negro no corte da cana, o mestiço na plantação da carnaúba, e assim por diante. Cada um dos painéis conta com elementos comuns, figuras repetidas que os interligam, dando ao conjunto um caráter rapsódico, como apontou Tadeu Chiarelli. Para este autor, o conjunto de painéis do Ministério formaria uma rapsódia erudita entranhada de uma lógica popular de composição: “existe um tema unificador que congrega todas as suítes (painéis) que compõem a rapsódia: os ciclos econômicos, que contam a história do Brasil. Cada um deles é um agregado de vários elementos visuais que, unidos, enformam o todo” (CHIARELLI, 2007: 135). É o próprio Mário de Andrade, todavia, quem sugere esta interpretação musical dos painéis quando escreve, em 1940, um artigo sobre o pintor publicado na *Revista Acadêmica*. Para o crítico, a “qualidade primordial da compreensão de Portinari do que seja pintura de parede pública é o ritmo destas

composições”, que, no seu “sentido dinâmico”, sem abrir mão da dimensão plástica, daria aos afrescos um caráter de “quase música”:

A sua obra é uma verdadeira marcha rude, com tema repetido, com motivos-condutores circulantes, com quadratura inflexível, chega às vezes a dar a noção motriz do compasso. Já no *São João*, o pintor ensaiara o dinamismo misterioso e sacral do número três. Agora, principalmente nos dois grandes afrescos do salão de conferências, *A escola jesuítica* e *A escola moderna*, o motivo ternário se repete com muito mais segurança e imediato valor dinâmico. Os motivos condutores são vários. Basta lembrar a “mulher sentada” que aparece em transformações que se diriam de variações musicais, no *Fumo*, no *Gado*, no *Café*. Não é tudo: Portinari chega em dois afrescos diversos a repetir a mesma figura inteira, da mesma forma com que dá a certas fisionomias uma tal semelhança física que se diriam irmãos. Tudo isso é música, tudo isso são caracteres primários, violentos, marciais, coreográficos, populares de música, que Portinari está aproveitando em sua plástica com a mesma ciência dinâmica de Fídias nos relevos do Partenão (ANDRADE, 1940).

Como sugere Tadeu Chiarelli, valendo-se das conclusões já sugeridas por Gilda de Mello e Souza (2003) acerca das relações entre *Macunaíma* e a forma musical da rapsódia, parece haver uma correspondência entre o projeto artístico-literário de Mário de Andrade e os caminhos da plástica de Portinari. Correspondência realizada de forma totalmente consciente, como sugere a leitura do crítico acima citada.

Antes de prosseguir, vale a pena verificar em que medida as sugestões musicais de Mário se encontram de fato nos painéis. Em *Cacau* [figura 117], seis figuras encontram-se unidas por um clarão de luz artificial, delineado geometricamente por linhas e campos coloridos. Os trabalhadores não apresentam quase nada de individual. As três personagens masculinas centrais insinuam, pela aparência, uma espécie de variação sobre uma mesma figura que está presente em todo o ciclo. No caso de específico de *Cacau*, a variação sobre o motivo original se dá através da alternância sequencial de atividades (seleção, corte e descanso) do trabalhador na colheita. As figuras femininas funcionam como respostas ou complementos às três imagens centrais, bem ao estilo de uma sentença musical.²⁰⁷ Além da figura da mulher sentada, à qual Mário já havia chamado a atenção, que aparece com pequenas variações em *Fumo* [figura 112], *Gado* [figura 110] e *Café* [figura 116], Portinari insere variações em contextos menores, como em *Cacau*, expandindo-as ao longo de toda a *rapsódia*. É o que sucede com a mulher segurando o cesto em *Cacau* e em *Fumo*, o homem com ferramenta em *Pau-brasil* [figura 108], *Cacau*, *Ferro* [figura 113] e *Borracha* [figura 118], o homem arqueado em *Pau-brasil*, *Cana* [figura 109], *Erva-mate* [figura 115],

²⁰⁷ Forma sob a qual se articula uma idéia musical, tornando-a inteligível através de recursos de repetição e variação.

Garimpo [figura 111], *Fumo*, *Ferro* e *Carnaúba* [figura 119], e assim sucessivamente. A referência às variações é evidente. Cada uma das fases dos ciclos foi estudada por Portinari, sob a orientação do Ministro Gustavo Capanema, instruindo o pintor por cartas, emprestando livros de arte como *Les Albums d'Art Drouet*, ou pedindo a colaboração de intelectuais para a enunciação de temas (PIAZZA, 2003: 143).

Para organizar os painéis em seções que comportassem as fases de cada ciclo, o pintor cria núcleos rítmicos que intersectam o espaço de cada painel, estabelecendo fronteiras temporais dentro de um território maior onde convivem temporalidades distintas. Uma espécie de simultaneísmo – ou polifonismo, seguindo a versão andradiana do conceito futurista – onde plantio, colheita, descanso e armazenamento, são executados ao mesmo tempo, em diferentes planos. Até a disposição dos painéis, todos juntos em pé de igualdade, torna-se indício da busca por justaposição das fases históricas do país, princípio este já presente em *Macunaíma*. A indeterminação temporal da rapsódia brasileira substituiria o conceito de vir-a-ser pela categoria temporal de *coexistência*. “Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com as épocas de decadência. O tempo primordial destruiu as contradições e restabeleceu a justiça, nivelando os momentos de penúria à abundância, a civilização técnica do Sul à cultura agrária e arcaica do Nordeste (...)” (MELLO E SOUZA: 2003: 39-40). A semelhança com os painéis é imensa. A justaposição do ócio e do trabalho, suas diferentes operações, todos unidos sob o signo de uma brasilidade, mais desejada do que real, calcada nos pressupostos da produção e exploração do território. A *coexistência*, base das noções musicais de harmonia e polifonia, nega o caráter narrativo linear, anulando a temporalidade implícita no assunto (ciclos econômicos ocorridos ao longo da história do Brasil). Os fatos se esvaem diante do intento de glorificação de valores do trabalho através de uma “gestualidade essencial”,²⁰⁸ evitando o detalhamento anatômico em prol de uma geometrização que integra as figuras ao meio, aos produtos e à própria lógica do trabalho. Se de um lado, os diálogos entre a música e a pintura na confecção dos murais são bastante claros, de outro, as significações políticas de tais opções, controladas de perto pelo ministro e mandatário Gustavo Capanema não parecem tão evidentes. Uma análise de dois outros painéis, bem como dos debates e variações que integram seu processo de significação podem nos ajudar a explicitá-las.

²⁰⁸ Termo usado por Annateresa Fabris, associando as tentativas de Portinari de captar o trabalhador nos momentos de expressão culminante ao *momento fecundo* de Lessing no Laocoonte (FABRIS, 1990: 105).

7.5 MURAIAS À MÚSICA: DA PRIMEIRA MISSA À PRIMEIRA AULA DE MÚSICA

Junto dos murais que compunham o ciclo econômico, Gustavo Capanema pediu a Portinari que preparasse também outras duas obras de grandes dimensões para o auditório do edifício. As obras deveriam representar dois momentos decisivos na formação histórica do Brasil: o descobrimento e o Estado Novo, dois marcos fundadores do Brasil moderno. O tema da educação deveria ser privilegiado, e a música – mais especificamente o ensino musical – seria o elemento comum entre os dois motivos: no primeiro caso, as aulas de música oferecidas pelos jesuítas aos índios; no segundo, a visão da nação como um grande coro orfeônico. É importante lembrar que estas obras eram encomendas, produtos de um diálogo rígido com os ideais do ministro, que mobilizou uma ampla gama de intelectuais, artistas e políticos em torno do edifício do Ministério da Educação e Saúde, atuando de maneira às vezes excessivamente ativa no direcionamento estético dos projetos ligados a esta obra monumental, como fica sugerido na leitura de sua correspondência com figuras do período envolvidos em seus projetos. A preocupação estética assume, em suas mãos, um sentido fortemente político, sobretudo na inserção de monumentos junto ao edifício, tendo em vista o potencial de síntese histórica vislumbrado já no encaminhamento dos “ciclos econômicos”. Em carta a Roquette-Pinto, datada de 30 de agosto de 1937, Capanema consulta o então diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo em busca de argumentos efetivos e consistentes capazes de dar forma a um estereótipo otimista do homem brasileiro, que serviriam à confecção de uma estátua a ser executada pelo escultor Celso Antônio. Na carta, o ministro afirma:

O objetivo do Ministério da Educação e Saúde é a formação do homem brasileiro. Razoável é, pois, que o edifício, ora em construção para sede deste ministério, contenha uma expressão de sua finalidade.²⁰⁹ Para isso, mandei fazer, pelo escultor Celso Antônio, uma estátua de granito, para ser localizada em frente ao edifício, representando o Homem Brasileiro. Esta estátua será um colosso de cerca de 11 metros de altura. Constará apenas da figura de um homem sentado. Está claro que o trabalho, a ser realizado pelo escultor, não será simplesmente uma obra de arte. Há nele um lado científico importante, que é o de fixar, já não digo o tipo brasileiro (que ainda não existe), mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do legítimo homem brasileiro. (...) Como será o corpo do homem brasileiro – não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia? (...).²¹⁰

²⁰⁹ A idéia da estátua parece ter partido de Le Corbusier em rápida passagem pelo Brasil em 1936 afim de discutir o projeto (PINTO JÚNIOR, 2007: 212).

²¹⁰ Documento do Fundo Roquette-Pinto (Arquivo da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro).

A escultura não foi realizada, nem por Celso Antônio, cujo projeto desagradou o Ministro, nem por Brecheret ou Ernesto de Fiori, que também chegaram a receber a mesma encomenda. Capanema queria um homem de perfil ariano e Celso Antônio propôs a imagem de um mestiço sentado. Roquette-Pinto contestou a imagem do brasileiro sentado, argumentado sobre a necessidade de representá-lo em movimento. Drummond, encarregado de suspender a encomenda feita a Celso Antônio, faz contato com Ernesto de Fiori, sem sucesso e, através de Mário de Andrade, com Brecheret, a quem as exigências estéticas arbitrárias feitas pelo ministro não parecem ter animado. O edifício foi inaugurado em 1945 sem a estátua do “Homem Brasileiro”.²¹¹ Da mesma forma que insistiu em fazer prevalecer seus modelos de representação da “raça” brasileira, dessa vez sem sucesso, Capanema lançou-se numa empreitada de discussões a respeito dos símbolos nacionais ideais, conferindo ao edifício do Ministério o importante papel de fixá-los. O Modernismo apresentava-se, nesse contexto, como via ideal para dar conta dos planos ideológicos do governo Vargas, tanto pela sua ênfase no moderno vinculado ao nacional, quanto pelo caráter vago, amplo e ambíguo dos seus projetos, permitindo interpretações variadas e evitando confrontos com o programa político do governo, e em especial do ministro (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 98-9). Não que os confrontos não tenham acontecido, mas de fato o acordo foi maior. O envolvimento dos modernistas com o folclore e as artes interessava ao ministro, fornecendo ao seu programa densidade estética e proximidade com o campo da cultura. Do outro lado, a construção do Ministério abria espaço para a realização do projeto moderno, tanto pelo mecenato quanto pela possibilidade de levar a público os conteúdos revolucionários defendidos pelo grupo.

O governo Vargas agregou correntes intelectuais diversas, mantendo uma atitude propositalmente ambígua em relação à cultura, embora em termos ideológicos tenha predominado uma postura pragmática e intolerante, reprimindo partidos e movimentos de oposição, independentemente de sua posição à direita ou à esquerda. No campo da cultura, coexistiam ministros conservadores, que apoiaram a manutenção e ampliação de sedes acadêmicas, em detrimento da escola moderna²¹² — Artur de Souza Costa, ministro da Fazenda; Salgado Filho, ministro do Trabalho; Eurico Gaspar Dutra,

²¹¹ Ver, entre outros, PINTO JÚNIOR, 2007; SEGRE, 2006; REZENDE, 2002.

²¹² Indício da presença de passadistas entre os membros do governo que, de alguma forma, se envolviam com o mecenato artístico é a presença brasileira na Exposição do Mundo Português em 1940, representada por artistas majoritariamente acadêmicos, sendo a obra *Café* (1935) de Cândido Portinari a única ligada à produção modernista (ver LEHMKUHL, 2011).

ministro de Guerra —, com a figura de Gustavo Capanema, que abriu portas ao Modernismo, delegando funções importantíssimas a artistas renovadores, movidos pela busca por uma linguagem que melhor se adaptasse às condições de um novo Brasil, partindo, contudo, das raízes mais profundas de um Brasil velho (SEGRE, 2006).

O erguimento de uma sede de proporções monumentais para o Ministério da Educação e Saúde desempenhava funções importantíssimas dentro do projeto estadonovista, o qual, como definiu Capanema na carta a Roquette-Pinto, tinha por função primordial a formação de um certo “homem brasileiro”, em que pesassem disciplina coletiva, identidade compartilhada e estatização da cultura. Acreditava-se que desta forma tanto a ordem interna quanto a inserção internacional do país como promessa econômica seriam afirmadas. A pintura e a arquitetura, nesse contexto, cumpriam papel fundamental, levando uma imagem moderna e promissora do Brasil ao exterior. Lúcio Costa, em carta a Capanema escrita em 3 de outubro de 1945, à beira da deposição de Getúlio e do fim do Estado Novo, afirma a relação entre o projeto modernista para as artes e a legitimação de um Brasil moderno aos olhos estrangeiros. Referindo-se ao então chamado Palácio da Cultura, do qual tomou parte no projeto, professa:

Não se trata de (...) da simples inauguração de mais um edifício como tantos que se inauguram, a cada passo, por todo o país, mas da inauguração de uma obra de arquitetura destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas-artes como marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir (...). Eis porque, neste *oásis* circundado de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora, irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor (...). Mas como se explica uma tal ocorrência num meio técnica e culturalmente menos evoluído em relação aos grandes centros da América e da Europa, e num ambiente reconhecidamente pouco propício a empreendimentos de semelhante natureza? Ocorrência tanto mais singular quanto, correspondendo embora, apenas, a um movimento isolado e limitado dentro do quadro geral da nossa feia arquitetura contemporânea, em consequência dele, a tradicional posição de dependência em que vivíamos, nesse particular, para com a Europa e a América [do Norte], de um momento para outro, se inverte: são agora os mestres arquitetos dos Estados Unidos da América e do império britânico que se abalam dos respectivos países para virem até aqui, apreciar e aprender.²¹³

A fala de Lúcio Costa explicita – de maneira bastante oportuna, já que a carta termina com pedidos de nomeação de cargos universitários para Portinari, Niemeyer e Guignard – o valor da alta cultura, das artes visuais em especial, na construção de uma imagem do país de valor internacional, ou seja, moderna, intelectualmente capaz, de pujança econômica, atrativa ao novo cenário que tomava forma com o final da II Guerra. A música também assumia papel de relevo, servindo como instrumento de

²¹³ Correspondência publicada em SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 372-6.

disciplina de um lado, e figura de identidade de outro. A imagem do orfeão como espécie de microcosmo da nação e a presença do folclore nas criações artísticas legitimamente nacionais colocavam a arte musical lado a lado com as artes plásticas, consideradas “pontas de lança do Modernismo” e adotadas pela gestão Capanema como importante veículo de propaganda e fixação dos estereótipos desejados. O ministro, junto com o “Villa-Lobos educador” – distante em certa medida do compositor –, entendia a música como elemento central na formação colonial e moderna da cultura brasileira. Batia sobre a tecla do projeto, ou seja, a educação musical como semente de civilidade, ordenamento e disciplina dos corpos. Mas, na outra ponta, também defendia uma história do Brasil afinada com a tradição modernista em que a música desempenhava papel fundamental na constituição da nossa singularidade.

Articulando as duas percepções acerca da música – uma histórica, essencial à constituição da identidade cultural do país; outra política, destinada a viabilizar e certificar o caráter inaugural do Estado Novo –, Gustavo Capanema encomenda a Cândido Portinari os dois murais do auditório do Ministério. Os temas apontados pelo ministro eram “a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto)” (*apud* SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 363-4). As discussões sobre estes murais se estenderam durante aproximadamente nove anos, tendo Portinari preparado pelo menos três versões mais acabadas, além de dezenas de estudos. A primeira maquete data de 1938, embora alguns estudos já viessem sendo realizados desde 1936. Neste mesmo ano Mário de Andrade fazia publicar seu *Samba Rural Paulista*, obra em que se preocupou, entre outras coisas, com a dificuldade de registro do samba, tendo em vista que não se resumia à dimensão sonora: coreografia, ingestão de substâncias, elementos do ritual, enfim, uma variedade de indícios a ser captada a partir de um conjunto também vário de ferramentas que incluísse a visualidade, o movimento, o som, tendo como fito a construção do sentido formal.

Esse parece ter sido um problema também no horizonte da pintura, onde pintores como Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari, Cícero Dias, Flávio de Carvalho, buscaram exceder os limites impostos pela sua arte em busca de captar uma rítmica estruturadora da percepção e da imaginação nacional. No caso em questão, o de Portinari, é preciso levar em conta não apenas a circularidade de conceitos e ideais, mas sua trajetória individual, conectada à música e ao projeto moderno para uma arte nacional, tanto do lado modernista quanto estatal, além das obras em si, portadoras de uma realidade singular e particularmente rica.

A primeira versão dos dois murais enviada ao ministro não traz muitos elementos de novidade. São, na verdade, de uma obviedade pouco cativante. Pecam pelo excesso figurativo, com um peso de narrativa literária e um ordenamento espacial banal. A homogeneização coletiva – homens sem rosto – encontra correspondência nos ciclos econômicos, afinando-se com os projetos de Capanema e Villa-Lobos, cujo foco estava na idéia da unidade coletiva como elemento propulsor político. As imagens seguem o mesmo princípio das fotografias produzidas nas apresentações corais organizadas por Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. A uniformidade dos corpos, amenizada por uma restrita variedade de cores são traços que vão ao encontro do desejo de homogeneidade implícito nos projetos educacionais de Capanema.

A maquete de *Escola dos jesuítas* (1938) [figura 120] – o primeiro nome dado ao mural dedicado ao tema da música nas missões – confronta a nudez máscula dos indígenas ao corpo coberto dos missionários; contrapõe também o gesto professoral dos padres à postura curiosa e obediente dos alunos nativos. Estes últimos divididos em dois grupos: aqueles que, sentados, parecem ter se disposto a ter aulas de música com os religiosos; e aqueles que, em pé, com cestos à cabeça, pararam na passagem dos afazeres cotidianos por curiosidade, seduzidos pelo efeito da música e do canto. Em *Coro* (1938) [figura 121], o procedimento é outro. Representando uma aula de canto atual, mostra-se um conjunto já transformado pelo valor do canto. A aula é oferecida às moças exclusivamente, todas vestidas de forma quase idêntica, variando apenas as cores dos vestidos. A restrição ao universo feminino se dá, provavelmente, por se tratar de uma aula de formação para o magistério, prática mais comum entre as mulheres. Indica também um modelo de comportamento que se expande ao universo masculino.

É curioso o problema do público das aulas de canto no caso das duas maquetes. Entre os diversos estudos realizados entre 1936 e 1945, existem versões muito próximas desta que contêm uma diferença significativa: a presença majoritária de crianças ou jovens. Em *Escola* (1937) [figura 122], misturam-se crianças, jovens, adultos e etnias, traço ausente na maquete de 1938. Algumas referências de cultura regional são dispostas de maneira quase aleatória – uma planta tropical, uma moringa, etc. Em *Catequese* (1937) [figura 123], o pintor utiliza alguns elementos comuns, como que a sugerir certa continuidade entre as duas cenas tão distantes no tempo. A mesma moringa aparece entre o padre e uma cesta de comida aparentemente oferecida ao missionário,

num gesto carinhoso de admiração. Habitações modernas são dispostas ao fundo no lugar das típicas moradas indígenas, confundindo o observador e deixando clara a intenção de estabelecer complementaridade entre os dois territórios temporais. Muito provavelmente Capanema tenha sugerido a presença adulta nas aulas, fortalecendo assim a equivalência metafórica entre o orfeão e a nação. A aula de música não deveria ser entendida apenas como parte da formação artística do povo, mas sobretudo como veículo de civilização e disciplina. A ordem dos investimentos na educação musical durante o Estado Novo é indício claro desta concepção. A música popular, o folclore, a estruturação do cenário erudita jamais receberiam a mesma atenção do que a música orfeônica. Em depoimento datado de 1946 sobre as atividades de seu ministério, Capanema menciona apenas o canto orfeônico entre as modalidades de atividade musical, associando-o à educação física como parte das “práticas educativas visando à formação física, cívica e moral das crianças e adolescentes”, distorcendo, de certo modo, as proposições feitas por intelectuais ligados à música, como Mário de Andrade e Villa-Lobos, por exemplo (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 111).

* * *

A segunda versão das maquetes, de longe a mais interessante, data de 1939. Os ideais de ordem e figuração são abandonados em prol de uma musicalidade que se dilui no gesto corporal, na cor e na estrutura. Para além da figuração, a música é criada no corpo e no diálogo que estabelece com o espaço e os objetos, entre os quais há grande cumplicidade, sobretudo cromática. São poucos e sutis os elementos narrativos que distinguem um tempo do outro – as ocas ao fundo de *Catequese* [figura 124], e as partituras de *Escola* [figura 125]. Os instrumentos são essencialmente percussivos, e o corpo integra essa orquestra rítmica que se estende por todo o quadro através de uma orquestração de cores e formas. As partituras descansam esquecidas às costas do maestro e dos músicos, que parecem guiar-se, numa espécie de orgia sonora, pelos impulsos corporais. Há uma unidade de timbres e harmonizações cromáticas que se estende das roupas à paisagem, dos instrumentos e objetos aos corpos. Os gestos do regente e dos músicos contrastam com a rigidez pontiaguda e econômica da regência clássica, pautando-se, no quadro, pela fluidez curvilínea que conecta música e corpo, som e imagem. As partituras abandonadas ao acaso, o corpo solto e livre para interagir, as cores vivas que remetem à cultura afro-brasileira e ameríndia: estes parecem ser

indícios de outro ideal sonoro, que não mais aquele organizador, de tendência homogeneizante pleiteado por Capanema. Portinari privilegiou nesta versão uma musicalidade de impulso corporal e grande liberdade gestual, que não pode ser contida na partitura e que é vivida a partir de uma atuação sensorial mista. Não é a música dos corais, mas dos rituais, já que é executada em distintos tempos e espaços simultâneos: o do trabalho, o do culto, o da festa, e assim por diante. Não cantam apenas, mas tocam, trabalham, carregam, produzem, ouvem, olham e reagem à paisagem complexa que os cerca, ao mesmo tempo sonora, visual, olfativa, intersensorial enfim.

Há, entre *Catequese* e *Escola*, uma série de continuidades e discontinuidades, prevalecendo, contudo, as semelhanças entre os dois momentos, característica que permanecerá na versão final. No primeiro, o condutor, um padre jesuíta, pode ser facilmente identificado como diferente, pelas suas vestes e pelo gesto distinto. No segundo, parece não haver mais distinções entre maestro e cantores/alunos. A cumplicidade e a afinidade são quase totais. As cores são essencialmente mistas. Da mesma forma, as vestes, apesar da concordância cromática, tendem à pluralidade. Tudo parece simular o princípio da mestiçagem. É bem provável que Mário de Andrade, ao comentar os murais do auditório em seu artigo da *Revista Acadêmica*, publicado em 1940, tenha se referido a esta segunda versão. O crítico aponta o ritmo como o elemento definidor e mais efetivo na conquista do equilíbrio plástico e do elemento nacional, chegando mesmo a criar a “noção motriz de compasso”. Acusa a repetição contínua de motivos ternários, conferindo às obras um “imediato valor dinâmico”, conduzido por motivos diversos, que vão da cor à distribuição formal, da linha à disposição geométrica dos elementos. E de fato pode-se perceber nas duas maquetes a divisão em três grupos humanos que organizam a narrativa; em *Catequese*, três ocas figuram ao fundo; há em ambas, uma infinidade de formas triangulares que esquadrinham o espaço sem ordem simétrica, simulando uma espacialidade mais mística do que racional e disciplinada; as cores são distribuídas de forma também ternária, sendo o marrom, o verde e o amarelo (não contando os tons de cinza, preto e branco) predominantes em *Catequese*, e marrom, azul e amarelo em *Escola*.

Embora provoque o fascínio do amigo e crítico, o olhar de Portinari sobre o papel histórico da música, desconectado neste momento dos ideais de disciplina e homogeneização pregados pelo governo Vargas, mais atento ao processo de constituição popular da cultura nacional, não agrada seu comitente. Em carta a Portinari

datada de 1942, o ministro Capanema solicita mudanças no projeto para a sala de conferências:

No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto). No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil. Peço-lhe que faça os necessários estudos e perdoe desde já as minhas impertinências (*apud* SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000: 364).

Não me foi possível averiguar a quais versões Capanema se refere na carta. No ano de 1942, situado entre a segunda maquete e a versão final (de 1945), não há registros de outras versões ou estudos, nem imediatamente antes. Embora não enumere suas críticas à segunda maquete, é possível inferir que seja esta a versão rejeitada. Ainda que partidário do catolicismo, o que Capanema parece almejar é substituir o tradicional marco histórico da fundação do país – a primeira missa, eternizada na obra de Victor Meirelles e, em 1937, cinematografada em *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro (ver COLI, 1998) –, criado dentro de um projeto imperial e assumido durante a Primeira República, por um novo que afirmasse o Estado Novo como um momento de reencontro com o verdadeiro Brasil. De um lado, buscava-se dar sentido à idéia de um país novo, justificando a necessidade de uma nova República. Mas de outro, almejava-se o reatamento com o Brasil colonial, período responsável, de acordo com a nova tradição ensaísta de intérpretes do Brasil – Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, Paulo Prado, Caio Prado Júnior, etc. –, pela certidão de originalidade da civilização tropical, interrompida durante o hiato imperial.

A conexão com o passado colonial também era uma forma de dar ao país um ar de já antiga civilização, portadora de uma tradição inventiva que lhe fosse peculiar e que justificasse o adjetivo “original” implícito na nacionalização de uma cultura. O que torna a relação entre Estado Novo e Modernismo paradoxal é justamente a inversão do sentido da música, que deixa de ser apenas representante de uma identidade sensorial para funcionar como ferramenta de disciplina e coesão nacional. A trajetória tomada na discussão entre Capanema e Portinari é vestígio disso, pois o foco, para o ministro, é a ordem, a disciplinarização dos corpos através da música, e não o atestado de originalidade pela miscigenação e pela proximidade com a cultura popular defendido pelo Modernismo. Permanece, na concepção do ministro, um sentido historicista atrelado à pintura, alterando-se apenas – e com restrições – a linguagem, mais moderna, e o tema.

* * *

A versão final dos dois painéis [figuras 126 e 127], de 1945, traz elementos das duas maquetes acima analisadas, embora, possa-se afirmar que, em essência, seja um refinamento da primeira. Apesar de criar uma identidade com as obras dos ciclos econômicos pelos tons mais apagados, pela sobriedade das formas, o pintor abandona, por sugestão de Capanema, a interessante abordagem da segunda versão. Permanece uma compreensão da música como ferramenta de civilização e como organizadora dos espaços e corpos por ela influídos. O ritmo é simultaneamente plástico – o que é visível nas repetições formais e cromáticas, na geometrização dos espaços – e disciplinador. A ordem das partituras situadas à frente das duas obras é estendida ao mundo da vida, à disposição dos cantores, alegorias do povo e da nação ideal. É apagado o princípio da mistura presente na segunda maquete, imperando um sentido civilizador unilateral, que teria sido implementado primeiro pelas missões jesuíticas, num momento inaugural, e finalmente com o Estado Novo, que reivindicava a fundação do Brasil moderno.

As obras, ao final intituladas *Escola de canto* [figura 126] e *Coro* [figura 127], são muito semelhantes. E mesmo no título fica difícil separar historicamente os dois momentos retratados. O espaço é geometricamente organizado em ambos os casos. E o fundo não traz elementos narrativos, articulando formas não-figurativas a camadas rítmicas que criam a sensação de profundidade através de linhas diagonais que sugerem uma terceira dimensão, dividindo a tela em planos. Tanto a construção quanto as opções cromáticas lembram algumas colagens de Braque e Picasso, embora o tema, no caso dos painéis de Portinari, ainda preserve o caráter narrativo que o cubismo – por volta de 1912 – rejeitava profundamente.²¹⁴ A presença de partituras nos dois painéis indica o apelo a uma música aprendida, escolar, sem nada da espontaneidade. A não ser pelo tema e talvez pelo apelo rítmico da linguagem próxima do cubismo, muito pouco de musical pode ser identificado nos murais definitivos do auditório, distantes do tratamento dado pelo pintor até então às questões de caráter sonoro vinculadas ao problema da identidade nacional.

²¹⁴ Segundo Annateresa Fabris, os anos 40 teriam sido um período de experimentação, de exacerbação das deformações e de diálogos intensos com o cubismo de Picasso (FABRIS, 1996).

Indício do provável descontentamento de Portinari com os rumos da versão final dos murais do auditório é a eleição das maquetes de 1939 (segunda versão) como representantes do seu trabalho para a grande exposição realizada em Paris no ano de 1946, na Galeria Charpentier. Foi exposta como *esboço da versão final* – junto com alguns estudos dos ciclos econômicos e dos painéis da rádio Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro –, apesar de não ter sido usada na confecção dos painéis. A crítica, nessa ocasião, recebe Portinari de forma muito positiva, aclamando-o como um dos grandes pintores da atualidade.²¹⁵ Uma compilação dos textos publicados na imprensa francesa acerca dessa exposição foi editada na Argentina no ano seguinte, quando o pintor realizou outra individual no Salón Peuser em Buenos Aires. Nela constam textos de grandes nomes da crítica francesa, com destaque para o historiador da arte André Chastel (1912-90); o diretor do Louvre e estudioso da arte brasileira Germain Bazin (1901-90), responsável pelo convite feito a Portinari para expor em Paris; o escritor e crítico de arte Jean Bouret (1914-79); o diretor-fundador do *Musée National d'Art Moderne* de Paris Jean Cassou (1897-1986); o então jovem crítico e estudioso da obra de Picasso, Denys Chevalier (1921-78); o especialista em arte do século XIX Yvan Christ; além de Gaston Dihel (1912-99) e Michel Florisoone, dedicados à crítica de arte moderna; e, enfim, o então diretor de pintura do Louvre René Huyghe (1906-97), considerado na época um dos maiores animadores da pintura moderna, possuindo autoridade de crítico respeitado e considerado como um dos divulgadores e explicadores das idéias modernas, auxiliando a compreensão das formas avançadas da plástica frente ao público na França.²¹⁶

A tônica dos textos é o caráter simultaneamente social e primitivo das obras apresentadas, sendo a música frequentemente evocada, ora como índice de

²¹⁵ Um artigo não assinado publicado no *Quadrige* (n. 10, out/Nov 1946) avalia a recepção da exposição de Portinari em Paris: “A julgar pelos extensos comentários publicados pela imprensa literária e artística sobre a arte desgarrada e o romantismo tropical de Portinari, pode-se afirmar que, desde a exposição de Picasso no Salão de Outono de 1944, nenhuma outra mostra de pintura moderna teve igual transcendência” (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 36).

²¹⁶ Portinari, que conheceu Huyghe no Brasil, nos anos 30, lembra em entrevista publicada por Denys Chevalier (“Un artiste brésilien à Paris: Portinari”. In: *Arts*, 31abr1946), relembra de incidente envolvendo a premiada tela *Morro* (1933) [figura 99]: “Nessa época eu era pobre e carecia de meios para adquirir telas. Em consequência, tinha decidido voltar a pintar sobre esta tela [*Morro*]. Foi o senhor Huyghe, de passagem pela América e em visita ao meu atelier, quem me dissuadiu. Analisou-a, estudou-a e finalmente me convenceu. Alguns dias mais tarde, os jornalistas norte-americanos fizeram um *cliché* que reproduziram várias revistas, e logo o Museu de Arte Moderna concluiu por comprar o quadro” (CHASTEL *et alii*, 1947: 52).

modernidade, ora como base para uma pintura autenticamente nacional. O mérito da obra de Portinari é atribuído principalmente ao vínculo sócio-cultural que mantém com sua terra e seu povo. A forte presença de elementos afro-brasileiros é amplamente comentada, evocando tanto uma aproximação com o primitivo dos *fauves* quanto com a realidade brasileira, fascinante e exótica – mesmo em representações trágicas de miséria e de pobreza – diante dos olhos europeus. Germain Bazin, em texto intitulado “Un expressionniste brésilien”, chama a atenção para o vínculo que Portinari constrói entre obra e meio, ou seja, entre imagem e cultura nacional. Para Bazin, não era na paisagem, mas na força humana que Portinari teria encontrado os subsídios essenciais à sua constituição plástica. Articulando “elementos aborígenes e importados, os mais díspares, [Portinari] deu forma a uma surpreendente unidade nacional”. Nesse exercício de retração e expansão, o pintor teria compreendido que “a magnitude sobre-humana escapa aos recursos da pintura”, encontrando consonância na “raça negra, cujos instintos permanecem mais próximos das forças primitivas” (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 19).

Praticamente todos os textos enveredam para a presença do negro nas telas, tomado sempre a partir de sua musicalidade, de seus instintos refletidos no corpo, opostos à civilização cerebrina do Ocidente. E tanto os temas quanto o tratamento a eles dispensado são discutidos pela crítica numa perspectiva musical. É ainda Germain Bazin quem define a obra de Portinari a partir do interesse pela música afrobrasileira: “é a música negra o que pinta o artista, música de cadências selvagens ritmadas por *tam-tans*, que se posiciona até a demência da alma negra quando se entrega a ela” (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 22-3). Jean Cassou, por sua vez, chama a atenção para uma certa musicalidade, marcante na obra de Portinari, que não é apenas temática, mas sobretudo estrutural, sugerindo uma leitura musical, ou seja, autônoma, conectada aos novos padrões de apreciação visual lançados pelos modernismos e com os quais o diretor-fundador do *Musée National d'Art Moderne* de Paris certamente estava familiarizado. Na sua apreciação, as obras do pintor brasileiro continham uma “emoção humana semelhante a uma canção”, como uma “música nunca antes ouvida, a música dos choros, a música violenta e nostálgica do continente brasileiro”. Sua pintura estaria, entretanto, governada unicamente por inquietações e experiências plásticas comuns àquelas dos melhores artistas europeus, acrescentando o “estranho espetáculo da sua terra”, espetáculo de uma humanidade distante da do próprio pintor, mas que ele mostrou-se capaz de acionar através dos “gestos, expressões, dores”, incorporando-os

em si para expressá-los com “um lirismo irrefutável”, fruto da imanência entre o artista, a história e a geografia (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 38-9). Esse lirismo, contudo, não deveria ser vinculado ao individualismo abstracionista. Para Michel Florisoone, professor da escola de artes do Louvre, o tema em Portinari não era “a alma ou a inteligência do criador: é o coração dos outros. O quadro já não é a confissão presunçosa de si mesmo: se dirige a todos os homens. O esotérico cede lugar ao social” (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 73).

O Brasil é vislumbrado através das obras do pintor. Denys Chevalier vê na presença negra sintoma de uma convivência mais harmoniosa entre diferentes etnias no Brasil do que nos Estados Unidos, por exemplo, onde afrodescendentes convidados pelo próprio artista foram proibidos de entrar na exposição de Nova York. Nas telas de Portinari, os negros trocam as pás e picaretas para pegar em instrumentos musicais, para expressar sua liberdade do corpo através do exercício irreprimível dos instintos, como sugeriu Bazin (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 22-3). Aos olhos e ouvidos da crítica francesa, as telas do pintor de Brodóski “cantariam” – mais do que descreveriam – uma América desconhecida, uma “humanidade jovem, uma tragédia nova, um espaço imenso que pode ser *ouvido* em sua pintura”, nas palavras de Jean Cassou. Este mesmo crítico chamou atenção para a virtuosa capacidade de representar não só paisagens visuais, mas uma espécie de espírito brasileiro, o que tornava a obra de Portinari rica em “vigorosos prolongamentos humanos”, extrapolando os méritos de sua substância plástica, criando no observador o prazer da viagem, realizada não só a um país estranho, mas sobretudo à alma deste país. Para Cassou, esse espírito tropical encontraria na música de Villa-Lobos, nos ritmos selvagens que a compõe, um paralelo efetivo, não se restringindo a problemas intelectuais, mas, por outro lado, mostrando-se totalmente familiar com sua terra, sua cultura, alcançando a magnitude da espontaneidade e da liberdade criativa através da sua relação com o meio (in: CHASTEL *et alii*, 1947: 40). Essa ligação entre a pintura e a música brasileiras, e mais especialmente entre as obras de Portinari e de Villa-Lobos, era corrente, sobretudo nos anos 40, quando ambos gozavam de amplo reconhecimento internacional e encontravam-se comprometidos com projetos políticos, recebendo suporte estatal para representar o país no estrangeiro.

1940 é um ano movimentado para o pintor, que expõe no Brasil, em Lisboa na Exposição do Mundo Português (na qual sua obra *Café*, de 1935, é a única representante da pintura moderna brasileira) e em diversas cidades dos Estados Unidos, com destaque para Washington, Detroit, Chicago e Nova York, onde acontecia a Feira Mundial da

qual tomou parte representando o Brasil. Numa parceria entre o *Museum of Modern Art* e a *World's Fair*, são apresentados três programas musicais junto à exposição em Nova York [figura 128], irradiados pela BBC e retransmitidos pelo DIP (PEREIRA, 2006: 181). Os dois primeiros, levados à cena nos dias 16, 17 e 18 de outubro, associam a obra de Villa-Lobos a de outros compositores brasileiros, tais como Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Ernesto Nazareth. O terceiro programa, apresentado no quarto concerto da série, no dia 20 do mesmo mês, é exclusivamente dedicado à obra do autor de *Trenzinho Caipira*. A regência ficou por conta de Walter Burle Marx (1901-91), grande divulgador da obra de Villa-Lobos nos Estados Unidos e irmão do famoso arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx. A soprano brasileira Elsie Houston também participa do evento, não apenas como solista, mas como compositora, interpretando seu *Voodoo Songs*, inspirado em temas do candomblé brasileiro.²¹⁷

No programa, o evento é apresentado ao público como parte complementar à exposição de pintura: “A festival of Brazilian music (...) held as a complement to an exhibition of the work of the Brazilian painter Portinari (...)”. A música de Villa-Lobos – e de outros compositores tidos como tipicamente brasileiros – introduzia e complementava a exposição do pintor e vice-versa. Esta prática, embora não fosse inédita, pode ser considerada um tanto quanto peculiar. Os mestres do modernismo europeu dispensavam esse tipo de apresentação, ainda que propusessem diálogos bastante efetivos com o mundo sonoro. Mas o caráter sensorial das telas, para o qual chamou a atenção o crítico francês Jean Cassou, parecia suscitar um diálogo visceral com a música, através da qual a cultura tropical, pelo seu apelo primitivo, poderia ser digerida pelo público. O observador era convidado a vivenciar composições sonoras tendo como referência os quadros de uma exposição afim, e vice-versa. Ultrapassava-se, de certa forma, o sentido alegórico da música das cores e das formas corrente na pintura moderna européia – tais como Kandinsky, Klee, Matisse, Picasso, Braque, Delaunay, etc. –, propondo a complementaridade entre a composição visual e a música, através da qual se criava um sentido quase ritual para a experiência da arte brasileira. Não coincidentemente as telas escolhidas por Portinari para as exposições internacionais

²¹⁷ Elsie Houston (1902-1943) era considerada por Mário de Andrade uma das grandes intérpretes brasileiras. Muito próxima de Luciano Gallet e de outros compositores, foi grande divulgadora de obras nacionalistas em recitais dentro e fora do país. Em Nova York, entre 1941 e 1943, manteve um programa de rádio semanal na NBC, dedicado a apresentar obras de compositores brasileiros eruditos e populares. Também se dedicou à pesquisa folclórica, chegando a publicar os *Chants populaires du Brésil* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930).

dialogavam de perto com a música, tanto no âmbito temático, quanto em sua estrutura, que, no caso da exposição de 1946, não escapava ao olhar da crítica estrangeira.

Em 1942, Portinari realiza uma série de oito painéis para Rádio Tupi do Rio de Janeiro, encomendados por Assis Chateaubriand. O tema era a música popular. Algumas das obras e estudos relacionados a esta série – intitulada *Os músicos* – foram apresentados nas exposições subseqüentes, incluindo aí a da Galeria Charpentier. Desta série restaram apenas duas obras e alguns estudos. O restante foi destruído num incêndio na sede da Rádio em 12 de março de 1949. O conjunto é heterogêneo, misturando diferentes linguagens, tendo na temática musical o seu elemento unificador. As duas obras sobreviventes – *Chorinho* e *Cavalo-Marinho* – mostram o profundo impacto que *Guernica* (1937) de Picasso lhe causara, tanto em termos cromáticos quanto na consolidação de alguns ícones – como o cavalo – apropriados e ressignificados por Portinari.

Em *Chorinho* [figura 130], o único dos oito painéis presente na exposição de 1946, o pintor constrói uma teia rítmica que se espalha por toda a tela. As linhas do fundo geométrico se articulam às direções do som que sai dos instrumentos. Nos corpos, dissonantes em relação ao fundo pela insistência da curva, são reproduzidos elementos rítmicos menores, insinuando uma divisão mais frenética, viva no xadrez e no *petit-pois* das vestes ou no trançado dos chapéus. Tais traços concedem à cena um caráter mecânico que, articulado às expressões de indiferença e melancolia dos músicos, sugere uma musicalidade entranhada no corpo, mas contida por formatos exteriores. A execução aparentemente automatizada dá ao gesto musical um caráter monumental. Os trajes e o encampamento rítmico, por outro lado, indicam um processo de adaptação da música popular urbana aos novos formatos modernos. Em *Cavalo-marinho* [figura 131], manifestação folclórica tipicamente brasileira estudada por Mário de Andrade e diversos outros pesquisadores, o foco é a performance. Nesta obra Portinari ultrapassa os limites do contorno no desenho das figuras, deixando sobras brancas que dão um caráter de colagem, como se as personagens retratadas – o tocador de cuíca e o cavaleiro – fossem exteriores ao restante do painel, pertencendo ao universo exclusivo da festa, do movimento, o que pode ser entendido como uma possível crítica à representação da música popular, impossível de ser tomada de forma congelada. O cenário rítmico de *Chorinho* é repetido aqui, acentuando o contraste entre as linhas rítmicas mais gerais presentes no fundo e as subdivisões, agora não mais restritas aos corpos, mas levemente

espalhadas pelas paredes e pelo chão, em pontilhados que sugerem certa cumplicidade entre o corpo musical e o meio, contagiado pela vibração da performance.

A abordagem contrastante entre ritmos urbanos e folclóricos pode ser ainda melhor visualizada em *Estúdio* [figura 129], onde o cenário frio contrasta com os corpos quentes dos músicos em primeiro plano, tocando e cantando diante de um microfone. Seus corpos parecem esculturas de madeira, impressão nítida nos dois musicistas à direita da tela, uma possível menção à obra de Aleijadinho, também visível nos narizes triangulares, nos cabelos mais ornamentais do que realistas, nos gestos congelados pela dureza do material que o escultor mineiro nunca tentou disfarçar. Não há, neste painel – infelizmente destruído, impossibilitando-nos de conhecê-lo em sua riqueza cromática e tátil –, uma interpenetração entre o meio e os músicos, como em *Cavalo-marinho*. Apenas um violão e um bumbo quebram a total rigidez das linhas retas que constituem o fundo, embora o seu abandono indique certa ineficiência.

* * *

Outra série de Portinari que vale a pena referir pelo seu diálogo com a música e pela circulação internacional é a dos figurinos encomendados para o balé *Iara*, com roteiro de Guilherme de Almeida, música de Francisco Mignone, coreografia do tcheco Ivo Vania Psota e apresentação pelo *The Original Ballet Russe*.²¹⁸ Sabe-se que Portinari expôs uma boa parte destes figurinos na Galeria Comte em Buenos Aires em 1944, numa exposição dedicada à sua obra e a do surrealista Giorgio De Chirico. Embora não haja vestígios da presença destes desenhos na Galeria Charpentier em 1946, são referidos como obras de destaque na produção recente do pintor nas notas biográficas que introduzem a compilação da crítica francesa sobre a exposição, publicada em Buenos Aires, (CHASTEL *et alii*, 1947: 6-7).

Conquanto tenha sido idealizada em 1944, de quando datam os desenhos do pintor, a apresentação do balé se deu somente em 1946, devido a problemas com a

²¹⁸ O *Original Ballet Russe* (originalmente chamado *Ballet Russe de Monte Carlo*) foi a companhia de balé criada em 1932 por René Blum e o coronel Wassily de Basil como sucessora do *Ballets Russes*, cuja última temporada havia sido realizada anos antes, em 1929 quando da morte de seu diretor, Sergei Diaghilev. O bale de Monte Carlo assumiu o novo nome após a separação entre Blum e De Basil, sendo este último o fundador do *The Original Ballet Russe*, enquanto Blum, à frente de nova companhia, preserva o nome original. A ligação destas companhias com o Brasil não era novidade. Já em 1913 o *Ballet Russes* de Diaghilev se apresentava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dando início a uma longa sequência de aproximações com a vanguarda européia pela via da dança. Para maiores informações sobre a emergência do balé como linguagem moderna no Brasil dos anos 30 e 40 ver CERBINO, 2009.

censura durante a vigência do DIP (1939-45). Após estréia no Teatro Municipal de São Paulo no dia 31 de julho, foi levada à cena no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e em Nova York. O balé foi recebido com grande sucesso no exterior. Os figurinos de Portinari, em especial, chamaram a atenção da crítica americana.²¹⁹ O enredo narra a luta entre Guaraci (o deus Sol) e Iara (deusa das águas). A temática mitológica serve de plataforma para abordar o problema da seca nordestina e dos retirantes, trazendo à tona temas do folclore nacional, mas também os dilemas do contato com a urbanidade, ambos presentes na produção de Portinari.

Os figurinos [figuras 132-5] apresentam algumas variações com relação à tônica dos murais da Rádio Tupi, sobretudo se levarmos em conta o cenário mais amplo de sua produção. Portinari cria uma *ritmicidade* através da orquestração de elementos plásticos – repetições e geometrização –, aproximando-se mais dos figurinos executados por Picasso para o balé *Tricorne* do que de Di Cavalcanti nos figurinos para o bailado *Carnaval das crianças*, analisados terceiro capítulo. Neste último o ritmo encontra-se entranhado nos gestos amolecidos das personagens, dando forma a uma corporalidade curvilínea, sensualizada. Em Portinari, como também em Picasso, é na composição plástica que esse conceito é trabalhado. Os corpos comportam poses duras e teatrais, num engajamento que exclui as curvas e a liberdade dos gestos musicais dos painéis da Rádio Tupi. A temática folclórica recebe uma roupagem moderna, estilizada segundo padrões da arte culta e urbana, uma espécie de alegoria do drama narrado no enredo.

Essa junção entre o moderno e o local carrega, em *Iara*, um sentido de crítica social, inerente à figura do retirante. Abordando questões delicadas como a miséria e a seca no Nordeste através do contraste entre a situação de abandono social e as formas criativas de superação encontradas pela população, o enredo provocou a ira da crítica conservadora e mesmo da censura estadonovista em 1944. Oswald de Andrade chamou a atenção para este problema em artigo enviado ao *Correio da Manhã*, publicado em 3/8/1946:

(...) o anão Vargas carrega mais esse crime para o inferno. Sabotou e impediu a representação do balé já célebre de Guilherme de Almeida, Mignone e Portinari, na vigência da ditadura intelectual do DIP. Ainda hoje resta no governo Dutra esse resíduo de imbecilidade oficial que pretende substituir pelos cantos de galera dos escravos antigos, a espontânea criação lírica do povo. Como se o trabalho não fosse de fato uma condenação (de que resta para amansar e dirimir a esperança da energia atômica), que ainda o getulismo do sr. Negrão de Lima que a canção popular habite somente os corredores frios da razão e da disciplina (ANDRADE, O., 2007: 274).

²¹⁹ A revista *Vogue* publicou 18 desenhos em artigo sobre o evento – *The Brazilian Ballet Yara* (*Vogue*, New York, Outubro/1 de 1946) –, sendo dois cenários e dezesseis figurinos.

Só em 1946, com a extinção do DIP o balé é levado à cena. Mas não sem represália. Exemplo disso está no artigo publicado pelo crítico Accioly Neto na *Revista O Cruzeiro*, no qual aponta o tom impróprio da temática e da abordagem “por mostrar as mazelas do país”, e com uma coreografia, “inexpressiva e pouco original” (*apud* CERBINO, 2009). A preocupação do crítico é o comprometimento da imagem do país, já que tudo apontava para uma turnê internacional, tendo em vista a magnitude da produção e dos artistas envolvidos. Contra tais impressões, Oswald defende a obra como o “primeiro monumento elaborado em equipe” nos “últimos 25 anos de renovação estética e popular na (...) música, nas artes plásticas e na poesia”, um “fruto maduro da Semana de Arte de 22”. O escritor ressalta o retorno de um Portinari renovado pelos “fluídos do heroísmo de Prestes, cuja presença vermelha na nossa criação intelectual é um fato inegável desde a coluna” (ANDRADE, O., 2007: 274). *Iara* representava, enfim, o casamento perfeito entre as três artes, demonstrando que “se o Brasil, em política produz um Barreto Pinto [deputado eleito de forma duvidosa pelo PTB, amigo íntimo de Getúlio Vargas], nos campos do espírito decola e se coloca à altura das melhores civilizações”. Portinari, Mignone e Guilherme de Almeida colocavam de pé, aos olhos do escritor, “o que de melhor possui como tema a terra sofrida das secas e como cultura a cidade dos arranha-céus e das fábricas” (ANDRADE, O., 2007: 275).

As impressões de Oswald são profundamente instigantes, sobretudo para pensarmos os anos 40 como um cenário modificado, mas ainda conectado aos projetos das duas décadas anteriores, agora reapropriados e ressignificados. A presença da temática social, tão característica dos anos conturbados que sucedem ao referido movimento – a Coluna Prestes (1925-7) –, marcados por sucessivos conflitos (as revoluções de 30 e 32, o golpe de 37), adquire um teor mais ácido, de militância, sem abandonar, no caso paulista, o projeto de hegemonia cultural do Estado no cenário nacional. A crítica social associa-se à própria idéia da vanguarda intelectual e artística, jogando louros aos “heróis de 22”, e costurando uma identidade cultural pautada, de um lado, na “terra sofrida das secas”, e, de outro, na “cidade dos arranha-céus e das fábricas”, ou seja, na riqueza da cultura nordestina, vista agora sob a perspectiva das mazelas sociais (e não mais apenas da festa e do folclore), e na modernidade cultural da qual São Paulo se pretendia símbolo.

Desse modo, a opção pelo diálogo mais efetivo com Picasso na realização dos figurinos, suavizado pela temática social, torna-se mais compreensível. A proposta de uma linguagem renovada, marcada pelos novos ares que sopravam desde o Velho

Mundo, era atribuída ao Modernismo de 22, cujo radicalismo heróico deixara marcas definitivas no cenário intelectual local. O clima de profunda tensão pelo qual passava o país e o mundo criava uma dupla necessidade – interna e externa – de “retorno à ordem”, ou seja, de uma modernidade social, marcada pela crítica e pelo engajamento, sem abrir mão das conquistas alcançadas no primeiro quarto do século XX pelas vanguardas radicais, mas aliviando-as com um apego renovado ao corpo e à figuração. A arte de Portinari encontrava respaldo justamente por articular modernidade universal aos problemas locais, resolvendo-os com uma técnica impecável e virtuosa. Enquanto Di Cavalcanti, por exemplo, permanecia atrelado à cultura carnavalesca e urbana, seguindo fiel a uma técnica desleixada e amolecida por uma melancolia entranhada no gesto, o pintor de Brodósqui esbanjava rigor plástico, colocando-o a serviço de frentes distintas, mesmo contraditórias, harmonizando ou salientando os conflitos político-culturais que marcavam a realidade brasileira de então.

* * *

Os *corpos musicais* de Portinari – diferente dos de Di Cavalcanti, em que o feminino e a sexualidade são a tônica, dando forma a uma identidade sensual e carnavalizada – são fruto de uma negociação entre passado e presente, entre história e modernidade, figurando simultaneamente como vítimas dos estímulos urbanos e atores ativos na construção de significados da cidade. O pintor oferece, assim, uma versão moderna e singular do Brasil, onde urbanidade e música se misturam para dar forma a uma experiência original do mundo que lhe foi contemporâneo. Os temas musicais implicam sempre a atividade: braços levantados, posturas eretas de instrumentistas, tensões quase barrocas do corpo que executa a música. Ao corpo musical de Di, Portinari opõe o corpo que produz música, integrando-se ao ritmo etéreo da experiência do mundo do trabalho. Seus corpos pesam mais pela força da gravidade social do que pela sua constituição física, carregando a densidade das matérias-primas presentes no meio do qual tiram seu sustento: a madeira, a terra, os minérios. São verdadeiras ferramentas do destino a garimpar o sustento da história do país. Suas sínteses regionais, ao mesmo tempo em que ressaltam singularidades – provenientes do meio – mantêm o foco sobre a continuidade e a coerência, elementos alcançados através do diálogo com o campo musical: as variações sobre um tema (a cultura brasileira), as repetições, as estruturas rítmicas que conectam cada ciclo da economia nacional a uma única matriz

identitária. Se em Di Cavalcanti, como em Gilberto Freyre, os corpos musicais ofuscam os conflitos da realidade brasileira, afirmando estereótipos criados em abstrato, em Portinari permanecem alguns poucos elementos de tensão entre a disciplina e a autonomia, expressa, por vezes, pela metáfora do canto, ou então na própria eleição do trabalho como vetor de libertação. As obras de Di Cavalcanti sugerem a adaptação do corpo às formas e ritmos da natureza, suas texturas, cores, calores e ondulações. Para Portinari, por outro lado, a dimensão sonora da paisagem parte do corpo. Dele emanam as forças capazes de fazer vibrar o meio que o cerca.

Apesar das encomendas estatais durante o período estadonovista, o pintor encontra soluções nem sempre afinadas – se analisadas em detalhe – com as propostas e vontades governistas. O episódio dos murais do auditório do Ministério da Educação é sintomático. Apesar da postura irredutível do ministro, e mesmo com uma postura de aparente submissão, visível nas cartas enviadas a Capanema, o pintor consegue encontrar redenção no agenciamento de sua carreira, na seleção de obras expostas, nos trabalhos paralelos às grandes encomendas estatais, dando forma a uma atuação bem mais complexa do que os estereótipos que lhe foram atribuídos.

A presença musical, em suas variadas dimensões, foi fundamental à sustentação dessa individualidade, tendo proporcionado ao pintor explorar as camadas subcutâneas da problemática nacional, conquistando espaço no cenário político, da mesma forma que o Modernismo, através da ambiguidade de suas criações, sempre no meio do caminho, em algum lugar entre a ordem disciplinadora e a transgressão com teor de crítica social. A presença do tema e do espírito do trabalho, aparentemente conectada apenas à sua ligação com o governo Vargas e, talvez, à sua formação familiar de descendência européia, pode ser melhor compreendida por meio da proximidade com o campo musical. A referência da música esteve presente ao longo de sua carreira, incluindo o período de formação e as primeiras investidas rumo a uma pintura de teor nacional. Nos anos 30, em obras como *Café* (1935), Portinari conjuga a ideologia do trabalho proveniente do campo político, a apropriação de conceitos formulados a partir da cultura popular pelo Modernismo (em especial por Mário de Andrade, com quem teve relação de proximidade) e uma visão marcada pelo pensamento de esquerda e por uma compreensão mais complexa da entidade “povo”, concedendo-lhe certa autonomia expressa em suas obras também pelos cantos de trabalho, dando forma a uma visão singular da cultura popular e do futuro do país. Nesse sentido, os corpos que trabalham, para Portinari, não eram meros corpos disciplinados, mas, inversamente, vetores na

conquista de autonomia, expressa pela metáfora do canto e das práticas musicais, *pretensas presenças* simultâneas às técnicas de sobrevivência diante da realidade posta.

A doutrina da disciplina do governo Vargas, o racionalismo progressista carregado de apelo social dos paulistas, a fragmentação política do Modernismo, e o nacionalismo obrigatório em todas as correntes foram sublimados pelo pintor que, ao realizar encomendas, mais do que atender às exigências estatais ou privadas que lhe eram postas, deixava vestígios importantes para a sua crítica, sem aceitar a *estética do Novo Mundo*, tampouco a *política do Estado Novo*. O diálogo com correntes diversas não significa, entretanto, ausência de posicionamento. A revolução moderna, para Portinari, não parecia vir de cima para baixo. Tampouco seria fruto do caldeirão racial que oferecia o tempero da mestiçagem como essência do sabor nacional. A sua cozinha é um verdadeiro campo de batalha, onde mandantes, pensantes e operários se debatem em busca de causas dissonantes. Dela emergem *brasis paralelos* que colocam em confronto projeto e realidade modernos. Os eventos importam menos do que o trabalho que os tornam possíveis. Por isso a cozinha de Portinari tem cheiro de suor.

A tarefa de articular as reflexões dispostas ao longo do trabalho já é, por si só, complicada, ainda mais quando encontram-se dissipadas em capítulos de certa forma independentes. Entretanto, a variação dos motivos temáticos – a diversidade de protagonistas – é amenizada pela constância de um problema que os conecta, surtindo o efeito de um mosaico a formar uma imagem comum, ainda que o seu desvendamento esteja sujeito a algumas variantes. A onipresença do problema da sensorialidade como parte das práticas e projetos aqui analisados dá forma a uma imagem desfocada, a qual, dependendo do lugar do observador, adquire significados distintos. Quero dizer, sua aparência muda em função das plataformas de observação. Procurarei concatenar algumas destas formações a partir de questões que considero essenciais à detecção do alcance desta pesquisa, tentando desconstruir as fronteiras erigidas em cada capítulo.

Se pensarmos numa caracterização do Modernismo brasileiro – em especial da pintura – a partir do problema dos sentidos, talvez a corporalidade seja o primeiro ponto de conexão. Sua *presença* é massiva na produção de sínteses estéticas propostas pela pintura moderna. Tal evidência torna possível inclusive uma reavaliação da arte imediatamente anterior, caracterizada pela *ausência* – ou pela supressão – do corpo como forma de apagar os elementos indesejados da realidade brasileira, no caso os elementos humanos não-europeus. A música, nesse cenário, desempenha um importante papel, criando uma ponte entre esses dois momentos. A constância de sua presença no pensamento nacionalista brasileiro comporta uma tensão que ajuda a melhor visualizar a distância entre os dois pontos. Primeiro, como sugere a análise dos escritos musicais de Araújo Porto-Alegre, o universo sonoro funciona como substituto do corpo na definição das singularidades nacionais. A realidade brasileira deveria ser ouvida mais do que vista. A sua visualização deveria passar pela invenção estética, processo que o pintor e crítico fez questão de afirmar como desabitado, marcado apenas pela presença da natureza e de fatos históricos validados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição com a qual manteve forte vínculo.

Uma associação mais efetiva entre a música e o corpo é iniciada já em fins do XIX, quando a música popular começava a ultrapassar barreiras sociais, sendo consumida por parcelas variadas da população. Esse apego à dimensão corporal não pode ser lido apenas como sintoma da realidade pulsante da *Belle Époque*, mas também como resultado do desenvolvimento dos debates em torno da identidade nacional.

Juntos, estes dois elementos fornecem a base sobre a qual se realiza a experiência de artistas e escritores que se dedicaram a debater os rumos e formas do Brasil. O corpo torna-se, sobretudo a partir do Modernismo, a plataforma de debates em torno do futuro e do passado do país, através da qual a mestiçagem é convertida de condição de atraso a elemento fundamental na apresentação de uma nova civilização. A música assume papel importante nesse cenário, sobretudo pela sua capacidade de explicar o corpo a partir de um ponto de vista estético. O “homem tropical” é definido como um ser musical, atento às dinâmicas complexas da natureza e da vida moderna, capaz de fazer convergir as diferentes instâncias do nosso arcabouço sensorial numa percepção “sinestésica” do meio. O corpo e a paisagem musicais transformam-se, assim, em motivo para alegorias da cultura brasileira, as quais, por vezes, extrapolam sua condição para alcançar de fato a sugestão intersensorial.

Os casos tratados neste trabalho podem ser costurados a partir deste problema. Escritores como Graça Aranha, Mário de Andrade e Gilberto Freyre se dedicaram, de formas distintas e com propósitos diversos, a construir essa transição entre uma identidade cultural pautada sobre a visualidade e outra, anunciada como moderna, em que a música e a sensorialidade ocupam lugar privilegiado. Na pintura, Di Cavalcanti é exemplar, pois sua experiência como ilustrador, articulada à inclusão no grupo modernista de São Paulo, fornece respostas interessantes acerca da porção consagrada de suas obras, centrada em temas musicais – como o samba, o carnaval, etc. – desenvolvidos através do corpo sensualizado da mulata. Sua conexão com a música urbana é chave importante para o desvendamento dos estereótipos de nacionalidade que marcam a produção pictórica dos anos de 1920 e 1930 no Brasil, apresentando-se como documento fundamental à compreensão dos debates políticos daquele momento. O gesto musical, que em Almeida Júnior alegorizava a experiência do mundo rural, sua temporalidade, adquire com Di uma conotação sensual, a qual é transferida, pelo teor de síntese pretendido em suas obras – e mesmo pela crítica, que na década de 20 o glorificava como o “pintor das coisas nacionais” – para a própria imagem da cultura brasileira, vista através do olhar exótico aprendido no contato com as vanguardas européias.

Portinari é, talvez, o artista que mais criou e se serviu de estereótipos nacionais. A escolha dos temas e o tratamento dado a eles ajudaram a estabelecer imagens do país que foram consagradas não só pela crítica local, mas nos museus e acervos fora do país, especialmente nos Estados Unidos. Os retirantes, o trabalhador, o músico popular, são

ainda hoje lembrados através das obras do pintor, tal qual a mulata sensual de Di Cavalcanti. Embora o corpo permaneça, nos dois casos, como chave essencial à formulação de estereótipos do homem e da cultura brasileiros, é tomado por Portinari em sua relação com o mundo do trabalho. O esforço físico está sempre presente. E não apenas em obras ligadas ao universo econômico, mas também naquelas em que a festa, a música e a cultura popular são o foco. A força, o suor, o gesto ativo são traços marcantes entre seus personagens. A música – diferente de Di Cavalcanti, onde o gesto musical é o do esforço mínimo – está conectada a essa lógica. A presença estrutural das lógicas sonoras é organizadora, dando um ritmo eficaz à ação. Em ambos os casos, o corpo é apresentado como espécie de filtro através do qual a realidade brasileira é sintetizada.

A dissonância entre os estereótipos oferecidos pelos dois pintores serve de medida para algumas das transformações e tensões do momento em que atuaram. De um lado, o apelo ao exótico, ao primitivo, oferecendo uma imagem sensualizada do Brasil, onde os sofrimentos e as mazelas eram vencidos cotidianamente através da experiência da festa e da música, reinventando, ainda que temporariamente, a realidade. De outro, a projeção de um corpo eficiente, capaz de sobreviver às agruras do meio e, mais, construir a professada “república tropical” pela via do trabalho. Em ambos os casos, a proposta é elaborar versões pacíficas, disciplinadas e utópicas da realidade do país. Não há conflito. No máximo promessa de libertação.

O caráter despolitizante das sínteses artístico-intelectuais propostas pelo Modernismo perde um pouco de sua força quando o assunto é Flávio de Carvalho. O artista abandona em grande medida as correspondências entre o corpo e a nação em prol de uma concepção mais elaborada, na qual o primeiro aparece como símbolo de uma modernidade universal, pouco afeito às dimensões da realidade imediata. Essa postura, que tem seu ponto alto na análise dos murais do projeto para o Palácio do Governo de São Paulo, onde o corpo musical assume a exuberante função de ícone do moderno, é singular. Sua atuação nos anos 30 foi profundamente instigante para ampliar o sentido desta discussão. Embora seu foco permaneça no corpo, tal qual Portinari e Di Cavalcanti, foge, em grande medida, da busca por sínteses pacificadoras, motivo provável do seu apagamento aos olhos da crítica da época, tanto nacional quanto internacional. A corporalidade e a questão nacional são utilizadas pelo artista como territórios de embate, de conflito e questionamento. Este talvez seja o elemento mais radical de sua modernidade, mesclando a lógica sensório-musical da pintura abstrata à

presença do corpo, respondendo aos questionamentos impostos pelo cenário local. O “corpo eficaz” dos anos 20 é substituído por uma concepção sensualizada de tendência psicologizante, através da qual cria interrogações que chegam a colocar em cheque a própria idéia do nacional. Fugindo dos estereótipos, encontra na polêmica o combustível para uma arte-problema de significados ambíguos. Por outro lado, não há, mesmo no seu caso, qualquer indício de interesse mais efetivo na dimensão ético-política. O foco é a estética. Neste quesito se afinam praticamente todos os atores aqui elencados. O interesse pelo popular ou pela sensorialidade está sempre mediado pela ênfase na dimensão estética da identidade cultural, e o efeito dos estereótipos de nacionalidade é uníssono: uma profunda despolitização da cultura, seja pela via da música, da paisagem sonora, do corpo musical ou do apelo ao mundo dos sentidos. Não há vestígios de interesse na inclusão das populações à margem, tampouco de participação real das massas, que são tomadas apenas enquanto entidades abstratas, exercendo funções estéticas dentro de um projeto ideológico restrito aos desejos de uma parcela da elite.

Esse distanciamento entre a construção identitária e a dimensão ético-política é o “calcanhar de Aquiles” do Modernismo. Suas profecias de um Brasil moderno jamais incluíram as vítimas das mazelas reais que afetavam o país. Mesmo na obra de Portinari, problemas como a miséria ou a seca se dividem entre o efeito de denúncia e sua conversão em ferramenta de estetização da cultura, excluindo suas dinâmicas e conflitos. Esse olhar pacificador sobre a cultura brasileira já foi detectado e problematizado pela historiografia que cerca o ensaísmo dos anos 30, especialmente sobre a obra de Gilberto Freyre. O caminho trilhado por Di Cavalcanti, neste quesito especificamente, é semelhante. A imagem carnalizada do país respondia mais às expectativas primitivistas do movimento do que à realidade do país. De Araújo Porto-Alegre a Graça Aranha, de Sílvio Romero a Mário de Andrade, o problema permanece. A modernidade proclamada em suas obras é uma simulação, uma utopia – que, diga-se de passagem, fornece muitas respostas sobre as expectativas da época em relação ao futuro.

A idéia de um Brasil musical, marcante nas sínteses propostas pelo Modernismo, embora responda aos estímulos da realidade urbana, à emergência da música e da corporalidade como elementos de modernidade, é essencialmente utópica, ou seja, corresponde a um cenário bastante distinto daquele experimentado pela população, demasiado restrito para definir a experiência urbana daquele momento. Inúmeras exclusões são operadas durante esse processo de delineamento da almejada identidade

tropical e dos estereótipos que a acompanham. A população de imigrantes no campo e na cidade, por exemplo, foi sistematicamente omitida nessas sínteses. Justo São Paulo, berço do Modernismo, encontrava-se contaminada pela presença de imigrantes, especialmente italianos. Estas comunidades possuíam uma vida cultural e artística bastante ativa, indo das festas populares adaptadas à realidade brasileira até eventos de caráter erudito, como a apresentação de óperas e concertos, mas que foram suprimidas pelos modernistas em suas descrições da cidade. E também do campo, pois imigrantes europeus dominavam o trabalho nas lavouras. Portinari, que nos anos 20 trata da presença da imigração italiana em sua primeira obra regionalista – o *Baile na roça* –, acaba abordando o tema a partir do corpo mestiço na década seguinte. Mestiçagem essa que se restringia, na teoria, ao mito as três raças.

Boa parte das manifestações populares em geral – não apenas das comunidades imigrantes – foi ignorada, quando não reprimida e criticada, à exceção daquelas consideradas ideais na conformação de uma identidade legitimamente brasileira. Basta lembrar que Mário de Andrade inicia o seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972 [1928]) mais preocupado em definir o que deveria ser excluído da nacionalidade do que com possíveis inclusões. Sua ênfase em “como incluir” gerou um sistema bastante efetivo de exclusão. Uma música unicamente indígena, africana ou portuguesa não poderia ser inserida em seu sistema fechado e abstrato de definição da cultura brasileira. Interessa-lhe, portanto, a mestiçagem étnico-cultural como procedimento estético, o qual não autorizaria, por si só, a entrada de determinada manifestação no conjunto de expressões “autênticas”. Restava ainda o aperfeiçoamento através do contato com diferentes manifestações eruditas, desde que tal processo não implicasse a sua descaracterização (ARAÚJO, 2009b). O seu “sistema crítico”, pautado, como vimos, por conceitos musicais, é indício dessa perspectiva, que associa à inclusão de elementos junto ao conceito de cultura brasileira a necessidade de definição de critérios organizadores, através dos quais se operam os filtros necessários.

Com o avançar dos anos de 1930, o sensorialismo, que inicialmente é parte de uma ideologia estética, transforma-se em instrumento político de controle social. A realização, à véspera do Estado Novo, do I Congresso da Língua Nacional Cantada é exemplar nesse sentido, pois faz emergir uma segunda dimensão da sensorialidade. A primeira, da qual falamos mais longamente, encontra-se no nível da constatação, revelando a presença de um “gesto artístico-intelectual” voltado ao corpo e aos sentidos, o que fica evidente quando são postos frente a frente dois intelectuais aparentemente

opostos – Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Embora concebessem o problema de formas distintas – do ponto de vista do nacionalismo no caso do primeiro, e do regionalismo no do segundo –, ambos professaram uma identidade sensorial conectada à cultura popular. A outra dimensão, no âmbito da análise, está voltada aos significados sócio-culturais das hierarquias e relações intersensoriais nas práticas e discursos dedicados ao delineamento da “cultura brasileira” (conjugada no singular). A análise do Congresso de 1937 revela como o problema dos sentidos ultrapassou o papel de metáfora social para tornar-se ferramenta de ação política. A predominância de lógicas visuais nas proposições estéticas e científicas do evento e a nítida vontade de trazer o corpo e os sentidos para o campo da visão denunciam o caráter superficial das investidas rumo ao mundo da sensorialidade. Apesar das profecias do “homem tropical”, permanece o modelo racionalista e oculocentrista do conhecimento. As experiências fonofotográficas indicam o desejo de trazer para o campo da visão os conteúdos sensoriais, especialmente aqueles relacionados ao som e, de forma indireta, ao corpo.

As ferramentas da história intelectual são transferidas, dessa forma, para a história política. As *Experiências* de Flávio de Carvalho com foco nas multidões – que tomavam forma a partir dos anos 30 no Brasil – criam um espaço de ressonância que antecipa, de certo modo, algumas ações do Estado Novo. A racionalização do cotidiano, tema que impulsiona a fundação de diversas instituições – entre elas o IDORT –, é abordada a partir da sensorialidade. A disciplina do corpo torna-se a nova febre. E a música assume, nesse contexto, novos papéis. Sua dimensão “popularesca” é alvo da censura. E o projeto do canto coral, inspirado no modelo alemão e levado a cabo por Villa-Lobos e Gustavo Capanema, se torna um modelo de colaboração e disciplina coletiva, metáfora da atividade social idealizada pelo governo Vargas. Se antes a idéia era abordar o corpo a partir de sua dimensão musical, agora o ímpeto é educar o primeiro a partir do controle desta última. A imagem do coro, explorada por Portinari sob a encomenda de Capanema, talvez seja a mais representativa das ambições do Estado Novo com relação às massas, reforçando o discurso em prol da anulação das individualidades, da disciplina do corpo, do apagamento do “eu” em prol de causas coletivas pleiteadas pelo próprio governo.

Ao final, pode-se dizer que o embate que marca a modernidade brasileira – e talvez da maioria das ex-colônias sul-americanas – entre realidade e utopia pode ser melhor compreendido e delineado a partir destas evocações ao universo sensorial. Essa

ideologia que alinhava boa parte da produção modernista, chamada aqui de *sensorialista*, produziu obras sedutoras, mas de pouco alcance social, restringindo-se à formulação de estereótipos culturais. A migração promovida pelo Modernismo de uma paisagem visual para uma paisagem de essência sonora reivindica uma evocação da natureza que não se restrinja ao olhar, mas que procure significação na interação dos sentidos, traço essencial à compreensão do conceito de cultura popular utilizado nos anos 20. Interação esta que remete diretamente à realidade racial do país, pois a orquestração dos sentidos por eles proposta reclama a aceitação de uma civilização mestiça: portadora do ímpeto visual do Ocidente e do instinto sonoro-corporal das civilizações ditas primitivas – indígena e africana. As propostas feitas por artistas e intelectuais para uma identidade cultural que transcendesse o campo da visualidade rumo à musicalidade das culturas populares deixam entrever mais do que a justaposição de lógicas visuais e estímulos sonoros/sensoriais. Transparece através delas uma política dos sentidos que sugere paradoxalmente os limites e os ruídos do projeto modernista, dando forma a um cenário muito mais complexo e diverso do que aquele reivindicado em seus discursos e práticas. O alcance destas questões é medido pelos seus usos durante a Era Vargas, quando assumem a função de instrumento político utilizado no contato com as massas.

* * *

A cozinha modernista foi uma festa para especialistas. Dela ecoavam notas de rodapé sobre as origens históricas dos pratos ou sobre o acento caricato dos serviçais. Cheiros e assovios fascinavam os convidados, os quais sempre tinham em mente a experiência exótica do viajante. Olhares literários, entorpecidos, projetavam camadas de expectativa que, amplificando o impacto dos estímulos que emanavam daquele cômodo, impediam-nos de ver e ouvir a realidade que gritava do lado de fora. Ainda que cientes dela, preferiam acomodar-se na sala na hora de comer, onde, servidos por um mordomo que sabia falar francês, discutiam negócios... e os rumos do país. Quem sabe um dos convidados, ao fim, pedisse licença para ir ao toalete e, às escondidas, fosse até a cozinha para entregar à cozinheira, num gesto de compaixão, um retrato seu feito num guardanapo. Vendo-se sorrir no desenho, talvez ela não se reconhecesse.

A cozinha do Estado Novo sofre mudanças radicais. É uma cozinha de nutricionistas que abrem mão da ênfase nos ingredientes exóticos para iniciar uma

produção em série destinada a uma nova clientela que se apresentava: a das multidões disformes que habitavam o país. O alimento a elas destinado passa a interessar mais do que o ritual do banquete modernista.

CADERNO DE IMAGENS

Figura 1. Alexandre Cabanel (1823-89). *A viúva do mestre-capela (Harmonie)*, 1877. Óleo sobre tela. Coleção privada.

Figura 2. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Descanso da modelo*, 1882. Óleo sobre tela (98 x 131 cm). Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 3. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Sem título (Cena da família de Adolfo Augusto Pinto)*, 1891. Óleo sobre tela (106 x 137 cm). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 4. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-99). *Caipiras negaceando*, 1888. Óleo sobre tela (281 x 215 cm). Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ).

Figura 5. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Violeiro*, 1899. Óleo sobre tela (141 x 172 cm). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 6. José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). *Depois do baile*, 1886. Óleo sobre tela (70 x 100 cm). Coleção particular.

Figura 7. Anita Malfatti (1889-1964). *O grupo dos cinco*, 1922. Tinta de caneta e lápis de cor sobre papel, 26,5 x 36,5cm. Coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, SP.

Figuras 8, 9, 10. À esquerda, foto tirada em Bom Passar em 1929; ao centro, Martins/Mercado (1929); à direita, Almoço da 3ª. classe/Baependy – ao largo (6/8/1927) (publicadas em ANDRADE, 1993).

Figura 11. Detalhe de *Morro* (1942), parte da série *Os Músicos* elaborada para o prédio da Rádio Tupi do Rio de Janeiro por Cândido Portinari.

Figura 12. À direita, Vaqueiro Marajoara/Tuiuiú (30/7/27) – Sol Ruim, diaf. 1.

Figura 13. À esquerda, detalhe de *Chorinho* (1942), também parte da série *Os Músicos* de Cândido Portinari.

Revista Mensal
O Echo

A Suprema Diversão

Quem não terá sentido a necessidade de um bom divertimento para entreter os amigos numa reunião? Certos convivas são difíceis de contentar e os divertimentos, às vezes, depois de planejados falham ou não satisfazem a expectativa. Cada visita que recebemos é um novo problema.

A GRAPHONOLA COLUMBIA é uma solução perfeita dessas dificuldades do lar. Alto, nítido, harmonioso, o magico aparelho é uma diversão bem vinda para os visitantes.

Músicas de autores clássicos, trechos de operas, músicas de actualidade e cantos populares, marchas, orquestras, recitativos, alguma dessas coisas tem forçosamente de agradar os nossos convidados cujas predilecções naturalmente divergirão. Além disso devemos pensar no prazer, na alegria que nos proporciona uma GRAPHONOLA COLUMBIA quando estamos sós, sem um unico amigo ao lado nas longas tardes e noites, ou quando junto da familia, mas sem uma distracção domestica.

É um entretenimento inexaurível.

Ha sempre novos discos, isso todos os mezes, reproduzindo a musica popular, as ultimas novidades de successo, outros trechos classicos, a musica grave e a alegre, afinal sempre alguma coisa, desconhecida e que agrada.

Os exclusivos característicos das nossas GRAPHONOLAS COLUMBIA são a

Solidez!
Elegancia!
Som agradável!
Simple manejo!

Preço de 75\$ até 1:000\$

IMPORTANTE Estamos autorizados pelo fabricante a aceitar como parte do pagamento, os aparelhos antigos, comprados ou não em nossa casa.

NEGOCIANTES DE GRAMMOPHONES Peçam nossas condições de venda.

Pedidos de catalogos, prospecto e condições de venda devem ser dirigidos ao unico agente no Brasil:

GUSTAVO FIGNER
Rua 15 de Novembro, 55
Casa Edison - S. Paulo

Recreio Scientifico

UMA DANSA DE PHANTASMA

E' uma abertura feita num bastidor opaco ou numa porta, em frente a uma parede branca ou a um panno dos que se empregam para projectar sombras chinesas, colloca-se um cartão, com uma figura qualquer, recortada á luz.

Pondo uma luz por detrás, a figura projectar-se-á em branco; si puzerem duas luzes, apparecerão duas figuras projectadas; si tres luzes, tres figuras, e, numa palavra, as projecções augmentarão em numero, á medida que augmentam as luzes. Movendo estas suavemente, as figuras põem-se tambem em movimento, podendo obter-se effeitos tão curiosos, como o que a gravura junta representa. O feitio das figuras deixa-se á inventiva do operador.

À esquerda, **Figura 14**. Anúncio publicado na *Revista Mensal O Echo*. São Paulo, jan. de 1917. Acima, **Figura 15**. Artigo publicado na revista *Echo Phonographico*, ano III, n. 36. São Paulo, fevereiro de 1905, p. 12. Abaixo, **Figura 16**. Anúncio publicado na *Revista Mensal O Echo*. São Paulo, jan. de 1917.

<p>DISCOS e GRAMMOPHONES</p>	<p style="text-align: center;"> Casa Phœnix ASSEMBLEA, 71 - RIO DE JANEIRO JULIO BÖHM & C. Novos discos Phœnix Nova gravação!!! Novos Successos pelos mais conhecidos Grupos da Capital Federal</p>	<p>VENDAS POR ATACADO</p> <p>Annunciamos chegada do VICTROLAS GRAPHONOLAS e PHONOLAS</p>
---	---	--

Figura 17. Ilustração de Emiliano Di Cavalcanti para a Revista *Para Todos*, 13/4/1929. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa [Publicado em GRINBERG, 2005: 25].

Figura 18. Ilustração de Emiliano Di Cavalcanti para poema de Raul Bopp. Revista *Para Todos*, 27/10/1928. Acervo Fundação Biblioteca Nacional [Publicado em GRINBERG, 2005: 25].

Acima, **Figura 19.** Festa à fantasia no atelier do pintor Amaro em 1918. Em pé, Luiz Edmundo, Luiz Peixoto, Lucas, Raul Brandão, Marques Ribeiro e Helios Seelinger. Sentados, Di Cavalcanti, Amaro e Cláudio.

Abaixo, **Figura 20.** “Assustado” de 1922. Músicos à frente. Atrás, da esquerda para a direita, Cláudio Manoel da Costa, Emiliano Di Cavalcanti, Kalixto, Marques Pinheiro, Luís Peixoto, Raul (sentado entre duas moças não identificadas), José, Amaro, outra moça não identificada e Hélios Seelinger.

Figuras 21, 22 e 23. Ilustração de Emiliano Di Cavalcanti para o álbum *Fantoches da meia-noite*. Texto de Ribeiro Couto. Editora Monteiro Lobato: Rio de Janeiro, 1922. Acervo Casa Guilherme de Almeida, São Paulo, SP.

Figuras 24, 25 e 26. Figurinos de Emiliano Di Cavalcanti para o bailado *Carnaval das crianças* de Heitor Villa-Lobos (1919-1920). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Figuras 27, 28 e 29. Figurinos de Pablo Picasso para o balé *Le tricorne* (1919-20). Museum of Modern Art (MoMA), Nova York.

Figura 30. Ilustração de Di Cavalcanti. Revista *Ilustração Brasileira*, outubro de 1921. Acervo Elizabeth Di Cavalcanti.

Figura 31. Emiliano Di Cavalcanti.
Samba (1928). Óleo sobre tela (63,5 x 49 cm). Coleção Sérgio Sahione Fadel

Figura 32. Emilianio Di Cavalcanti. *Músicos* (1923). Óleo sobre tela, 60 x 75 cm. Coleção Domingos Gobbi, São Paulo.

Figuras 33, 34. Pablo Picasso. *Três músicos* (1921) (acima) e, à direita, *A dança camponesa (La danse villageoise)* (1922).

Acima, **Figura 35.** Emiliano Di Cavalcanti. *Saltimbancos* (1924).

Abaixo, **Figura 36.** Ilustração de Di Cavalcanti. Revista *Para Todos*, 3/11/1928. Acervo Fundação Biblioteca Nacional [Publicados em GRINBERG, 2005: 56].

Figura 37. Emiliano Di Cavalcanti. *Samba* (1925). Óleo sobre tela (177 x 154 cm). Coleção Geneviève e Jean Boghici.

Figura 38. Emilianio Di Cavalcanti. *Serenata ou Composição* (1925). Óleo sobre tela (85 x 120 cm).

Figura 39. Emilianio Di Cavalcanti. Painel do Teatro João Caetano (detalhe) (1929). Rio de Janeiro.

Figuras 40, 41, 42. Emiliano Di Cavalcanti.
Estudos para os painéis do Teatro João
Caetano (1929). Rio de Janeiro.

Figura 43. Tarsila do Amaral.
Carnaval em Madureira (1924).
Óleo sobre tela.

Figura 44. Fortunato Depero
Men with Moustaches (1917).

Figura 45. Flávio de Carvalho. *Mulher* (1918). Lápis (48 x 29cm).
Col. Família Custódio R. de Carvalho Jr, São Paulo.

Figura 46. Flávio de Carvalho. *Impressões do bailado de Loie Fuller* (1924).
Publicado originalmente no *Diário da Noite* (31/7/1924).

Figura 47. Flávio de Carvalho. *Painel da vida rural* (1927). Esboço de painel para o salão de banquetes do Palácio do Governo de São Paulo.

Figura 48. Flávio de Carvalho. *Painel sobre a Dança* (1927). Esboço de painel para o salão de festas do Palácio do Governo de São Paulo.

Figuras 49 e 50. Henri Matisse (1869-1954), *La Danse* (acima) e *La musique* (abaixo), ambas de 1910.

Figura 51. Pablo Picasso (1881-1973). *La danse aux voiles (nu à la draperie)*, 1907.
Óleo sobre tela (152 x 101cm). The Hermitage, St. Petersburg

Figura 52. Benedito Luzia Batista (Dito Luzia) (1888-1948). *São Gonçalo violleiro*, 1936. Escultura em mandeira, policromada (19,7 x 6,4 x 3,8 cm). Coleção Mário de Andrade, IEB-USP.

Figura 53. Camargo Guarnieri à frente do Coral Paulistano, função que exerceu entre os anos de 1936 e 1938. Acervo Mário de Andrade. Instituto de Estudos Bbrasileiros (IEB-USP).

Figure 54. Capa da revista *The Listener*. 11/4/43. “HM The Queen's message to the women of the empire: the Queen broadcasts to the women of the empire 'I am proud of you' on 11 April 1943”. The Listener Historical Archive, 1929-1991.

Figura 55. Cândido Portinari. *Coro de mulatas (capa dos Anais do Congresso da Língua Nacional Cantada)* (1937). Desenho a guache, nanquim bico-de-pena e nanquim pincel/papel (23.2 x 16.2cm – I; 25.6 x 18.4cm – S). Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Coleção Mário de Andrade, São Paulo.

Figura 58. Flauta, Clarinete, Oboé e Saxofone. A figura mostra quatro ondas fotografadas com o *phonodiek* (c. 1916). Miller fotografou as formas das ondas de cada um dos instrumentos tocando a nota Dó (256 Hz).

Figura 63. Flávio de Carvalho. “O bailado de Chinita: crítica do espetáculo de ontem pelo engenheiro Flávio de Carvalho”. *Correio da Tarde*, São Paulo, 28/7/1931.

Figura 64. Flávio de Carvalho. *Auto-retrato*. Publicado junto aos artigos do artista na *Folha da Noite*.

Figura 65. Flávio de Carvalho em seu atelier em São Paulo. *Diário da Noite*, São Paulo, 26/6/1930.

Figura 66. Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide durante a execução dos painéis decorativos na sede do recém-fundado Clube dos Artistas Modernos (CAM). Foto publicada no *Diário da Noite*, São Paulo, 24/12/1932.

Figura 67. Sede do Clube dos Artistas Modernos. Foto publicada em *Vanitas*, São Paulo, 1/2/1933.

Figura 68. Flávio de Carvalho. *Anteprojeto para Miss Brasil* (1931). Óleo sobre tela (40 x 24cm). Col. Fúlvia e Adolpho Leirner, São Paulo.

Figura 69. Flávio de Carvalho. *Pensando* (1931). Óleo sobre tela (30 x 52cm). Col. Fernando B. Milan, São Paulo.

Figura 70. Flávio de Carvalho. *De manhã cedo* (1931). Óleo sobre tela (49 x 36,5cm). Col. Richard Akagawa.

Figura 71. Flávio de Carvalho. *Sem nome* (1931). Reprodução do acervo do pintor. CEDAE-IEL-UNICAMP.

Figura 72. Flávio de Carvalho. *A inferioridade de Deus* (1931). Óleo sobre tela (54,5 x 73 cm). Col. Gilberto Chateaubriand/MAM, Rio de Janeiro.

Figura 73. Flávio de Carvalho. *Mulher nua* (1934).
Óleo sobre tela (52 x 34,5cm). Col. Rubens Schahin, São Paulo.

Figura 74. Frantisek Kupka. *Planes by colors (aka Great Nude)* (1910). Óleo sobre tela (150,1 x 180,8cm). Guggenheim Museum, New York.

Figura 75. Flávio de Carvalho. *Nu feminino deitado (Mulher depreciada recolhe-se em posição uterina)* (1932). Óleo sobre tela (31 x 55cm). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo.

Figura 76. Flávio de Carvalho na palestra “A pintura do som e a música do espaço” no Instituto de Engenharia de São Paulo, no dia 28/3/1935. Foto publicada no *Diário da Manhã*, São Paulo, 29/3/1935. A presença do quadro expositivo e a própria postura do pintor nessa imagem sugere que Flávio talvez tenha alternado a leitura do texto publicado e comentários livres, além de anotações e tópicos mapeados na lousa.

Figura 77. “A assistência ouve a complicada exposição da teoria de Hosek”. Foto do público durante a palestra “A pintura do som e a música do espaço”. Foto publicada no *Diário da Noite*, São Paulo, 29/3/1935.

Figura 78. À esquerda, Flávio de Carvalho proferindo a palestra “A pintura do som e a música do espaço”. À direita, parte da assistência que assiste à conferência. Foto publicada no *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29/3/1935.

Figuras 79 e 80. À esquerda, detalhe da foto publicada no *Diário da Noite*, São Paulo, 29/3/1935 [figura 77]. Ao lado, Mário de Andrade em seu escritório (década de 1930).

Figura 81. Arne Hosek. *Contos de Hoffmann – Música de Offenbach* (s/d). Publicada na *Folha da Manhã*, 28/3/1935 junto ao artigo “A pintura do som e a música do espaço: sobre a conferência que hoje realizará (...) o engenheiro Flávio de Carvalho”.

Figura 82 (à esquerda). Arne Hosek. *Coro helênico* (s/d). Publicada no *Diário da Noite*, 23/3/1935 junto ao artigo “A pintura do som e a música do espaço: uma conferência do engenheiro Flávio de Carvalho, no Instituto de Engenharia: como ele explica alguns pontos de sua preleção”.

Figura 83 (à direita). Arne Hosek. *Composição* (s/d). Lápis e aquarela sobre papel (44 x 59cm). Dorotheum, Praga.

Figura 84. Flávio de Carvalho. *Retrato de Mário de Andrade* (1939). Óleo sobre tela (111 x 80cm). Coleção Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

Figura 85. Cândido Portinari. *Retrato de Carlos Gomes* (1914). Desenho a carvão sobre papel (42 x 43 cm). Brodowski.

Figuras 86-8. Parte da Coleção Brito Alves, composta por 1252 rótulos de cigarros na técnica litográfica, iniciada pelo comerciante Vicente de Brito Alves e continuada por seu filho, José de Brito Alves (1887-1963). Em 1964, a coleção foi doada pela família ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Acima, à direita, a marca de “cigarros peitorais” *Carlos Gomes*, que talvez tenha servido ao pintor (embora seja de fabricação pernambucana).

Abaixo, embalagens de cigarros manufaturados (Fábrica Moreninha. Fabricante: J. A. D. de Figueiredo & Cia.) que se utilizam do tema da ópera como elemento de constituição da nacionalidade através da inserção internacional, traçando um paralelo entre o crescimento do mercado e da produção de tabaco nacional e a nacionalização da ópera através do canto em português e da formação de compositores nacionais.

Figura 89. Cândido Portinari. *Baile na roça* (1923-4).
Óleo sobre tela (97 x 134cm). Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 90. Cândido Portinari. *O Violinista* (1931).
Pintura a óleo/tela (110 x 80cm.). Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 91. À esquerda, Eugène Delacroix. *Retrato de Paganini* (1832). Óleo sobre tela (43 x 28cm). Phillips Collection, Washington.

Figura 92. À direita, Juan Gris. *La Chanteuse* (1926). Óleo sobre tela (92 x 64.7cm). Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.

Figura 93.
Cândido Portinari.
Retrato de Manuel Bandeira (1931).
Óleo sobre tela (73 x 60cm). Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 94.
Friedrich Maron.
Retrato de Manuel Bandeira (1931).
Óleo sobre tela.
Obra perdida. Foto arquivo Pró-arte.
In: VIEIRA, L. G. *Salão de 1931*. RJ: Funarte, 1984.

Figuras 95 e 96. Cândido Portinari. À esquerda, *Três Homens (esboço)* (c.1933). Desenho a grafite e lápis de cor sobre papel (17 x 14.8cm). Coleção Brascan Incorporações Imobiliárias, Rio de Janeiro; à direita, *Bailarina* (c.1933). Desenho a grafite, crayon, crayon colorido e sépia sobre papel (35.8 x 26.7cm). Coleção particular, Roma.

Figuras 97 e 98. À esquerda, *Flautista* (1933). Desenho a grafite e nanquim sobre papel (36 x 26cm). Coleção particular, Fortaleza; à direita, *Negrinha Sambando* (1933). Desenho a grafite e nanquim sobre papel (26 x 14cm). Coleção particular, São Paulo.

Figura 99. Cândido Portinari. *Morro* (1933). Óleo sobre tela (114 x 146cm).
Museum of Modern Art, New York, NY

Figuras 100 e 101. Cândido Portinari. Ilustrações do livro *Presença de Santa Teresinha* de Ribeiro Couto. À esquerda, *Morte de Teresinha*; à direita, *Os Tamanquinhos de Teresinha* (1933). Desenho em técnica não identificada/suporte não identificado (dimensões desconhecidas). Coleção desconhecida.

Figuras 102-5. Cândido Portinari. Painéis executados para decorar as bandeiras das portas da sala de jantar da Embaixada da Itália no Rio de Janeiro (1934). Óleo sobre madeira (78 x 149cm cada). Embaixada da Itália no Brasil, Brasília.

Figura 106. Cândido Portinari. *Café* (1935). Óleo sobre tela (130 x 195cm). Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 107. Cândido Portinari. *Colheita de Café* (c.1933). Desenho a aquarela/papel (27 x 34cm). Coleção particular, São Paulo.

Figuras 108 e 109. Cândido Portinari. À esquerda, *Pau-Brasil* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 250cm). À direita, *Cana* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 247cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figuras 110 e 111. Cândido Portinari. À esquerda, *Gado* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 246cm). À direita, *Garimpo* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 298cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figuras 112 e 113. Cândido Portinari. À esquerda, *Fumo* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 294cm). À direita, *Ferro* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 248cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figuras 114 e 115. Cândido Portinari. À esquerda, *Algodão* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 300cm). À direita, *Erva-mate* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 297cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figuras 116 e 117. Cândido Portinari. À esquerda, *Cafê* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 297cm). À direita, *Cacau* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 298cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figuras 118 e 119. Cândido Portinari. À esquerda, *Borracha* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 248cm). À direita, *Carnaúba* (1938). Pintura mural a afresco (280 x 248cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figura 120. Cândido Portinari. Maquete *Escola dos jesuítas* (1938). Desenho a pastel sobre cartão (68 x 48.5cm). Coleção particular, Genebra.

Figura 121. Cândido Portinari. Maquete para *Coro* (1938). Desenho a pastel sobre papel (67 x 48cm). Coleção particular, São Paulo.

Figura 122. Cândido Portinari. Estudo para *Escola* (1937). Pintura a guache, grafite e pincel seco sobre papel (47 x 40cm). Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 123. Cândido Portinari. Estudo para *Catequese* (1937). Pintura a guache, grafite e pincel seco sobre papel (47,5 x 40cm). Coleção particular, Rio de Janeiro.

Figura 124. Cândido Portinari. Maquete para *Catequese* (1939). Pintura a guache sobre cartão (51 x 37cm). Coleção desconhecida.

Figura 125. Cândido Portinari. Maquete para *Escola* (1939). Pintura a guache sobre cartão (53 x 39cm). Coleção desconhecida.

Figura 126. Cândido Portinari. *Escola de Canto* (1945). Pintura mural a têmpera (490 x 405cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figura 127. Cândido Portinari. *Coro* (1945). Pintura mural a têmpera (490 x 412cm). Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

Figura 128. Contracapa do programa musical realizado como “complemento” à exposição de Cândido Portinari na Feira Mundial de Nova York em outubro de 1940. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Figura 129. Cândido Portinari. *Estúdio* (1942). Painel a têmpera sobre tela (dimensões desconhecidas). Obra destruída.

Figura 130. Cândido Portinari. *Chorinho* (1942). Paineis a tempera sobre tela (300 x 225cm). Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.

Figura 131. Cândido Portinari. *Cavalo-marinho* (1942). Paineis a tempera sobre tela (300 x 225cm). Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Figuras 132-5. Cândido Portinari. Acima, da esquerda para a direita, *Lua* e *Noivo*. Abaixo, da esquerda para a direita, *Músico com tambor* e *Tucano* (1944). Aquarela e grafite sobre papel (25.5 x 17.5cm). Coleção particular, São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.
- ALAMBERT, Francisco. "Artes plásticas na América Latina". In: SADER, Emir; JINKINGS, Ivana. (orgs.). *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo/Rio de Janeiro: Boitempo/Laboratório de Políticas Públicas da UERJ, 2006.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ALVES, C. F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru: EDUSC, 2003.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975 (2 vols.).
- _____. *Internacionalismo e Nacionalismo no Modernismo no Brasil. Conference on Modernism*. California: Claremont Colleges, 1982.
- _____. "A Luz de Almeida Júnior". In: *Revista da USP*, n. 5. São Paulo, 1990.
- _____. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.
- ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922 (edição fac-similar).
- _____. "Cândido Portinari". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 20. Rio de Janeiro, 1924.
- _____. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929.
- _____. "Cândido Portinari". In: *Revista Acadêmica*, n. 48. Rio de Janeiro, fevereiro de 1940.
- _____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Villa Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. "Romantismo musical". In: *Baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1974.
- _____. *Poemas da negra*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1976a.
- _____. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976b.

- _____. *Pequena História da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980a.
- _____. *Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980b.
- _____. *Correspondente contumaz: cartas a Pedro Nava, 1925/ 1944*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes Neto (1924-1936)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo; Brasília: Duas cidades; INL, 1987.
- _____. *Cartas a Anita Malfati*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991a.
- _____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991b.
- _____. *Vida do cantador*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993a.
- _____. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento, 1993b.
- _____. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas: Mercado de Letras; Autores Associados; Projeto Portinari, 1995.
- _____. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP; IEB, 2000.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. "Bilhete sobre *Fantasia*". In: *Revista Clima*, n. 5. São Paulo, 1941.
- _____. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da cultura, 1990.
- _____. *Telefonema*. São Paulo: Glogo, 2007.
- ANTELO, Raúl (org.). *El Paulista de la calle Florida*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños/Botella al Mar, 1979.
- _____. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Timbre/Taurus, 1989.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Pintores cubistas: meditações estéticas*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- ARANHA, Graça. *Espírito moderno*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925.
- _____. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1929.
- _____. *A viagem maravilhosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1930.

- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e paz: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- _____. “Chuvas de verão: ‘antagonismo em equilíbrio’ em *Casa-Grande & Senzala* de Gilberto Freyre”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e 1 país*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009a, p. 198-211.
- _____. “Música e identidade nacional”. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Festas e batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009b, p. 88-90.
- ARGAN Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNALDO, Javier. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporâneos*. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.
- ARNONI PRADO, Antonio. “Uma obra de ficção sociológica”. In: ARANHA, Graça. *Canaã*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ARTUNDO, Patrícia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004.
- _____. *Xul Solar*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- ASSIS, Machado de. *Contos escolhidos*. São Paulo: Galex, s/d.
- _____. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, s/d [1873] (Hipertexto: Alckmar L. dos Santos – UFSC) (disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/assis/massis.pdf>).
- AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- AZEVEDO, Augusto César Miranda de. “José Ferraz de Almeida Júnior”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, vol. IV. São Paulo, 1898-9, 594-614.
- BARRETO, Paulo. *O momento literário*. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1908.
- BASBAUM, Sérgio Roelaw. Sinestesia e percepção digital. *Anais do Subtle Technologies Festival*. Toronto, 2003.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mário de Andrade: religião e magia, música e dança, cotidiano*. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2004.
- BAUMGARTEN-TRAMER, F. “The eighth international psychotechnic congress, Prague, September 11-15, 1934”. In: *Journal of Applied Psychology*, Vol 18(5), 1934, 617-618, 656, 695-696 (doi:10.1037/h0076052).
- BELLUZZO, Ana M. de M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.
- BENDAZZI, Giannalberto. “The Italians who invented the Drawn-On-Film Technique”. In: *Animation Journal*, Vol. 4, No. 2, 1996, pp. 69-84.
- BERMINGHAM, Ann. “Redesigning nature: John Constable and the landscape of enclosure”. In: FRIEDLAND, Roger; BODEN, Deirdre (eds.). *NowHere: space, time and modernity*. Berkeley: University of California Press, 1994, p.236-256.

- BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à brasileira*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- BOMENY, Helena. *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris [et alii]. “Raízes sociolinguísticas do analfabetismo no Brasil”. In: *Revista ACOALFApl: acolhendo a alfabetização nos países de língua portuguesa*, São Paulo, ano 2, n. 4, 2008. Disponível em: <http://www.acoalfaplp.org>.
- BOUSSEUR, Jean-Yves. *Musique et beaux-arts: de l'Antiquité au XIXe siècle*. Paris: Minerve, 1999.
- BOULEZ, Pierre. *Le Pays Fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard, s/d.
- BRETTELL, Richard. *French Salon Artists: 1800-1900*. Chicago: The Art Institute of Chicago; New York: Harry N. Abrams, 1987.
- BROUGHER, Kerry; STRICK, Jeremy; WISEMAN, Ari; ZILCZER, Judith. *Visual music: synaesthesia in art and music since 1900*. London: Thames & Hudson, 2005.
- BRUMANA, Fernando Giobelina. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BUCH, Esteban. *Música e política: a Nona de Beethoven*. Bauru: EDUSC, 2001.
- CAMPOS, Cynthia M. *A política da língua na era Vargas: proibição do falar alemão e resistências no sul do Brasil*. Florianópolis: Editora da UNICAMP, 2006.
- _____. As intervenções do Estado nas escolas estrangeiras de Santa Catarina na Era Vargas. In: BRANCHER, Ana L (org.). *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 2000.
- CARLINI, ÁLVARO. *Cachimbo e maracá: o catimbó da missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.
- CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall. “Espaço acústico”. In: CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (orgs.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- CARRÀ, Carlos. “La Pittura dei suoni, rumori, odori” (1913). In: *Manifestos futuristas*. Disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism>.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.
- _____. “A epopéia do Teatro da Experiência e O bailado do Deus morto”. In: *RASM – Revista Anual do Salão de Maio*. São Paulo, 1939.
- _____. “A pintura do som e a música do espaço”. In: *Revista Clima*, n. 5, São Paulo, 1941, 28-42.
- _____. *Catálogo de O bailado do deus morto de Flávio de Carvalho*. São Paulo: MAB-FAAP, 1999.

- _____. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de Carvalho [et alii]. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- _____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CASSOU, Jean; FÉDIT, Denise. *Kupka*. Paris: Editions Pierre Tisné, 1964.
- CASTAGNA, Paulo. A aclimação das danças de salão e os primórdios do nacionalismo musical no Brasil. In: *Curso de História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes, UNESP, 2003 (manuscrito).
- Catálogo da Exposição Matisse Hoje – Aujourd’hui*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música : entre o audível e o visível*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). In: <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001857.htm>.
- CERBINO, Beatriz. “Sapatilhas verde-amarelas: sob o nacionalismo de Vargas, o balé tentou incorporar danças e personagens brasileiros, mas com mestres russos no comando”. In: *Revista de História*, 6/5/2009.
- CERVO, Amado Luiz; BUENO, Clodoaldo. *História da política exterior do Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- CHALUMEAU, Florence. *Georges Braque et la musique*. Maîtrise, Paris IV, 1994.
- CHASTEL, Andre [et alii]. *Portinari: algunos juicios críticos emitidos por la prensa francesa sobre la labor pictórica de Cândido Portinari, compilados con motivos de la exposición de sus obras en el Salón de Peuser*. Buenos Aires: Peuser, 1947.
- CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In: DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- _____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. “O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira”. In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CLASSEN, Constance (org.). *Aroma: a história cultural dos odores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- _____. *The colour of angels: cosmology, gender and aesthetic imagination*. London: Routledge, 1998.
- _____. “McLuhan in the rainforest: the sensory worlds of oral cultures”. In: HOWES, David (org.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Oxford; BERG, 2005, p. 147-63.

- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- _____. “Primeira Missa e Invenção da Descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: MinC-Funarte/Companhia das Letras, 1998.
- CONSENTINO, André Tezza. “Malazarte e a estética irracionalista”. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 247-258, jul./dez. 2003.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, volume 8, n° 15, setembro de 1987/fevereiro de 1988.
- CORRA, Bruno. “Abstract Cinema, Chromatic Music. Il pastore, il gregge e la zampogna” (1912). In: *Mannifestos futuristas*. Disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism>.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lília Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- COUTO DE MAGALHÃES, José Vieira. *O selvagem*. São Paulo: Editora Livraria Magalhães, 1913.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho e a volúpia da forma*. São Paulo: MWM-IFK, 1984.
- _____. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.
- DASSIM, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie*. Paris : Louis Janet Libraire, 1824.
- DENIZEAU, Gerard. *Musique et arts*. Paris: Champion, 1995.
- _____. *Musique et arts visuels*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2004.
- DENSMORE, Frances. *Northern Ute Music*. Washington: Bureau of American Ethnology, 1922.
- DERMÉE, Paul. “Découverte du lyrisme”. In: *L’Esprit Nouveau*, n. 1. Paris: Éditions de l’Esprit Nouveau, 1920.
- DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida (memórias): o testamento da alvorada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- _____. *Fantoches da meia-noite*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1921-2.
- DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. “Topomínia – Apresentação”. In: *Revista USP*, n. 56. São Paulo: USP, 2002-3.

- DIMAS, Antônio. “Barco de proa dupla”. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 112-126, jun./jul./ago. 2002.
- DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: HUCITEC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- DÜCHTING, Hago. *Paul Klee: painting music*. Munich: Prestel, 2004.
- ELESBÃO, Ivo. “O espaço rural brasileiro em transformação”. In: *Finisterra*, XLII, 84, 2007, pp. 47-65.
- EPSTEIN, Jean. “Le phénomène littéraire I-IV”. In: *L'Esprit Nouveau: Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine Arts, Lettres, Sciences, Sociologie*, n. 8, 10-12. Paris: Editions de l'Esprit Nouveau, 1921.
- ESTEVES, Albino. *Esthetica dos sons, cores, rythmos e imagens*. Rio de Janeiro: Officina Graphica Renato Americano, 1933.
- EULALIO, Alexandre. *Escritos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1990.
- _____. (org). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994a.
- _____. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1994b.
- _____. “História de uma amizade”. In: ANDRADE, Mário de. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas: Mercado de Letras; Autores Associados; Projeto Portinari, 1995.
- _____. *Cândido Portinari*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- FALCÃO, L. F. *Entre ontem e amanhã: diferença cultural, tensões sociais e separatismo em Santa Catarina no século XX*. Itajaí: Ed. da UNIVALI, 2000.
- FELD, Steven. “Places sensed, senses placed: toward a sensuous epistemology environments”. In: HOWES, David. *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Oxford; BERG, 2005, p. 179-91.
- FERRARO, Alceu Ravello. “História quantitativa da alfabetização no Brasil”. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). *Letramento no Brasil: Reflexões a partir do INAF 2001*. São Paulo: Global, 2004, p.195-207.
- FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- Festival of Brazilian music*. New York: Museum of Modern Art, 1940 (programa).
- FICKINGER, William. *Miller's waves: an informal scientific biography*. Cleveland: Case Western Reserve University, 2011.
- FONSECA, Mônica Eustáquio. “Os loucos anos 20: o primitivismo ou a inscrição da terra brasiliis no concerto internacional”. In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 99-116, dez. 2004, p. 99-116.
- FORTES, Graziela Naclério. *CAM e SPAM: arte, política e sociabilidade na São Paulo moderna, do início dos anos 1930*. São Paulo: FFLCH-USP, 2008 (dissertação).
- FREYRE, Gilberto. *Arte, ciência e trópico*. São Paulo; Brasília: DIFEL; INL, 1980.
- _____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

- _____. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.
- _____. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global Editora, 2007.
- FRITZEN, Celdon. “Imagens da criança na geração de 1870: o problema dos instintos”. *Anais do I Seminário Educação, Imaginação e as Linguagens Artístico-Culturais*. Crisciúma: UNESC, 2005.
- FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- GABNER, Hubertus. “La danza de los colores y las formas”. In: *La danza de los colores: em torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009, p. 29-57.
- GARBUGLIO, J. C. *O universo estético-sensorial de Graça Aranha*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.
- GICO, Vânia de Vasconcelos. “Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Mário de Andrade*, n. 32. Brasília: IPHAN/Minc, 2002.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio: Modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. São Paulo: FFLCH-USP, 1995 (dissertação).
- GREMBECKI, Maria H. *Mário de Andrade e L’esprit nouveau*. São Paulo: IEB, 1969.
- GRINBERG, Piedade Eptein. *Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- GUIMARÃES, Manoel L. S. “Nação e Civilização nos Trópicos”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 1999.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2003.
- HAFTMANN, Werner. *Malerei im 20*. Munich: Prestel, 1987.
- HIRANO, L. F. K. “A cor e o som: Os músicos na pintura de Portinari”. In: *Proa - Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009 (Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/artigos/artigohirano.htm>).
- HOLANDA, Sérgio B. de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- HOWES, David. *Sensual relations: engaging the senses in culture & social theory*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2003.
- _____. (org.). *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Oxford; BERG, 2005.
- HUGHES, Robert. *The shock of the new: art and the century of change*. London: Thames & Hudson, 1991.

- JENKS, Chris. "The centrality of the eye in Western culture: an introduction". In: *Visual culture*. London: Routledge, 1995.
- KANDINSKY, Wassily. *Do spiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KATINSKY, Júlio Roberto. "Mário e o Folclore". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30. Rio de Janeiro: 2002.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KEMP, Martin. *The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. Londres: Yale University Press, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LAFOSSE, Marie Christine. "O pintor, a música e os músicos". In: *Revista da Orquestra Sinfônica Brasileira*. Rio de Janeiro, 1988.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LEIGHTEN, Patricia. "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism". In: *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 4 (Dec., 1990), pp. 609-630.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação*. São Paulo: ECA-USP, 1994 (tese).
- _____. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- _____. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010 (catálogo).
- LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "O cubismo e a vida cotidiana". In: *Revista do Arquivo Municipal*, ano 2, vol. XVIII, 1935.
- LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (orgs.). *Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto*. BH; RJ: UFMG; Fiocruz, 2008.
- LIRA, José Tavares Correia de. "Naufrágio e galanteio: viagem, cultura e cidades em Mário de Andrade e Gilberto Freyre". In: *RBCS*, Vol. 20 nº. 57 fevereiro/2005.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1951.
- _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Globo, 2008 [1946].
- LONGRE, Jean-Pierre. *Musique et Littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

- _____. “Edição crítica”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reverendo Almeida Júnior*. São Paulo: ECA – Universidade de São Paulo, 1980 (dissertação).
- _____. *Almeida Júnior: um criador de imaginários*. São Paulo: Pinacoteca, 2007.
- LOWE, Donald M. *History of bourgeois perception*. Sussex: The Harvester Press Limited, 1982.
- LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo, 1947.
- MARTINS, Luís. “Almeida Júnior”. In: *Revista do Arquivo Municipal*, LXVI. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940.
- _____. “Introdução”. In: *Emiliano Di Cavalcanti: 50 anos de pintura (1922-1971)*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1971 (catálogo).
- MATISSE, Henri. *Jazz*. Nova York: George Braziller, 1992.
- MAUR, Karin. *The sound of painting: music in modern art*. Munich: Prestel, 1999.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MCGRATH, F. C. *The sensible spirit: Walter Pater and the modernism paradigm*. University of South Florida Press, 1986.
- MCLUHAN, Herbert Marshall. *Essential McLuhan*. New York: Basic Books, 1999.
- _____. “Inside de five sense sensorium”. In: HOWES, David. *Empire of the senses: the sensual culture reader*. New York: Oxford; BERG, 2005, p. 43-52.
- MEIRELES, Cecília. *Samba, batuque, macumba*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- _____. *O Tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45. São Paulo: ANPUH, 2003.
- _____. *A materialidade do patrimônio imaterial*. São Luís di Maranhão: IPHAN, 2007 (manuscrito).
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- _____. “Feição e circunstância de Mário de Andrade”. In: *Revista do IEB*, n. 47. São Paulo: IEB, 2008.
- _____. “Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro”. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lília Moritz (orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e 1 país*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 160-173.
- MILLER, Dayton C. *The Science of Musical Sounds*. New York: Macmillan Company, 1916.
- MITCHELL, W. J. T. (org.). *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- MONTEIRO, John M. “Entre o gabinete e o sertão: projetos civilizatórios, inclusão e exclusão dos índios no Brasil imperial”. In: *Tupis, Tapuias e Historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Campinas: UNICAMP, 2001 (livre-docência).
- MORAES, Antônio Carlos Robert. *Flávio de Carvalho: o performático precoce*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. São Paulo: Graal, 1978.
- _____. *O sentido moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MORGAN, Robert P. “Musical time, musical space”. In: MITCHELL, W. J. T. (org.). *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- MORITZ, William. “Fischinger at Disney, or Oskar in the Mousetrap”. In: *Millimeter*, Vol 5:2, 1977.
- _____. “The dream of colour music and machines that made it possible”. In: *Animation World Magazine*, vol. 2, n. 1, 1997.
- “Mostra de instrumentos musicais: a história do violão”. In: *Cadernos Sono Brasil*. São Paulo: SESC, 2005.
- MUNAKATA, Kazumi. *Cenas brasileiras*. Campinas: UNICAMP, 1983 (dissertação).
- NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”. In: *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- _____. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho”. In: *Novos Estudos*, 73. São Paulo, 2005.
- NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 2005.
- OKAMOTO, Mônica Setuyo. “A cultura brasileira no imaginário francês: da independência aos primeiros tempos da República”. In: *Revista Travessias*, Cascavel, n. 01, dez. 2007. Disponível em: <http://www.unioeste.br/travessias/>.
- OLIVEIRA, Franklin de. *A dança das letras*. São Paulo: Topbooks/UMC, 2002.

- OTTINGER, Didier. *Le futurism à Paris: une avant-garde explosive*. Paris: Centre Pompidou, 2008.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- PARANHOS, Adalberto. “Vozes dissonantes sob um regime de ordem-unida (música e trabalho no ‘Estado Novo’)”. In: *ArtCultura*, vol. 4, n. 4. Uberlândia: UFU, junho de 2002.
- PASSETTI, D. V. *Lévi-Strauss, antropologia e arte*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- PATER, Walter. *The Renaissance: studies in art and poetry*. New York: Dover Publications, 2005.
- PEREIRA, Maria Elisa. *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo: FFLCH-USP, 2007 (dissertação).
- PIAZZA, Mária de Fátima Fontes. “Os afrescos dos *Ciclos econômicos* e a cultura historiográfica brasileira”. In: *Anais da XXIII Reunião da Associação Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH)*. Curitiba, 2003, p. 143-9.
- PINTO JÚNIOR, Rafael Alves. “Imagem e cidade: memória do (não) monumento ao homem brasileiro no Palácio Capanema”. In: *Revista de História Social*, n. 13. Campinas, 2007, p. 209-19.
- PINHEIRO FILHO, Fernando. “Lasar Segall e as festas da SPAM”. In: *Tempo Social*, São Paulo, junho, 2004, vol.16, no.1, p.209-230.
- _____. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify; Museu Lasar Segall, 2008.
- PORTINARI, Cândido. *Catálogo raisonné*. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2003 (5 vols.).
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Idéias sobre a música”. In: *Nitheroy*, n. 1, 1836 (versão publicada pela Biblioteca da Academia Paulistas de Letras, vol. 9, 1978, p. 160-83).
- _____. “Iconografia brasileira”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. XIX. Rio de Janeiro: 1856a.
- _____. “Apontamentos sobre a vida e a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 19. Rio de Janeiro, 1856b, p. 354-69.
- _____. “Marcos e José Maurício: catálogo de suas composições musicais”. In: *Revista Trimestral do Instituto Histórico Geográfico e Etnographico do Brasil*, v. 22. Rio de Janeiro, 1859, p. 487-506.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981.

- QUINTAS, Fátima. *Sexo à moda patriarcal: o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre*. São Paulo: Global, 2008.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000.
- _____. *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. São Paulo: USP, 2002 (tese).
- RABELLO, Eduardo Vieira. *O desenvolvimento ferroviário visto por Adolpho Augusto Pinto analisado sob as teorias de GeorgFriedrich List e John Bernal*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007 (dissertação).
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2001.
- RAMOS, Alcida Rita. "O índio hiper-real". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 28. São Paulo, 1995, p. 5-14.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Evolução urbana no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968.
- Revista Clima*, n. 5. São Paulo, 1941.
- Revista do IDORT*. São Paulo: IDORT, 1932-1945 (n. 1, 7, 10-2, 17-8, 21-2, 28, 32-4, 43, 47, 70).
- REZENDE, Beatriz. "Drummond, cronista do Rio". In: *Revista USP*, n. 53. São Paulo, março/maio 2002.
- _____. *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia Modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Campinas: UNICAMP, 2005 (dissertação).
- ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1897.
- _____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. São Paulo: Vozes, 1977.
- _____. *Realidade e ilusões: parlamentarismo e presidencialismo e outros ensaios*. Petrópolis/Aracaju: Vozes/Governo do Estado do Sergipe, 1979.
- _____. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- RUBIN, William (org.). *Le primitivisme dans l'art du 20^e siècle: les artistas modernes devant l'art tribal*. Paris: Flammarion, 1991.
- RUSKIN, John. *Modern painters part four*. London: Lightning Source, 2005.
- SABATIER, François. *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, vol. 2*. Paris: Fayard, 1998.
- SALIBA, Elias Thomé. "A dimensão cômica da vida privada na República". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- SANDRONI, Carlos. *Mário Contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vértice, 1988.
- _____. “Mário, Oneyda, Dina e Claude”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Mário de Andrade*, n. 32. Brasília: IPHAN/Minc, 2002.
- SANGIRARDI JÚNIOR. *Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.
- SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Curitiba: UFPR, 2006 (tese).
- SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo: um auto-retrato*. Brasília: CPDOC; FGV; Editora da Universidade de Brasília, 1983.
- _____; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.
- SEGRE, Roberto. “O edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945): museu ‘vivo’ da arte moderna brasileira”. In: *Arquitextos*, n. 6, 2006 (disponível em <http://www.vitruvius.com.br/>).
- SEASHORE, Carl E. *The Psychology of musical talent*. New York: Silver, Burdett & Company, 1919.
- SERPA, Élio. “Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: a insensatez maravilhosa da militarização das vogais: nacionalismo, raça e língua”. In: *Diálogos Latino-americanos*, nº 3. Dinamarca: Centro de Estudos Latino-Americanos (CLAS), 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Arte Moderna: os desencontros de dois continentes*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1995.
- SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a obra*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti Ilustrador: Trajetória de um Jovem Artista Gráfico na Imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Editora Sumaré, 2002.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

- SMOLIK, Noemi. “Frantisek Kupka: solo outra forma de analogia: Kupka, Delaunay-Terk y Nijinsky”. In: *La danza de los colores: em torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009, 75-80.
- SOUZA, Jusamara. Entoando canções e hinos patrióticos: práticas de educação musical no Brasil (1930-1945)”. In: *Anais do 4º Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação*. Porto Alegre, 2002.
- SOUZA, Maria do Carmo Campello de. “O processo político partidário da Primeira República”. In: *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969, p. 163-226.
- SPENGLER, Oswald. *A decadência do Ocidente: esboço de uma morfologia da história universal*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TELLES, Gilberto M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- TÉO, Marcelo. *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. “Analogias entre cor e som na pintura: de Delacroix ao neo-impressionismo”. In: *Anais eletrônicos do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2008.
- _____. *Em Clima de Fantasia: debates em torno do visual e do sonoro a partir da linguagem cinematográfica*. São Paulo, 2011 (manuscrito).
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *A música popular no romance brasileiro (vol. II: século XX [1ª parte])*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- TOLEDO, J. Flávio de Carvalho: o comedor de emoções. São Paulo; Campinas: Brasiliense; Editora da UNICAMP, 1994.
- TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. São Paulo: IEB/USP, 2004 (livre-docência).
- TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 30. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.
- _____. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.
- TRICON, Lise. *La musique, source d'inspiration de trois peintres cubistes: Picasso, Braque, Gris*. Maîtrise, Lyon 2, 1992.
- TURIN, Rodrigo. *Tempos cruzados: escrita etnográfica e tempo histórico no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: UFF, 2009 (tese).

- VALENTINI, Luísa. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2010 (dissertação).
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Poésie*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. “O Modernismo brasileiro: outros enredos, personagens e paisagens”. In: *Debates*, 2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index3557.html>.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- WISNIK, José M.; SQUEFF, Enio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- _____. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- _____. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- _____. “Machado Maxixe: o caso Pestana”. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- WITTMANN, Luisa T. *O vapor e o botoque: imigrantes alemães e índios Xokleng no Vale do Itajaí/SC (1850-1926)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- _____. *Flautas e maracás: música nas aldeias jesuíticas da América Portuguesa (séculos XVI e XVII)*. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2011 (tese).