

## TENDÊNCIA IMATERIAL: A CONSTITUIÇÃO DA MODERNIDADE ARTÍSTICA BRASILEIRA PELA VIA MUSICAL

Marcelo Téo\*

**Resumo:** A história da arte brasileira tem sido explicada a partir de discussões cruzadas, sempre alternadas ou divididas entre a relação com as tradições artísticas européias e a questão da identidade nacional. De ambos os lados, a referência à música é constante, seja na condição de referencial estético na busca de autonomia das artes plásticas – *ut pictura música* –, seja na condição de substrato identitário capaz de exprimir essências nacionais, vivas nos ritmos do cotidiano, nos gestos, na fala e na inteligência criativa popular. O intuito deste texto é discutir tais presenças a partir dos escritos de Mário de Andrade, que pensou pintura, música e literatura a partir de um complexo conceitual comum. A discussão de alguns conceitos musicais presentes ao longo de sua obra crítica – tais como polifonismo, musicalidade, harmonismo, sinestesia, entre outros – apresenta-se como essencial na análise de sua compreensão das artes visuais, que se apresentam como elemento-chave na compreensão dos problemas relativos à identidade brasileira.

**Palavras-chaves:** música, pintura, identidade.

**Abstract:** The history of Brazilian art has been written from a crossroads between the contact with the European artistic traditions and the national identity. In both sides, the reference to music is constant, whether in the condition of aesthetical referential on the search for autonomy of visual arts – *ut picture musica* – whether in the condition of identity material, capable of express national essences, alive in the rhythms of everyday life, in the body gesture, the speak and the popular creation. The main propose of this article is to discuss this subjects in the aesthetic writings of Mário de Andrade, who considered painting, music and literature in a common surface of concepts, mixing desire of actualization and problems for a national identity. The discussion of a few musical concepts of Mário de Andrade critic writings – such as musicality, polyphony, harmony, sinesthesia, among others – seems to be essential to the analysis of his understanding about Brazilian modern painting, which is an important key to understand Brazilian identity.

**Key-words:** music, painting, identity.

A história da arte brasileira tem sido explicada, de forma geral, a partir de discussões cruzadas, sempre alternadas ou divididas entre sua relação com as tradições artísticas européias e a questão da identidade nacional. Esta, entendida tanto numa perspectiva formalista – a questão da originalidade atrelada ao estético –, quanto como canal de diálogo entre arte e sociedade, incluindo discussões acerca das heranças/dívidas da colonização, da escravidão, da mestiçagem, além dos novos ideais de urbanidade e progresso que se instauravam progressivamente nos tempos do modernismo. Estas vertentes encontram-se fundidas nos trabalhos sobre a instauração de uma tradição moderna nas artes brasileiras,

---

\* Doutorando em História pela Universidade de São Paulo – USP.

quase sempre na forma de um *dilema* que acaba por dar forma tanto à nossa identidade artística quanto acadêmica, no que diz respeito aos estudos sobre arte no país. A idéia deste texto não é resolver esse dilema, fazendo florescer um monumento final da nossa identidade, mas expor pontos de contato no interior dessa *identidade dividida*.

Esses postos de diálogo me parecem ter sido estabelecidos, no caso do modernismo, por uma *via imaterial*, que não é visual, nem literária: é musical. E se o nosso romantismo entendeu a singularidade nacional como uma questão literária, temática, foi em conta da formulação ainda precária desse *dilema* sobre o qual repousariam, mais tarde, as variações sobre a identidade artístico-cultural brasileira. Precária pelo intento de resolver nossa pluralidade numa equação idealizada a partir de elementos alienígenas, partindo de um ideal de transformação rumo à civilização velho-mundista. Precária, ainda, por não ter encarnado as críticas à arte mimética que vinham sendo propostas desde fins do século XVIII, transferindo progressivamente, ao longo do século XIX, a equivalência *ut pictura poesis* para *ut pictura musica*, fato que atravancava o entendimento de uma nacionalidade interior, ou seja, manifesta já em termos formais, não apenas no assunto. Preservava-se a soberania da pintura de história e, com ela, uma concepção de arte como aplicação de modelos consagrados. Consecutivamente, os projetos de nacionalidade vinculados à criação artística estariam fadados também aos moldes civilizacionais europeus. Muito embora os modernistas não tenham abandonado inteiramente essa perspectiva de ‘transformação’ idealizadora do Brasil, é preciso admitir que o foco mudara. As ferramentas que antes serviam à *invenção*, passaram a ser usadas também na busca de *compreensão* dos marcadores que apontavam para uma ‘nova civilização’, dividida entre novo e velho mundo, entre herança colonial e progresso, entre modernidade artística e social e expectativas acerca de uma originalidade criativa que os capacitasse a reinventar o mundo desde uma perspectiva singular e moderna.

A migração do foco das artes em direção à música esteve conectada a uma série de problemas de ordem científica, filosófica, política e, claro, estética. Conforme procurei mostrar em outro artigo, personagens como Isaac Newton, Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau e Lessing desempenharam papéis distintos e fundamentais nesse processo. Discuti-los aqui não seria conveniente. Mas é imprescindível entendermos que esse deslocamento de referencial estético – da literatura à música – na criação artística, evidente na pintura após Delacroix (TÉO, 2008), se deu a partir da infiltração, no universo artístico, de uma série de transformações no pensamento ocidental, que deslocaram o foco de atenção intelectual do chamado *outer world* para o *inner world*, diga-se: da natureza para a percepção, ou ainda, em termos artísticos, da *mimesis* aristotélica para a autonomia expressiva. A linguagem passou a

simular a metáfora de um passadismo limitado à reprodução passiva, ao passo que a música conquistava mais e mais espaço como ‘arte pura’, livre das amarras da razão, ganhando, no século XIX, o título de *art par excellence*, concedido por Rousseau e ampliado pelo romantismo alemão. Este último, difundido largamente no resto da Europa, sobretudo na França – através da obra de Madame de Staël e, indiretamente, de Eugène Delacroix.

Paralelamente à questão da autonomia artística, onde a música instaurava-se como modelo a ser seguido pelas outras artes, emergiam na Europa as primeiras manifestações claramente nacionalistas. E a compreensão da música como meio ideal para expressar o conteúdo do inconsciente – a subjetividade inexprimível pela via da razão – é estendida à idéia de comunhão nacional. Numa Europa mista, de fronteiras indefinidas, seriam o canto e a musicalidade vias para o estabelecimento de laços sentimentais entre os projetos políticos que sugeriam a necessidade de estados nacionais e o imaginário coletivo (TÉO, 2009).

O vínculo do pensamento brasileiro com tais pressupostos é, por um lado, evidente. Por outro, é preciso que seja relativizado, pois os problemas a serem resolvidos aqui eram outros. Consecutivamente, as respostas encontradas foram diversas, embora as ferramentas disponíveis fossem semelhantes em diversos aspectos. Discutirei, a seguir, o caso específico e profundamente representativo do escritor e crítico Mário de Andrade, com o intuito de estabelecer pontos de dependência e autonomia com relação às vertentes do pensamento europeu acima brevemente apontadas. O intento é mostrar como o autor de *Macunaíma* manteve-se atualizado com as discussões de vanguarda acerca do fazer artístico, além de ter compartilhado as preocupações provenientes do pensamento nacionalista que lhe foi contemporâneo. Contudo, suas soluções enquanto artista – suas obras de ficção e de poesia – e como crítico de arte foram extremamente originais, deixando marcas profundas no campo artístico brasileiro de forma geral.

A singularidade da produção andradiana reside, como já apontaram alguns autores (MELLO E SOUZA, 2003; SOUZA, 2006; WISNIK, 2003; CHIARELLI, 2007; QUINTERO-RIVERA, 2000 e 2002; LOPEZ, 1972), no lugar concedido à música. Lugar este que difere significativamente dos procedimentos também musicais das vanguardas européias, de seus diálogos entre cor e som, entre simultaneidade e harmonia, entre pitagorismo musical e newtonianismo ótico, com quem estabelece, todavia, um diálogo intenso. Mas que nunca leva a um procedimento ou projeto idêntico, sempre resolvendo 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 parece ter sido, nesse sentido, um ponto de conjunção 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 folclore e as questões que pairavam naquele momento acerca dos elementos ideais na formação da singularidade nacional. A busca de respostas nesse sentido tem se dado através da leitura alternada de textos escritos e textos lidos por Mário, com foco na elaboração de um sistema representativo da crítica andradiana, com ênfase em sua primeira fase (década de 1920), que entendo como essencial para a compreensão de seus passos seguintes, privilegiando textos escritos nesse momento, sobretudo o *Prefácio Interessantíssimo* (1922) e na *Escrava que não é Isaura* (1925). Procurarei discutir alguns conceitos musicais utilizados em sua produção literária e na sua crítica de arte que o colocam em diálogo simultâneo com a produção vanguardística européia e as discussões sobre identidade nacional no Brasil, tanto do ponto de vista estético quanto sociológico. Destacam-se termos como *musicalidade*, *harmonismo/polifonismo*, *cenestesia* [sic], *ritmo* e *normas de composição*. Caracterizarei brevemente apenas duas destas categorias, levando em conta as limitações de tempo desta apresentação, privilegiando, nesta primeira etapa, o processo de formulação conceitual, antes de sua aplicação prática na produção crítica andradiana.

#### A ‘MUSICALIDADE’ NA CRÍTICA ANDRADIANA

Categoria importante da crítica andradiana, é 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 poesia moderna, bem como nas teorias da arte que advogavam a fuga do realismo desde fins do século XIX. Desejo que, no raiar do século XX no Brasil, deveria ser repensado, pois essa aproximação quase mimética em direção ao manejo sonoro não resolveria, no entender de Mário, os dilemas da formulação de uma arte nova. Nas suas palavras,

*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, 1980: 259).*

Entendida como tendência à música, a musicalidade nas artes visuais e na literatura bate sobre a tecla da autonomia com relação à objetividade e à *mimese*. Reage contra à passividade da arte passadista. 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, 1980: 258). Seu ideal mozartiano de arte pura, contudo, 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 música uma espécie de profecia exemplar.

O conceito andradiano de musicalidade parte, portanto, 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).<sup>1</sup> 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*,<sup>2</sup> mas formas para superar a expressividade atrelada às normas da arte passadista. Se, tal qual os modernismos europeus, reage contra o passado numa atitude de atualização, o faz numa relação estreita com o contexto brasileiro, contra o domínio acomodatório dos conservadores nas instituições locais, contra a compreensão precária – porque superficial – da identidade temática dos românticos e parnasianos, contra a ausência de conectivos entre a inteligência nacional (entendida a partir de um retorno ao popular) e a produção artística.

---

1

□ Na *Escrava*, Mário argumenta: “Vivem a dizer que tudo queremos destruir... É mentira. Esse período revolucionário já passou./À 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).

2

□ As críticas de Mário de Andrade dirigidas à Beethoven são indícios de sua compreensão negativa acerca da arte como expressão das emoções individuais. Para o autor de *Macunaíma*, os avanços conquistados pela música “em parte pelo aparecimento da notação medida, em parte pelo desenvolvimento dos instrumentos solistas”, para que se tornasse enfim “*música pura, arte, nada mais*” através das obras de Bach e Mozart, artistas supremos, retrocederam com o impacto da obra de Beethoven em sua segunda fase – menos clássica, mais romântica –, que representou “o mais pernicioso golpe que nunca recebeu a *arte do som*”. Beethoven abandonou, segundo Mário, a “música arquitetura sonora para criar a música mimésica, anedótica” (ANDRADE, 1980: 257); Ver também *Goethe e Beethoven* (1932), ANDRADE, 1976: 511-2).

A cautela com relação ao conceito vem justamente desse direcionamento voltado à resolução de problemas do campo artístico local, que aponta para uma noção de identidade bastante original, conectada à atuação singular dos sentidos a partir da experiência híbrida do período de conformação racial que foi a época colonial. Identidade sensorial, sinestésica que seria expressa, na visão de Mário de Andrade, pela via musical, da criação popular.

#### HARMONISMO E POLIFONISMO PARA ALÉM DA MÚSICA

São conceitos que partem da noção de *simultaneidade* ou *simultaneísmo*, em voga entre as vanguardas européias, sobretudo entre os futuristas italianos e, em parte, entre os franceses, tendo sido amplamente discutido nos números da revista *L'Esprit Nouveau*. Mário captou a atualidade da noção de simultaneidade, tanto entre os franceses quanto entre os italianos. Contudo, o desprezo pelo 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. Entendia que sua leitura da modernidade não deveria carregar o desejo de implodir o passado, mas reutilizá-lo segundo as novas necessidades da vida e do homem moderno, característica do ‘retorno à ordem’, conforme apontou Chiarelli (CHIARELLI, 2007).

A idéia de simultaneidade entre os franceses definia-se como um princípio construtivo livre da dependência da realidade 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 entre 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.

Mário, por sua vez, entende que a simultaneidade na arte originar-se-ia “tanto da vida actual como da observação do nosso ser interior” (ANDRADE, 1922: 68), 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 à consciência da crescente tendência à música na arte desde o século XVIII, como também acrescia um sentido preservacionista ao conceito. Quero dizer: via na arte do passado – na música de Palestrina, de Bach, de Mozart – realizações artísticas definitivas, que não poderiam ser descartadas. Seria necessário, no caso brasileiro, buscar semelhante consciência criativa na herança histórica e na realidade singular da vida nos trópicos.

Outra justificativa de sua opção pelos termos musicais em oposição à idéia de simultaneidade precisa ser destacada. Se esta última revela a coexistência de coisas e fatos num momento dado, a polifonia acresceria ainda, a dimensão artística, ou seja, a crítica, a vontade de análise, a euritmia – termos usados pelo autor ANDRADE, 1980: 268). O princípio da polifonia constituiria, por conseguinte, a união de dois ou mais elementos cujos efeitos passageiros concorrem para um “efeito total final”, circunstância esta que o teria levado a escolher o termo (ANDRADE, 1980: 268). O efeito dessa simultaneidade não se realizaria em parcelas no espectador – leitor, ouvinte, observador –, mas na *sensação complexa*, expressão que traduz a simultaneidade de sensações que caracterizaria a nossa percepção.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

De fato Mário de Andrade parecia estar impregnado de imagens, conceitos, estruturas cognitivas enfim, provenientes de uma tradição intelectual mais recente, de tendência modernizante e conectada à música, que tomara forma, sobretudo na Europa, desde meados

---

3

□ “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 simultânea-mente 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, 1980: 267-8).

4

□ O impacto das primeiras obras impressionistas, sobretudo as 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. Na fase em que trabalharam juntos, observando as corridas de cavalo no Jockey Club parisiense, Manet e Degas buscavam traduzir para a tela a complexidade dos novos temas cosmopolitas. Chegaram, contudo, a resultados distintos. Para Manet, as corridas em si correspondiam a um evento total, o qual procurou retratar em algumas telas do período – *Les courses au Bois de Boulogne* (1872), *Les courses à Longchamp* (1867) – nas quais expõe sua busca de uma totalidade do campo visual que viesse a definir o evento – as corridas – na sua essência dinâmica, como movimento dirigido ao espectador. Degas, mais detalhista e analítico, procurou, por outro lado, criar uma gramática da forma com a qual construir uma pintura. Preocupou-se em realizar desenhos de cavalos, jóqueis e do público como se fossem modelos, contudo, sem perder a preocupação de movimento. Ver BRETTELL, 1987: 63-4.

do 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. A busca de atualização num ambiente conservador e de certo modo estagnado; suas expectativas de transformação social através da arte; as dúvidas geradas a partir do desejo de definir a brasilidade como elemento capaz de conceder positividade e originalidade ao cenário artístico e intelectual a partir da cultura popular não-urbana; e, por outro lado, a busca de afinidade entre a arte e a realidade urbana, que sofria alterações radicais com consequências não menos impactantes no cotidiano e nas formas de apreender a realidade, alterando significativamente o entendimento do passado, sobretudo da realidade colonial, tida como berço da civilização brasileira: estes eram alguns dos dilemas postos ao intelectual à época do modernismo e que permearam a atividade crítica e artística de Mário de Andrade. Seu conhecimento musical, unido às suas leituras sobre os procedimentos de vanguarda na arte e na literatura européias, forneceu parte do arcabouço teórico necessário à formulação inicial de um ideal de modernidade artística que respondesse aos problemas postos no interior do campo artístico brasileiro.

A atualidade de Mário com relação ao pensamento vanguardista europeu apenas o instrumentava para a reflexão em torno da nacionalidade artística brasileira. Sem assumir o discurso da pintura moderna em prol da abstração via música, parece ter-se utilizado dele e de suas ferramentas criativas para escolher seus horizontes de pesquisa, suas formas de apreciação crítica e sua invenção literária dentro dos problemas do nacionalismo. Uniu, portanto, a vertente nacionalista, tendo na música a matéria-prima essencial, à compreensão moderna da pintura como música – das cores e das formas. A nacionalidade deveria passar por um processo de atualização, sem ceder aos experimentos internacionalistas das vanguardas. Atualizar, na acepção de Mário de Andrade, significava tornar contemporâneo pela via do nacional, incluindo na arte os processos sensoriais da experiência na cidade moderna, entendida não como entidade universal, mas como contexto local. Com o avançar do tempo, a partir da década de 1930, sobretudo, a essência urbana presente em sua crítica e em obras como *Paulicea Desvairada* cede espaço a uma estética do interior, mais próxima do campo do que da cidade, proveniente de suas viagens em “busca do Brasil” e das pesquisas na área do folclore que se seguiram. O projeto andradiano mais acabado é, creio, fruto de uma negociação entre esses dois momentos: o da formulação de um conceito de criação a partir de um processo de atualização e experimentação em sua obra literária que se adaptasse ao ideal de uma arte nacional em suas entranhas; e o da pesquisa e acomodação do material segundo critérios elaborados no primeiro momento.

## UMA IDENTIDADE SENSORIAL

As propostas de nacionalização e atualização pela via musical conectam-se a uma tendência mais ampla de formulação de uma identidade sensorial, oposta aos projetos nacionais do século XIX, que privilegiaram os moldes europeus como matriz de civilização. Uma proposta de especificidade sensorial do ser brasileiro, materializada, em alguns casos, através do uso de noções musicais (forma, harmonia, contraponto, musicalidade, ritmo, etc.) como metáfora ou analogia, parece ter servido à elaboração de sínteses explicativas da natureza do país. O que confere a este problema – o da identidade sensorial – uma capacidade gravitacional, atraindo para si toda a gama de problemas acima mencionados: as relações entre criação musical e pensamento de vanguarda; entre música e nacionalismo; entre música e identidade; entre música e pintura; entre música e corporalidade; entre singularidade sensorial e cultura popular; entre modernidade urbana e pureza rural. Ao amarrar tais elementos, sugere também seu potencial explicativo da sociedade de então, a *Belle Époque* brasileira. As interpenetrações entre som, corpo e sentidos parecem ter funcionado como fomentadores de uma vida autônoma da dimensão cultural, servindo, por vezes, de álibi para marginalizar problemas de cunho social, político, ou econômico.

A idéia de uma intuição sentimental da realidade proposta por Graça Aranha, em contraponto à compreensão dos fragmentos de que se compõe, que seria o caminho da ciência, é a forma que permitiria apreender a nacionalidade, captada de forma intuitiva (como nas vertentes oswaldiana, verde-amarelista ou no *Retrato do Brasil*). A oposição à ciência corresponde a uma contradição fundamental com o pensamento de vanguarda professado pelos futuristas ou pelos críticos da revista *L'Esprit Nouveau*, publicação conhecida no Brasil, sobretudo por Mário de Andrade (GREMBECKI, 1969), que procurou aproximar ao máximo essas duas áreas: a arte e a ciência. Essa capacidade intuitiva oposta ao cientificismo moderno se definiria através de traços psicológicos coletivos constituintes da alma brasileira.<sup>5</sup> Traços estes que, para Mário de Andrade, estariam presentes nas estruturas criativas da imaginação popular, perpetuando-se historicamente através das formas e normas de compor de setores da música popular, sobretudo aqueles distantes dos grandes centros, sem o contato com os processos de gravação e comercialização radiofônica.

Em Gilberto Freyre, essa capacidade sensorial teria sido traço fundamental da sociedade colonial, organizada a partir da miscigenação étnica e, conseqüentemente, estética.

---

5

□ Ver MORAES, 1978.

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, 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 essa história dos sentidos contada em *Casa-Grande & Senzala*.<sup>6</sup> A recorrência do encarnado 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). E a música, moeda de negociação entre padres e índios, senhores e escravos, seria um dos grandes vestígios para compreender o sistema de valores estéticos que dá identidade ao brasileiro. A leitura dos sinais analisados por Freyre se dá a partir de uma espécie de anarquia sensorial (BENZAQUÉM, 2009), onde a atuação mista dos sentidos dá origem a uma identidade coletiva viva em nossa cultura material, visual, sonora, gastronômica. A cultura, vista a partir da atuação dos sentidos, suplanta o social e o político, criando uma noção pacífica e, de certo modo, despolitizada do país. 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, conforme sugeriu Freyre, as fusões entre religiosidade e musicalidade indígena ou africana, sugeridas em *Casa-Grande & Senzala*. A constituição de uma nova noção de nacionalidade artística atrelada à vida interior e ao processo de apreensão da realidade pela via dos sentidos, comum ao pensamento moderno brasileiro, se deu amplamente através da música. Não apenas na sua concepção artística de criação sonora, mas na gestualidade conseqüente da experiência cultural da música local e dos ritmos do cotidiano, no saber-fazer fruto de uma memória corporal que resulta no gesto expressivo tornado estético desde Almeida Jr., nas implicações mágico-religiosas acopladas ao evento musical ritualístico, através das temáticas histórico-religiosas tratadas nas festas regionais, estudadas já no XIX por Sílvio Romero, ou ainda pela utilização de formas de composição que comportavam essas

---

6

<sup>□</sup> Ver também FREYRE, 1987, que traz uma série de pequenos textos sobre literatura, pintura, modernidade, religião, estética e sociologia em geral; e FREYRE, 1980, envolvendo uma discussão mais profunda sobre uma estética tropical e os enlaces entre arte e cultura, com ênfase em artes plásticas.

manifestações, utilizadas já num projeto estético pelo modernismo, como elementos centrais da identidade nacional. Esta se definiria não pelos temas tratados, mas pela expressividade autônoma e original, consequência da vida nos trópicos e da miscigenação cultural. Identificar as causas e resultados dessa proximidade entre as imagens do Brasil, ou melhor, as imagens abraçadeiras e a música, têm sido a preocupação fundamental desta pesquisa.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Paulicea desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 68.
- \_\_\_\_\_. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- BENZAQUÉM, Ricardo. *Gilberto Freyre*. Texto apresentado no Seminário *O Brasil (não é) para principiantes*. São Paulo: FFLCH-USP, 16 a 18 de março de 2009.
- BRETTELL, Richard. *French Salon Artists: 1800-1900*. Chicago; New York: The Art Institute of Chicago; Harry N. Abrams, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Arte, ciência e trópico*. São Paulo: DIFEL; Brasília: INL, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- GREMBECKI, Maria Helena. *Mário de Andrade e L'esprit nouveau*. São Paulo: IEB, 1969.
- LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. São Paulo: Graal, 1978.
- 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 de doutorado).
- SOUZA, C. R. de. *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.
- TÉO, Marcelo. *Analogias entre cor e som na pintura: de Delacroix ao neo-impressionismo*. Campinas: Anais do IV EHA: UNICAMP, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O tocador pelo pincel: a música na constituição de uma arte nacional brasileira*. Anais do 53º ICA (Congresso Internacional de Americanistas), 2009.
- WISNIK, J. M. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. In: Teresa Rev. de Lit. Bras., n. 4/5. São Paulo: Ed. 34, 2003.