

SENSORIALIDADE E *ESPÍRITO NOVO*. CONCEITOS E PRÁTICAS DA CRÍTICA DE MÁRIO DE ANDRADE

SENSORIALITY AND *SPRIT NOUVEAU*. CONCEPTS AND PRACTICES OF MÁRIO DE ANDRADE'S CRITIQUE

Marcelo Róbson Téó *

Correspondência

Serv. Kairós, 260, casa 105, Lagoa da Conceição.
Florianópolis – Santa Catarina – Brasil. CEP: 88062-510.

E-mail: marceloteo@hotmail.com

Resumo

Neste artigo serão analisadas algumas propostas de atualização estética do modernismo paulista a partir do cruzamento entre os escritos de Mário de Andrade e suas leituras de revistas modernistas como a *L'Esprit Nouveau*. O intuito é compreender como, através da crítica, procurou vincular o país ao cenário da modernidade, tendo o universo sensorial e a música como motivo e a arte como instrumento de renovação e divulgação da cultura intelectual brasileira.

Palavras-chave: sensorialidade; *L'Esprit Nouveau*; música.

Abstract

This article focuses on discussing some proposals of aesthetic upgrade of modernism in São Paulo, analyzing the writings of Mario de Andrade and his readings of modernist magazines such as *L'Esprit Nouveau*. The aim is to understand how, through criticism, he sought to link the country to the scenario of modernity, taking music and the sensory universe as motif and art as instrument of renewal and dissemination of Brazilian intellectual culture.

Keywords: sensoriality; *L'Esprit Nouveau*; music.

* Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pós-doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este artigo foi produzido com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O Modernismo e os sentidos

Os primeiros vestígios da presença do nacional na arte brasileira se deram em grande medida através da idealização da paisagem, pensada sobretudo a partir de elementos exclusivamente visuais. O grande salto do Modernismo é o foco numa noção de paisagem complexa, implicitamente sensorial, ou mesmo sinestésica em alguns casos. 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 multissensoriais. A transição de uma concepção de paisagem tradicional – visual – para uma paisagem sensorial 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, tanto pelo diálogo com as vanguardas europeias quanto pela via do nacionalismo, a música e o complexo sensorial ocuparam espaços privilegiados no processo de invenção, tradução ou reelaboração estético-cultural. Neste artigo serão analisadas algumas destas propostas de atualização estética da “inteligência nacional” nos escritos de Mário de Andrade a partir de suas leituras de revistas modernistas como a *L'Esprit Nouveau*. O intuito é compreender como, através da crítica, procurou vincular o país ao cenário da modernidade, tendo o universo sensorial como motivo e a arte como instrumento de renovação e divulgação.

A busca de respostas aqui se dará através da leitura alternada de textos escritos e autores lidos por Mário, com foco na elaboração de um sistema representativo de sua crítica, enfatizando escritos dos anos de 1920 – período essencial para a compreensão de seus passos seguintes –, em especial 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 de uma problemática específica: o lugar do universo sensorial na elaboração de sínteses identitárias pelo modernismo brasileiro. Por isso, algumas dimensões e conceitos receberão maior ênfase do que talvez tenham recebido do autor. 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 no cenário internacional através do apuro estético e de alegorias da cultura popular, selecionando estereótipos e adaptando sua essência aos formatos da arte erudita.

Uma paisagem sonora do Modernismo

Os primeiros anos do modernismo paulista, que tem seu estopim na exposição de 1917 de Anita Malfatti,¹ apontam uma grande preocupação por parte de uma elite de pensadores com a atualização em relação às vanguardas. Respondem, a partir dela, ao problema do conservadorismo nas instituições artísticas, à questão da representatividade social e política, à ideia de originalidade nacional.

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. As propostas de atualização do modernismo tupiniquim, divididas entre a via das vanguardas europeias (sobretudo na década de 1920) e a via do nacional (que se fortalece ao final da década de 1920 e se institucionaliza após 1930), significaram 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”.

Os anos de 1920 no Brasil foram marcados por tentativas de conciliar atualização e originalidade, europeísmo e brasilidade, vanguardismo e nacionalismo. 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. Dentro desse espectro, travavam-se muitas disputas regionalistas 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 acerca dos casos brasileiro e cubano, são profundamente esclarecedoras, pois colocam à mostra as singularidades de cada país, bem como suas aproximações, indicando uma tendência nativista bastante

¹ 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.

complexa e ainda por ser analisada.² Em Cuba, a incorporação de elementos das inovações plásticas e sonoras de vanguardas europeias e um interesse crescente por temáticas nacionais e tradições populares foram características da vanguarda local – o Grupo Minorista, com destaque para Alejo Carpentier.³ Alguns dos mais renomados pintores uruguaios, como Joaquín 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 candombe e outras danças de origem afro, no caso de Figari – como a partir de critérios formais, sob influência das vanguardas – Barradas e o cubismo de Juan Gris. Na Argentina, Emilio Pettoruti e Xul Solar também se arriscaram no terreno da plástica musical, realizando obras de caráter vanguardístico e internacionalista.⁴ No Brasil, a atuação de intelectuais, artistas e do Estado, 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.

A figura de Mário de Andrade, nesse contexto, exerce uma “centralidade extravagante”,⁵ servindo de guia ao mapeamento das discussões sobre a identidade social e artística brasileira. A formação no Conservatório de Música manifestou-se nas

² Ver: QUINTERO-RIVERA, Mareia. *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

³ A título de exemplo, ver obras como *Um trovador tropical*, *Ritmo de baile afro-cubano* e *El triunfo de la rumba*, dos pintores José Acosta, Jaime Valls e Eduardo Abela, respectivamente.

⁴ Sobre Xul Solar, ver ARTUNDO, Patrícia. *Xul Solar*. New Haven: Yale University Press, 2006. Sobre as relações de Pettoruti com o Brasil, em especial com Mário de Andrade, ver ARTUNDO, Patrícia. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp, 2004. Ainda sobre Mário e a Argentina, ver ANTELO, Raúl (Org.). *El Paulista de la calle Florida*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños/Botella al Mar, 1979.

⁵ 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 refrear 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, Sérgio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e 1 país*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 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, cria 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.

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 ideias, conceitos, formas de apreensão e análise originalmente musicais. Mas tratar sua formação como total responsável pelas suas incursões musicais nos campos da literatura, das artes plásticas, da arquitetura e da política seria ignorar a relevância das discussões acerca da matriz sonora dentro e fora do Brasil – na tradição do nacionalismo local e na das vanguardas estéticas europeias.

Ouvir, ler, tocar, escrever: Mário e a música

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.⁶

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.⁷

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, 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.⁸ Deu especial atenção à produção popular – urbana e folclórica –, privilegiada em sua coleção de discos.⁹ O aparelho de

⁶ ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 82.

⁷ ANDRADE, Mário de. *Poemas da negra*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento, 1976a.

⁸ TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade*: estudo e edição anotada. Tese (Livro-Docência) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004, p. 21.

⁹ 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

som, que ficava em seu quarto de dormir, integrava sua rotina diária, dividida entre livros, imagens, jornais e canções, todas linguagens sobre as quais Mário projetava um olhar técnico e intelectualizado.

Entretanto, seu envolvimento com a música ultrapassava essa condição. Além de professor, musicólogo, historiador, era também 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.¹⁰ 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.¹¹ A imagem 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 obras de Van Gogh, insinuando a eficácia da música no transporte da realidade objetiva ao 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.¹² A presença musical se associa à própria ideia do moderno, a qual parece

a canção populares no Brasil” (In: *Ensaio sobre a música brasileira*), entre outras. Para um levantamento mais detalhado, ver TONI, Flávia C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade*, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰ Ele mesmo chama a atenção para essas duas dimensões da experiência musical – a escuta caseira, 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, Flávia C. *Café, uma ópera de Mário de Andrade*, *Op. cit.*, p. 27.

¹¹ A obra consta no acervo do Arquivo Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Seguem os dados para consulta: Anita Malfatti (1889-1964). *O grupo dos cinco*, 1922. Tinta de caneta e lápis de cor sobre papel, 26,5 x 36,5cm, número de tomo CAV-MA-0327.

¹² Marta Rossetti Batista, 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). Ver ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*, *Op. cit.*, 30-31. Vale lembrar, entretanto, que o grupo francês, que se colocava contra o wagnerismo e o impressionismo musical, se inspirara no *Grupo dos*

ser engendrada a partir desses encontros, onde é exercitada uma sensibilidade autônoma, descolada do pensamento naturalista. 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.¹³ 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.¹⁴ 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 sugerem 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, pena ou cinzel a gestualidade da nossa música, “farfalhando no ar adjetivos sonoros”.

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. Mário colecionou e estudou a fundo os textos nele publicados. A busca de fundamento teórico para novos ideais de criação artística descolados do dogmatismo acadêmico convergia com os direcionamentos sugeridos na revista

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.

¹³ ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti*, *Op. cit.*, p. 75; 78.

¹⁴ 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. *Idem ibidem*, p. 78.

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,¹⁵ que Mário formulou seu ideal de “criação pura”, direcionando o horizonte criativo rumo às fontes inesgotáveis do subconsciente, diretamente conectado à noção de lirismo.¹⁶ 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”.¹⁷ 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 (limites materiais).¹⁸ Para o autor de *Pauliceia Desvairada*, Poesia = lirismo puro + crítica + palavra/som/imagem. Nesse sentido, as fontes para a emoção estética seriam subconscientes, residindo nas profundezas do ser. Longe de receitar um individualismo expressivo semelhante ao dos defensores da arte abstrata, entendeu que a busca por este material era coletiva, seguindo os preceitos de uma arte interessada. Seu entendimento posterior das fontes populares levará em conta esta equação, formulada a partir do esquema do crítico francês.

Para Mário, a inspiração – e não a criação propriamente dita – era inconsciente, e o artista, num esforço de *vontade* e de *atenção*, deveria uniformizar as impulsões líricas para que a obra de arte se realizasse. 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 Paul Dermée, Jean Epstein e outros colaboradores de *L'Esprit Nouveau*,¹⁹ 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

¹⁵ 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 sensorio-musical da palavra.

¹⁶ GREMBECKI, Maria H. *Mário de Andrade e L'esprit nouveau*. São Paulo: IEB, 1969, p. 31.

¹⁷ DERMÉE, Paul. *Découverte du lyrisme*. In: *L'Esprit Nouveau*, n. 1. Paris: Éditions de l'Esprit Nouveau, 1920, p. 34. Além do grifo, Mário anota ao lado deste trecho do texto: *Je le crie en moi-même il y a longtemps!*

¹⁸ Questões discutidas em *A escrava que não é Isaura* (*Obra imatura*. São Paulo/Belo Horizonte: Martins/Itatiaia, 1980); no *Prefácio Interessantíssimo* (*Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922); e na série de textos intitulada *Linguagem*, publicada originalmente no Diário Nacional entre 16 e 28 de abril de 1929 (*Táxi e crônicas do Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976).

¹⁹ 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, Maria H. *Mário de Andrade e L'esprit nouveau*, *Op. cit.*, p. 44.

– rumo à consciência e à expressão. Partindo daí, praticou e divulgou entre os modernistas a pesquisa acerca das formas de compor do “populário”, sobrepondo-a à pesquisa isolada de temas. Tal premissa valerá para sua apreciação da música erudita, da pintura, da escultura e de sua produção literária.²⁰

A densa pesquisa acerca das normas de composição popular empreendida por Mário de Andrade 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. Os temas, por outro lado, além de cambiantes denunciavam hibridismos e variações regionais nem sempre desejadas.²¹ Ainda que com requintes de modernidade, sua predileção pela música é algo rousseauiana.²² Mesmo em suas políticas pensadas para a 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. 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* (1929), obra que questiona a estética romântica ao discutir o momento de separação entre palavra e música: o classicismo. Antes disso, as palavras seriam 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”.²³ Ao longo da história humana, as necessidades prementes do homem conduziram à subordinação da música à palavra. 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

²⁰ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

²¹ Segundo Mário de Andrade, 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 um aspecto de “palimpsesto”. Por isso propunha enfatizar as normas de compor e não nos documentos musicais. MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o alaúde*. Op. cit., p. 9-29.

²² 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 europeia –, quanto com sua rejeição ao racionalismo europeu, opção expressa nas discussões com Rameau na *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, Jean-Pierre. *Musique et Littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.

²³ MORAES, Eduardo Jardim de. *O sentido moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 35.

e equilíbrio do todo”.²⁴ 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.

Os diálogos com as normas e formas de compor do populário são constantes em algumas de suas principais obras, como *Pauliceia 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) 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*, *Noiturno*, *O domador* e *Paradá*²⁵ possuem uma estrutura musical que se sobrepõe ao assunto, favorecendo um “desenvolvimento impressionista dos temas”.²⁶

Em 1922, apesar do clima de aprovação da música e da poesia popular no meio intelectual nacional, as discussões sobre o folclore ainda eram bastante incipientes. O autor de *Pauliceia 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.²⁷ A publicação do *Clã do Jabuti*, anos mais tarde, revela uma compreensão mais apurada, utilizando formas poético-musicais (a toada, o coco, a moda) na elaboração de poemas. Ao analisar o poema *Lenda do céu*, Lopez constata que Mário, ao recriar a história da andorinha levando o piá para o céu – texto encontrado no livro de Capistrano de Abreu –, conserva repetições e hesitações prosódicas da narração indígena, ampliando o alcance da lenda que mostrara o céu, arquétipo do paraíso, com todos os valores da sociedade caxinauá”. O céu, para Mário, era o céu “caboclinho, fundindo Brasil de Norte a Sul” em busca de uma síntese nacional, objetivo central do *Clã do Jabuti*.²⁸

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: a unificação da língua e dos sotaques, o ordenamento das formas de apropriação da cultura popular na arte culta, o abasileiramento da escrita literária. E se o *Clã do Jabuti* revela uma solução formal eficaz, partindo de formas da música popular – e não de temas –, é em *Macunaíma* que Mário encontrará resoluções mais definitivas. Fugindo da lógica literária de constru-

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: Chiarato, 1929, p. 110.

²⁵ Neste último, emprega documentação folclórica, utilizando o recurso das variações sobre a quadra.

²⁶ LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972, p. 76-77.

²⁷ *Ibidem*, p. 77.

²⁸ LOPEZ, Telê P. A. *Mário de Andrade, Op. cit.*, p. 78. Para uma discussão sobre a presença de elementos musicais no *Clã do Jabuti*, ver SOUZA, Cristiane Rodrigues de. *Clã do jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 2006.

ção do romance, valeu-se de duas formas básicas da música ocidental: “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 improvisado do cantador nordestino”.²⁹ Estes processos de composição eram dominantes na música folclórica e, para Mário, constituíam normas universais de criação. 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. A *suíte*, característica das danças populares mas presente também na música erudita, trata de unir elementos coreográficos distintos para formar uma obra maior.³⁰ Ao acrescentar a expressão *rapsódia* ao título de *Macunaíma*, o autor deixa explícita sua opção por recursos outros que não aqueles da literatura ocidental. A repetição de frases e expressões com pequenas alterações remete constantemente ao princípio das *variações*. E o emendar de mitos e contos populares que dá forma ao romance parte da concepção rapsódica da *suíte*. Se para sua obra literária, Mário de Andrade encontra, já na década de 1920, respostas interessantes aos questionamentos sobre as formas mais eficientes de expressão artística, é só na década seguinte que seu exercício de crítico encontrará soluções mais consistentes, visíveis na sua avaliação da obra de Portinari.³¹

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.

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 ideias literárias nasceriam “da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela”.³² O pioneirismo das artes plásticas fora traço marcante também em

²⁹ MELLO E SOUZA, Gilda de. *O Tupi e o alaúde*, *Op. cit.*, p. 12.

³⁰ 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 (...)”. *Ibidem*, p. 14.

³¹ Sobre o impacto da crítica andradiana na obra de Portinari, ver TÉO, Marcelo. Da primeira missa à primeira aula de música: Portinari, Capanema e os debates em torno dos marcos fundadores do Brasil Moderno. In: VOJNIAK, Fernando (org.). *História e Linguagens: memória e política*. Jundiá: Paco Editorial, 2015, p. 275-304; e CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

³² *Apud* AMARAL, Aracy. *Internacionalismo e Nacionalismo no Modernismo no Brasil*. Conference on Modernism. California: Claremont Colleges, 1982, p. 18-19.

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.³³ 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.³⁴ 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.³⁵

O interesse de Mário de Andrade pela arte moderna pautou-se, em grande parte, no 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 textual. 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 Malfatti³⁶ tiveram papel central nas opções iniciais do 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, associada à cultura nacional, e a visual, vista como ícone de renovação, ponta-de-lança do Modernismo; ou, 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.

É dentro desta perspectiva mista, visual e sonora, que o conceito de *musicalidade*, categoria da crítica andradiana, deve ser entendido: não como capacidade individual de adaptação à lógica musical, nem como categoria exclusivamente sonora. Também não se confunde com o verso musical 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

³³ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³⁴ *Ibidem*, p. 158.

³⁵ O compositor Pierre Boulez demonstra a importância da lógica composicional do pintor Paul Klee para a música moderna. BOULEZ, Pierre. *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard, s/d.

³⁶ Na correspondência com a pintora, Mário de Andrade deixa claro o impacto efetivo e revelador que a exposição de 1917 teve em sua trajetória.

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”.³⁷

Mário refere-se a alguns poemas simbolistas e modernos onde a busca pela abstração musical é traço marcante. 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 obra de arte. Crítica que estende à sua própria obra.³⁸ Mário refere-se ao poema *La Fontana malata* do poeta italiano Aldo Palazzeschi, por exemplo, como um solo de flauta, devido à 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 que sobrepõe à pretensão mimética. Perspectiva presente também entre os americanos que, portadores de uma língua “musical e onomatopáica”, realizaram pela palavra “a sensação sonora e rítmica dos trechos musicais”.³⁹

Entendida como tendência à música, a *musicalidade* nas artes plásticas e na literatura bate na 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, 1980: 258). Seu ideal mozartiano de arte pura era mais um molde de conquista para as artes da palavra e do espaço do que uma

³⁷ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 259.

³⁸ “É um dos maiores defeitos [a musicalidade] de *Pauliceia Desvairada*. Há musicalidade musical e musicalidade oral. Realizei ou procurei realizar muitas vezes a primeira com prejuízo da clareza do discurso”. *Ibidem*, p. 260.

³⁹ 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. 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. Admite, na sequência, que os galhos da árvore das artes se entrelaçam, eventualmente, através da ideia de *simultaneidade* ou *polifonismo*. ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 265.

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 europeia que defendia uma modernidade artística voltada para os moldes da criação musical. Autores como Walter Pater (1839-94) e Étienne Souriau (1892-1979),⁴⁰ 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 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. 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.⁴¹

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 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.⁴² A distância está implícita no deslocamento temporal e geográfico entre ambos. Pater posiciona-se adiante do romantismo, mas sem nada construído à sua frente. Mário, em diálogo com a tradição moderna, vive o dilema da identidade nacional à luz de um *corpus* misto de tradições do pensamento ocidental. É esse posicionamento do autor brasileiro que interessa aqui, pois para além do diálogo intertextual, há uma demanda, que parte do próprio

⁴⁰ 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).

⁴¹ 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, F. C. *The sensible spirit: Walter Pater and the modernism paradigm*. University of South Florida Press, 1986, p. 200-201.

⁴² 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 traria uma qualidade especial de beleza impossível de traduzir para outra forma. 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, F. C. *The sensible spirit, Op. cit.*, p. 195.

objeto, por uma análise voltada ao contexto local e aos problemas que tenta resolver, para os quais as leituras representavam não mais do que ferramentas.

O conceito andradiano de *musicalidade* parte dessa concepção de autonomia pela via musical, enfatizando a orquestração dos materiais através de uma técnica renovada – desprendida dos dogmas acadêmicos – e a invenção formal pautada por um ajuste entre linguagem e realidade – atualização –, diferindo da linhagem futurista – destruição do passado.⁴³ Opondo-se à vertente romântica, Mário buscará na música não um modelo para retratar as emoções individuais, o que entendia como um retorno à mímese,⁴⁴ mas formas para superar a expressividade “viciada” da arte passadista. Se, tal qual as vanguardas, reage contra o passado numa atitude de atualização, o faz numa relação estreita com o contexto brasileiro, indo contra o domínio acomodaticio das conservadoras instituições locais, contra a compreensão 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, que tem na música um modelo, se aproxima dela quando, ao olhar para o material folclórico, privilegia a dimensão sonora como traço definidor da imaginação popular.

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 do real 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 – apego à figuração num mercado artístico conservador e tímido –, suas consequências mais radicais. Oferece, por outro lado, uma raiz comum a conectar modernidade e identidade, estética e cultura, nacionalismo e inserção internacional.

⁴³ “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, M. de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 246.

⁴⁴ 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”. *Ibidem*, p. 257. Ver também Goethe e Beethoven (1932). In: ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*, *Op. cit.*, p. 511-512.

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.⁴⁵

A *simultaneidade*, conceito dos mais discutidos nos anos que antecedem a primeira Guerra, se define a partir da convivência de extremos, ideal no processo de tradução da vida moderna, marcada pela velocidade, pelo choque e pela coexistência de 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.⁴⁶

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. 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 *Pauliceia Desvairada*, Mário define os conceitos de melodia e harmonia aplicados à literatura a partir de movimentos de aproximação e distanciamento com o pensamento de vanguarda:

Sei construir teorias engenhosas. Quer 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,

⁴⁵ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*, *Op. cit.*, p. 105-106.

⁴⁶ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 265.

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 assembleia/Do areópago supremo...*/ fizermos 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 (...): combinação de sons simultâneos./Exemplo:/ *Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...*/ Estas palavras não se ligam. (...) 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.⁴⁷

Ao *verso harmônico* corresponderia a música de Bach, pautada sobre 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 *Pauliceia 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*.⁴⁸

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, pois a ideia da quarta dimensão, cara a estes pintores, remetia a uma realidade material – e não temporal, como sugere o conceito do físico alemão. As insinuações de tempo não têm o peso das qualidades da forma tridimensional na obra de Braque, Picasso ou Léger.⁴⁹ A coexistência de diferentes

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*, *Op. cit.*, p. 23-25.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁹ 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

pontos de vista no desenho de um rosto ou de um objeto não produzia uma ordem temporal, tal qual na música ou no romance, onde a ação é portadora de estrutura temporal e ritmo. Na música, “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 sequencial legível no tempo aparece nas pinturas cubistas, como se observa nas antigas pinturas narrativas”.⁵⁰

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 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.⁵¹ Para boa parte dos futuristas, o movimento dinâmico constituía o princípio-chave da modernidade, e estava a ele atrelada sua ideia de simultaneidade.

Em trecho de *A escrava que não é Isaura*, intitulado *Simultaneidade*, Mário afirma seu conhecimento, quando da elaboração do *Prefácio Interessantíssimo*, das “teorias cubistas e futuristas da pintura bem como as experiências de Macdonald Right” [sic],⁵² 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 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 ideia de simultaneidade aproxima-se, em certo sentido, do neo-impressionismo de Georges Seurat, ainda que com propósitos finais bastante distintos.⁵³ 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, concebendo-a como música das cores.

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, Guillaume. *Pintores cubistas: meditações estéticas*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 18.

⁵⁰ SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 103.

⁵¹ *Ibidem*, p. 103-104.

⁵² 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.

⁵³ Conforme CORRA, Bruno. *Abstract Cinema, Chromatic Music*. Il pastore, il gregge e la zampogna (1912). In: *Mannifestos futuristas*. Disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism>.

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 e o consequente prejuízo da clareza em função da autonomia de linguagem. 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 ideia 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, 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 ou do romantismo alemão, onde a música exercia papel de modelo na conquista da autonomia. Pressupunha já o molde da nova música professado pelo futurismo, onde o ruído teria papel preponderante.⁵⁴ O som, pelo seu caráter dinâmico, seria a oposição perfeita à arte estática do passado.⁵⁵ Era preciso buscar, em pintura, uma coincidência interna – *inner enharmonics*⁵⁶ – 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 arquitetura musical e à paisagem sonora urbana. 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 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”.⁵⁷

⁵⁴ Ver manifestos futuristas concernentes à música, sobretudo *L'arte dei rumori*, de Luigi Russolo (1913) e *Manifesto dei musicisti futuristi*, de Balilla Pratella (1912).

⁵⁵ 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, Carlos. *La Pittura dei suoni, rumori, odori* (1913). In: *Manifestos futuristas*. Disponível em: <http://www.unknown.nu/futurism>.

⁵⁶ 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).

⁵⁷ CARRÀ, Carlos. *La Pittura dei suoni, rumori, odori*, *Op. cit.*

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 francesa, de Delacroix à Seurat. Ao estudar a preparação de tinturas, Chevreul percebeu que as 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* (1839), 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 ideia 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”.⁵⁸ Contraste este considerado pelo pintor como o portador de luz na pintura. Era, portanto, um fenômeno inerente à cor e que, apesar da proximidade com a proposta para a pintura elaborada 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.

A ideia 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 e 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 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 futurista de modernidade às custas da destruição do passado o desagradavam profundamente. Seu contato com o pensa-

⁵⁸ SCHAPIRO, Meyer. *A unidade da arte de Picasso*, *Op. cit.*, p. 103.

mento vanguardista europeu era conscientemente construtivo. Assumia sua tendência intelectualista,⁵⁹ ao mesmo tempo em que via um crítico moderno como Apollinaire negá-la veementemente.⁶⁰ 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. 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”,⁶¹ constituindo um princípio artístico ideal à substituição das lógicas congeladas – desde a sua importação – presentes nas instituições artísticas do país.

Para construir sua singularidade, Mário de Andrade opta pelos termos *harmonismo* e *polifonismo* em lugar do *simultaneísmo*, fazendo referência à crescente tendência à música na arte moderna, e acrescentando um sentido preservacionista ao conceito. Mário via na arte do passado – na música de Palestrina, Bach e Mozart – realizações artísticas definitivas, que não poderiam ser descartadas. Se a *simultaneidade* revelava a coexistência de coisas e fatos num momento dado, a *polifonia* acrescenta a dimensão artística, a crítica e a vontade de análise, a euritmia. Simultaneidade sem crítica, sem euritmia, seria cacofonia.⁶² O princípio da *polifonia* constituiria a união de dois ou mais elementos cujos efeitos 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”,⁶³ 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 obser-

⁵⁹ “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, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 32-33.

⁶⁰ 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, Guillaume. *Pintores cubistas*, *Op. cit.*, p. 64-66.

⁶¹ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 265-266.

⁶² ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 268.

⁶³ O termo foi utilizado por Mário em *A escrava que não é Isaura*, remetendo à ideia 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, 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.

vando esse fenômeno das sensações simultâneas interiores (sensação complexa) pretende às vezes realizá-las transportando-as naturalmente para a ordem artística.⁶⁴

Nisso consistia a polifonia poética: na busca por 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.⁶⁵ A ideia de uma *sensação complexa* sugerida por Mário de Andrade vai ao encontro dessa entronização da percepção moderna, sendo o exemplo do baile uma imagem recorrente. 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, as quais tomava consciência sobretudo pelo acesso à revistas modernistas como a *L'Esprit Nouveau*. Por outro lado, encontrava-se cercado de problemáticas distintas, relacionadas à realidade artística e sociocultural brasileira, que o encaminhavam a respostas significativamente diferentes. Sem negar valor à realidade moderna, de onde provinham os conceitos por ele apropriados, Mário procurou 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, tornando-se uma espécie de procedimento criativo a fertilizar a cultura nacional.

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 na 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*,⁶⁶ *sinestesia* [do grego, *syn* (união ou junção) + *aisthesis* (percepção)]⁶⁷ contempla

⁶⁴ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura, Op. cit.*, p. 267-268.

⁶⁵ BRETTELL, Richard. *French Salon Artists: 1800-1900*. Chicago: The Art Institute of Chicago; New York: Harry N. Abrams, 1987, p. 63-64.

⁶⁶ Conforme ESTEVES, Albino. *Esthetica dos sons, cores, rythmos e imagens*. Rio de Janeiro: Oficina Graphica Renato Americano, 1933, p. 12-13.

⁶⁷ 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:

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;⁶⁸ 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*. Contudo, seu uso da palavra denota outro sentido, que não aquele relativo à percepção dos movimentos, sugerido acima.⁶⁹ Sendo um termo secundário em sua crítica, Mário não se preocupou em defini-lo com precisão. Na trilogia *A Linguagem*, 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”, 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.⁷⁰

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.⁷¹ As manifestações artísticas foram testemunho desse processo de 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 que Mário assume a perspectiva moderna de fragmentação e racionalização dos sentidos, embora não

Impression générale d'aise ou de malaise résultant d'un ensemble de sensations internes non spécifiques”.

⁶⁸ Para uma análise dos contrastes entre os ideais de multisensorialidade entre o simbolismo e o futurismo, ver CLASSEN, C. *The colour of angels: cosmology, gender and aesthetic imagination*. London: Routledge, 1998.

⁶⁹ 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.

⁷⁰ ANDRADE, Mário de. *Táxi e crônicas do Diário Nacional*, *Op. cit.*, p. 87-88; 93-94; 96.

⁷¹ 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 em relação ao *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, Herbert Marshall. *Essential McLuhan*. New York: Basic Books, 1999, p. 240-241.

ignore as tradições místicas do pensamento sinestésico, ligadas a uma dimensão mágica, de harmonia sensorial, evidente na obra de Graça Aranha, por exemplo.⁷² A proposta de interação entre os sentidos é limitada pela ideia de autonomia das linguagens: “cada arte no seu galho”. As artes são, para Mário, “intraduzíveis umas pelas outras”, embora encontrem pontos de diálogo relativos ao conteúdo, estrutura e, em menor grau, ao tema (pelo seu caráter essencialmente literário, narrativo).

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 brasileira. 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 propriamente dito”.⁷³ Tais motivos culturais deveriam integrar, portanto, as lógicas artísticas, destinadas à busca da expressão singular do nacional. O material sonoro 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) – como acontece com Kandinsky,⁷⁴ 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 revelava-se demasiado genérica, e, portanto, antinacional na visão de Mário. A interpenetração entre os sentidos, a presença de lógicas sonoras na invenção literária e visual, na edificação das tradições populares seria um traço da civilização tropical, reivindicando-lhe uma modernidade quase “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. O diálogo com a música denuncia a dimensão duplamente singular das proposições de Mário de Andrade. Primeiro, pela 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

⁷² TÉO, Marcelo. *O tocador pelo pincel: o sonoro, o visual e a sensorialidade do Modernismo à Era Vargas*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

⁷³ ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*, *Op. cit.*, p. 203.

⁷⁴ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 46-48. Para uma análise das relações da obra de Kandinsky com a música, ver ARNALDO, Javier. *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

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 vanguardas europeias. 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 ideia 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” e da cultura brasileira, defendendo a necessidade da sua integração – estética 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-lo.

A experiência sinestésica é, para o crítico, 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 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 uma percepção harmônica essencialmente moderna, dando força ao seu projeto cultural local.

Lições do ouvido

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.⁷⁵

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 93.

A partir deste mapeamento das diretrizes sensoriais da crítica marioandradiana, surgem inúmeros desdobramentos e caminhos de análise de sua obra e do modernismo no Brasil, ambos conectados ao problema dos sentidos. Por razões de forma e de espaço, não os discutirei neste artigo.⁷⁶ Algumas considerações gerais, entretanto, são necessárias para melhor compreender o lugar destes conceitos em meio às práticas político-culturais do modernismo brasileiro, em especial a partir de São Paulo. A formação desse arcabouço conceitual se deu a partir de um diálogo estreito com a produção modernista europeia, em especial com a revista *L'Esprit Nouveau*, da qual Mário foi colecionador e leitor voraz, como indica a marginalia dos exemplares em sua coleção no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Os textos teóricos realizados ao longo dos anos 20 indicam a proximidade de suas fórmulas com a de lideranças da revista, com destaque para Paul Dermée, Jean Epstein, Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret. Por outro lado, tanto sua leitura destes conceitos quanto seus usos imediatos ou posteriores – porque permearão sua crítica nos anos subsequentes – estiveram condicionados pela experiência da realidade brasileira.

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 que já aparecia nos primeiros escritos modernistas do crítico. 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,⁷⁷ talvez seja mais prudente pensá-las também como consequências de uma postura que fez convergir pensamento moderno, individualidade e possibilidades do campo. Os cruzamentos entre o sonoro e o visual aparecem não só como resposta aos estímulos da vida interiorana, mas também a partir da sugestão de novas necessidades no próprio processo de captação e compreensão da realidade, 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 – filme, fotografia, gravação sonora e desenho.

A produção fotográfica de Mário de Andrade é sintoma desse diálogo entre o horizonte da visualidade e o problema da vida sensorial, identificando-se com o fenômeno musical em sua completude (melodia e harmonia, impulso criativo e imagi-

⁷⁶ Este artigo é uma versão reduzida de um dos capítulos de minha tese de doutorado, em meio a qual Mário de Andrade figura entre os personagens centrais na análise do problema da sensorialidade (ou do sensorialismo) no modernismo brasileiro. Figuras como Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Flavio de Carvalho, Gilberto Freyre e Graça Aranha, entre outros, também são estudados. Ver TÉO, Marcelo. *O tocador pelo pincel*, *Op. cit.*

⁷⁷ Ver AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34, 1997; RIBEIRO, Mônica Cristina. *Arqueologia modernista: viagens e reabilitação do primitivo em Mário e Oswald de Andrade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

nação poética, dança e corporalidade). Foram centenas de imagens produzidas durante as viagens ao Amazonas e ao Nordeste,⁷⁸ em busca de controlar um conjunto de novas dimensões tidas como fundamentais à compreensão das identidades sociais brasileiras e à invenção de uma síntese identitária coerente. Nesse sentido, as imagens não são meros documentos de costumes. A consulta ao material mostra como acrescenta ao mapeamento dos tipos sociais, uma dimensão plástico-sensorial, em busca de desvendar as formas de relacionamento entre o homem do sertão e a natureza através de uma concepção renovada da paisagem, não mais restrita ao âmbito da visualidade, mas em diálogo constante com o mundo sonoro. Aos limites da escrita e da narrativa, acrescia-se a dimensão da visualidade, em busca de registrar a “sensação complexa” que definia a experiência intersensorial do povo tropical. 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 – 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 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.

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. 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 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,⁷⁹ a luz e a escuridão se alternam e provocam no corpo o efeito do som.⁸⁰ O envolvimento ritualístico, aquilo que chama de “intimidade funcional”, transforma os partícipes em elementos do plano estético a realizar uma experiência

⁷⁸ CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

⁷⁹ ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993, p. 37.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 45.

“gozável”, como que “nascendo do canto monótono”. 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”, deixando de sentir na carne, anestesiada pelo deleite poli-sensorial do ritual, o peso da realidade miserável a que estavam sujeitos.⁸¹ 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 a sua dimensão mais essencial, conectada à natureza, seus ritmos e ruídos. Estar musicalizado era, nas palavras do poeta, estar “ingenuizado”.⁸² O homem urbano, desprovido de tal habilidade, sofria com a angustiante incapacidade de criar, como o cantador, por instinto.⁸³

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.⁸⁴ 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, contrasta com a expressão rural do norte e nordeste.

O edifício teórico de Mário de Andrade, construído em grande parte nos 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 cercava – o rádio, o disco, o cinema, os salões, o folclore, as tradições de pensamento nacionalista que atravessavam nossa história intelectual e política, e a tendência à música da arte moderna, da

⁸¹ ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*, *Op. cit.*, p. 46. 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”. *Ibidem*, p. 45.

⁸² *Ibidem*, p. 51.

⁸³ “Eu, vai, me alfabetizo, estudo, me desabuso, xingo as coisas de superstições, me individualizo, e hei de cantar com o “meu” verso e “minha” ideia. 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”. *Ibidem*, p. 96.

⁸⁴ Em trecho de *Vida do cantador* em que discute o papel do artista, Mário desfere a crítica sobre a arte 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”. *Ibidem*, p. 66.

qual se tornou profundo conhecedor – o crítico projetou a dimensão sonora sobre a bandeira nacional (lembrando seu poema *Soldado Machado*). A ideia era musicar a paisagem, inserindo o som como essência do cotidiano, 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. Para tal tarefa, serviu-se de tradições de pensamento opostas para dar prestígio e fundamento à versão do país que viria a divulgar. Suas soluções como escritor e como crítico foram originais, deixando marcas profundas no campo artístico brasileiro. Sua singularidade reside justamente no lugar concedido à música. Lugar este que difere significativamente dos procedimentos também musicais das vanguardas europeias. Resolveu equações distintas, formuladas a partir de um desejo sistemático e autoritário de gerar uma gramática criativa para a arte brasileira. A música foi um ponto de junção entre sua individualidade e seu tempo. Estar afinado com as fontes teóricas europeias, sem desconsiderar os avanços do pensamento brasileiro, tornaria mais fácil o enfrentamento nas querelas intelectuais que o grupo viria integrar. Funcionava, assim, como parte de uma estratégia de sobrevivência nos jogos desiguais do campo intelectual, que envolvia também 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”⁸⁵ 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, sua feiura simpática e 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 multissensoriais – 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

⁸⁵ MICELI, Sérgio. Mário de Andrade: a invenção do moderno intelectual brasileiro, *Op. cit.*

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, renunciando, ainda que tenha se aproximado deles em alguns momentos, os caminhos das vanguardas europeias 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 à 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. Deslocar-se para dentro de si. Retornar enfim. Esse parece ter sido o sentido de suas viagens, embora nunca tenha deixado de olhar para fora, mesmo que de longe, mas atentamente.

Artigo recebido em 20 de julho de 2016.

Aprovado em 12 de novembro de 2016.