

Moda Caipira

Otília Beatriz Fiori Arantes*

Paulo Eduardo Arantes**

Resumo: Se existir algo como uma Formação da Pintura Brasileira, os autores estão convencidos de que uma de suas chaves pode ser encontrada na solução que Gilda de Mello e Souza deu ao problema da representação do “homem brasileiro” nas telas regionalistas de Almeida Júnior.

Palavras-chave: Gilda de Mello e Souza – Almeida Júnior – pintura brasileira

Quem porventura quiser se arriscar a encarar em nova chave o problema da Formação da Pintura Brasileira – salvo engano, o ângulo de ataque que verdadeiramente importa identificar em sociedades mal-acabadas como a nossa – poderá pelo menos contar com o apoio decisivo de dois estudos pioneiros de Gilda de Mello e Souza, que por sua vez repercutem num sem-número de preciosas observações discretamente dispersas nos seus outros escritos. O resto ficará para a imaginação de cada um, mas então devidamente instruída pelo que há de melhor na moderna prosa de ensaio em nosso país. A ser assim, como estamos convencidos, o que segue é apenas um “exercício de leitura”, no fundo um trabalho de aproveitamento (em todos os sentidos) entregue com algum atraso, e além do mais inacabado, por dois alunos da turma de 1966.

* Professora do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

** Professor do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Figuração da experiência brasileira

Em 1974, o Museu Lasar Segall reuniu obras de Belmiro de Almeida, Eliseu Visconti e Artur Timóteo da Costa – pintores atuantes no momento em que ocorreu a Exposição de Anita Malfatti –, na clara intenção, aliás expressa no título da mostra, de sugerir aos visitantes que os reconsiderasse na condição de precursores da grande virada modernista que viria logo a seguir. Insinuação de alguma possível continuidade – coisa rara, sendo o país aquilo que é –, atenuando quem sabe o mal disfarçado artifício da ruptura espalhafatosa que se aproximava? Seja como for, dona Gilda aproveitou a deixa, mas, antes de passar ao comentário das obras expostas, achou que não seria demais lembrar o passado daqueles três pintores, ao qual eles se ligavam talvez de modo muito mais profundo, revendo para tanto a obra dos precursores desses precursores – pintores que, embora mais plenamente acadêmicos do que eles, apresentavam elementos renovadores, talvez até mais radicais, em relação ao seu tempo. Aqui um dos nós a desatar: os enigmáticos momentos de ruptura com a inércia subterrânea dos estilos, legitimados pela carga dos códigos perceptivos herdados. Sem falar no problema correlato da incerta adaptação dos referidos esquemas visuais aos supostos dados imediatos da observação. Sem maiores considerandos por enquanto, não é difícil admitir que já nos encontramos no miolo problemático do sistema cultural brasileiro em formação, justamente esse nó de dupla laçada envolvendo aclimatação de formas em princípio impróprias e a correspondente elaboração da matéria bruta de um meio desconforme.

Neste passo atrás, na verdade dois à frente, dona Gilda reabriu o velho dossiê Almeida Júnior, por onde tudo começou. A seu ver, não é possível entender a pintura brasileira anterior ao modernismo sem uma referência à sua atuação, que ajudou a renovar os assuntos e os personagens. Está portanto convencida de que o pintor paulista representa um marco divisório na linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro. Até aí nada de mais; ou, por outra, tudo de mais, pois nossa Autora está sugerindo que não teme voltar a meditar acerca dos primórdios da arte de pintar em nosso país levando em conta o critério muito datado e desacreditado do referido cunho brasileiro,

dado histórico objetivo que não pode ser descartado sem mais. Está sugerindo igualmente que não teme as más companhias, como por exemplo a do jovem passadista Oswald de Andrade dos tempos de *O Pirralho*, que em 1915, advogando a causa de uma pintura que fosse de fato nacional, dava como exemplo a ser seguido Almeida Júnior, “precursor, encaminhador e modelo”⁽¹⁾; ou, pior ainda, a de um Monteiro Lobato, que, no mesmo ano fatídico de 1917 em que espinafria o então incompreensível expressionismo de Anita Malfatti, elevaria Almeida Júnior, “paulista na espécie, brasileiro no gênero”, à condição de figura inaugural da pintura brasileira⁽²⁾. Como sabido, quis a ironia de nossa pequena história intelectual que Mário de Andrade, alguns anos mais tarde, casasse, justamente, em nome do controverso “moderno”, a pintura expressionista com o ponto de vista seletivo baseado no critério de expressão plástica nacional.

Pois, à luz desse mesmo critério incontornável e de tão difícil manejo, dona Gilda não se limitou obviamente a destacar a consabida renovação temática, mas lembrou igualmente que não teria sido possível atinar enfim com o tamanho brasileiro das coisas, caso Almeida Júnior não tivesse contribuído decisivamente para uma drástica atenuação da monumentalidade das obras, façanha nada desprezível se pensarmos um pouco na pomposa magnitude de nossas grandes máquinas acadêmicas, onde até as naturezas mortas eram patrioticamente arranjadas como cenas de batalha – aliás, eram mesmo, a rigor, episódios ilustrados de uma longa batalha de edificação nacional⁽³⁾. Isto não é tudo, está claro, ele foi também o primeiro a “vincular *organicamente* as figuras ao ambiente e talvez reformular o tratamento da luz” (o grifo é nosso e logo se verá por quê). Em suma, marco zero, ninguém pode contestar. A começar pela própria dona Gilda, que acrescenta, da perspectiva que hoje é de bom-tom ignorar: com Almeida Júnior, o “homem brasileiro” ingressou de fato pela primeira vez na pintura. Isso mesmo, o “homem brasileiro” (como ainda se dizia nos decênios de 30 e 40), e, mais exatamente, na pessoa do caipira paulista. Mas desta vez não se trata de um figurante a mais em nossa pintura, como o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros, ou ainda a pequena legião retórica de iracemas e moemas de ateliê, imobilizadas na pose convencional da ninfa neoclássica ou romântica. A crítica diverge no entanto – continua dona Gilda – quando

se trata de situar onde, precisamente, se teria processado a inovação, se no plano dos temas, “instaurando na pintura um certo regionalismo, ou no nível da notação cromática e luminosa, transpondo para a tela a tão propalada luz brasileira”. Falsa alternativa, segundo a Autora – nem invenção da luz brasileira (como queria, entre outros, Luis Martins, polemizando com Sérgio Milliet, não por acaso nos idos de 40, num momento de refluxo das vanguardas e de “rotinização” do modernismo), nem confinamento da sempre demandada singularidade nacional ao registro escrupuloso da aparência externa, dos traços do rosto, ou da maneira peculiar de se vestir do nosso caipira⁽⁴⁾. É que, a seu ver, o mérito incontestável de Almeida Júnior não deriva do simples fato de ter pintado o caipira com escrúpulos de etnólogo, porém reside nalgum modo inédito de notação visual que lhe permitiu surpreender a verdade profunda de um novo personagem – à qual seremos aos poucos apresentados, passo a passo, pois é bem possível que se trate da figuração de um processo.

Adiantemos então que desse mesmo processo – de figuração, inclusive – faz parte o outro capítulo do álbum dos precursores, igualmente controverso, revisto por dona Gilda, a saber, o enxerto brasileiro da estética do ar livre, operado em grande parte pelo ensino do pintor alemão Georg Grimm na Academia Imperial de Belas-Artes e sistematicamente alimentado pela correspondente doutrinação de Gonzaga Duque, a favor do clareamento da paleta, dois fatores de cuja convergência, pensa a Autora, se deve datar uma nova relação do pintor brasileiro com a paisagem. Assim, onde era costume ressaltar – e magnificar – o poder de revelação do puro contato original com a realidade do Novo Mundo, será preciso reconhecer o resultado muito construído de uma mediação formal, além do mais com materiais de empréstimo, importados e europeus. Inútil chamar a atenção desde já para o fato de que nos encontramos no cerne do que se poderia chamar (ainda) de experiência brasileira, como seria de se esperar em se tratando, literalmente, da elaboração da imagem mesma da nação, figura e fundo. E não se trata de uma imagem qualquer: sempre ficou tacitamente estabelecido nos vários compartimentos da consciência nacional que competia a todo artista atinar com a verdadeira “imagem” de um país ainda incerto de si mesmo. Podemos no entanto assinalar de saída a dificuldade em que nos meteu a perícia de

dona Gilda. Digamos, se não for esquematizar mais do que o necessário, que a mencionada “experiência” tem a ver e muito com os percalços da articulação entre vida mental sob constante ameaça de estar se engajando numa pista inexistente e o panorama social próximo, cuja inconsistente razão de ser raramente favorece a dita articulação, cujo modelo de consistência sabidamente se encontra na Europa.

Se assim é, acrescentemos que a tarefa sublinhada linhas acima de vincular organicamente as figuras ao ambiente também pode ser entendida como a transposição plástica, ou o exato equivalente pictural, do problema crucial a que se resume a instabilidade básica definidora de nossa experiência, no caso, intelectualmente filtrada pela organização das formas. E, se isto for verdade, poderíamos igualmente acrescentar, sem muito medo de errar, que nessa comunicação tácita entre as duas esferas reside o real assunto da meditação de dona Gilda sobre as idas e vindas da pintura brasileira (em formação?). Ora, se tudo isso é mesmo fato, a tal dificuldade com cara de solução se concentra, por assim dizer, na dupla fidelidade (outra dimensão chave da experiência intelectual de todo brasileiro que não queira se deixar ofuscar por miragens) que se pode reconhecer no seguinte entrecruzamento: de um lado, a figura, o “homem brasileiro”, o novo personagem no qual se encarna a verdade de nossa gente, que justamente estréia na marcha lenta da pintura local pelas mãos de Almeida Júnior, porém abafando reminiscências herdadas, no caso, da sistematização européia das soluções acadêmicas; de outro, do lado do(s) fundo(s), a “construção da paisagem”⁽⁵⁾ por um olhar instruído precisamente por essa mesma herança cultural. Num caso, identificação do fundo na esteira de uma visão educada à sombra da norma culta; no outro, revelação inaugural da figura na sua verdade pela inocência de que só um olhar desarmado é capaz. Quem sabe se a mola propulsora da formação da pintura brasileira não se encontraria nos múltiplos desenvolvimentos, ou resoluções, dessa dissonância. Não há de faltar ocasião para verificar.

Para reforçar o palpite nos apoiaremos num outro ensaio bem mais recente de dona Gilda, uma conferência ainda inédita sobre Mário de Andrade e Gilberto Freyre, surpreendidos ambos num momento decisivo de redescoberta do Brasil. Outro ingrediente fundamental da experiência assinalada há pouco foram as sucessivas “descobertas do Brasil”: sendo o Brasil

um “país achado”, no dito famoso de Prudente de Moraes Neto, redescobri-lo a cada reviravolta de nossa conjuntura ideológica tornou-se uma espécie de compulsão nacional⁽⁶⁾. O segundo voltava definitivamente para sua terra e dava início à composição do material de que resultaria *Casa-grande e senzala*, enquanto o primeiro encerrava com *Macunaíma* a etapa que ele mesmo chamava de “nacionalismo de estandarte”. Não por acaso a conferência se intitula “Do Brasil de ateliê ao Brasil de ar livre”. Daí o lembrete antecipado. À vista das primeiras páginas, pode parecer que a analogia com a pintura, sugerida desde o título, tenha ocorrido à Autora ao reler lado a lado dois artigos dos dois irmãos inimigos, curiosamente concordantes a respeito do então jovem pernambucano Cícero Dias. Na verdade, como ela mesma se encarrega de esclarecer logo adiante, a analogia lhe vem quando se prepara para interpretar a viagem de Mário de Andrade à Amazônia: “Eu diria que naquele momento” – quando o turista aprendiz Mário de Andrade embarca no *Pedro I* rumo ao Norte – “ele se encontrava numa situação semelhante à dos pintores impressionistas, que na segunda metade do século, na França, abandonam o ateliê e a estética das escolas de belas-artes, com suas regras obsoletas de iluminação, claro-escuro, imposição de personagens, assuntos prescritos como pitorescos, e saem para a natureza e a execução junto ao *motivo*”. Considere-se então o leque aberto por esta analogia, que mais adiante nos interessará explorar de perto: o projeto de redescobrir o Brasil, mas agora (como sempre) o país real, o Brasil visto pela primeira vez ao ar livre, projeto que alimenta a fantasia de um intelectual europeizado do Sul, não deixa de configurar um outro capítulo da aclimação brasileira da estética do ar livre, cuja ambivalência – sentimento da paisagem culturalmente induzido por uma inovação técnica importada, euforia propiciada pela visão direta e conseqüente identificação sentimental com a *diferença* brasileira – repercute por sua vez o andamento dúplice de nosso permanente confronto com a norma européia. Neste caso muito particular substituído por um cotejo sucedâneo entre duas imagens diversas do Brasil, como volta a expressar dona Gilda, “a que fora forjada no gabinete através de uma infinidade de leituras e ele (Mário de Andrade) fixara de certo modo em *Macunaíma*, e a que pretendia elaborar em contato direto com a realidade”.

Imagem afinal da diferença brasileira que descobrirá ao cabo dessa viagem desenrolando-se em princípio “junto ao motivo”.

Isso por certo não é tudo, mesmo a título meramente indicativo do que nos reservam as sondagens de dona Gilda. Acontece que ela também tem voz no capítulo dos viajantes, por onde começaram as descobertas do Brasil, algo a respeito de hábitos conceituais e códigos visuais entrelaçados nas pranchas e desenhos que ilustravam os livros dos cronistas estrangeiros – não mais de uma página e um exemplo, no ensaio sobre os precursores, e, como sempre, bastam. Ocorre que este rito estético de passagem do país de ateliê para o país de ar livre transcorre numa viagem de descoberta que é antes de tudo um gênero clássico de invenção do país pela imaginação, e não poderia ser de outro modo, tratando-se no caso de uma apropriação letrada do “motivo”. Sendo além do mais o protagonista do experimento de ar-livrisimo um viajante nativo que se sente na pele de um estrangeiro – justamente um “tupi tangendo um alaúde”, sem excluir a imagem oposta⁽⁷⁾ –, é de se esperar que se reproduza, talvez no cenário mais eloqüente ajustado aos seus termos, o conflito genericamente assinalado linhas atrás, o problema da construção do “motivo” efetivamente percebido, cifra estética de nossas alternâncias: sentimento da paisagem atrelado ao país carecido de ser descoberto atrás das florestas; imaginação artística armada noutras bandas menos incivis.

Podemos agora completar esta entrada em matéria com uma breve notícia do segundo estudo mencionado inicialmente. Um ano depois, de maio a junho de 1975 mais exatamente, o mesmo Museu Lasar Segall organizou uma segunda mostra, desta vez indo mais diretamente ao ponto, o modernismo, cuja semana decisiva completara meio século três anos antes, efeméride na origem de um novo ciclo de pesquisas e avaliações, entre as quais podemos incluir a exposição em questão: “O modernismo – pintura brasileira contemporânea de 1917 a 1930”. A dona Gilda encomendou-se então a apresentação do catálogo, como seria natural, tendo em vista a origem e destino do estudo anterior sobre os precursores. Aceita a encomenda, nossa Autora retomou o fio de sua meditação – se presumimos corretamente – revendo as relações nada tranqüilas entre vanguarda e nacionalismo na pintura brasileira dos anos 20.

É que a pregação nacionalista então em voga nos meios modernistas promovendo rapidamente a substituição de um programa estético europeu por outro de fabricação local, se teve a vantagem de evitar o prolongamento da etapa destrutiva característica da fase vanguardista da primeira hora, sendo no entanto um corpo de idéias com finalidade normativa, acabou concernindo de modo desigual à obra em andamento da geração de artistas que atravessou o período heróico de instalação da arte moderna no Brasil – aproximadamente os quinze anos que se estendem da exposição de Anita Malfatti (1917) ao 38^a Salão da Escola Nacional de Belas Artes (1931), idealizado por Lúcio Costa e onde finalmente os modernos triunfam de vez. Uma nova descoberta do Brasil portanto, que dona Gilda analisa sob o prisma do impacto do nacionalismo – tomado sobretudo na versão expressionista que lhe deu Mário de Andrade. Assim como o expressionismo visava a destruição do homem clássico, a volta à realidade brasileira tinha por objetivo destruir por sua vez a europeização do brasileiro educado, desentranhando os traços inconscientes e fatais da nacionalidade na carreira de cinco artistas representados naquela mostra: Lasar Segall, que soube evitar o perigo; Ismael Nery, que nem sequer tomou conhecimento da palavra de ordem do momento; Anita Malfatti, que se deu mal; Di Cavalcanti e Tarsila, que se deram muito bem. Pois são estes últimos que nos interessam mais de perto, particularmente Tarsila, é claro, se pensarmos na “aposta” difícil em que jogara sua arte, na formulação de dona Gilda: “Ver a realidade primitiva e desordenada do país através de um crivo europeu, altamente racional”. É que pela porta aberta pela conjunção de nacionalismo e vanguarda volta a se insinuar o problema apontado nos passos anteriores, assim reapresentado por nossa Autora concluindo seu estudo: para Tarsila e Di Cavalcanti, “o nacionalismo representou solução adequada, a que aderiram espontaneamente; no entanto, a obra que realizaram não revela afastamento apreciável da Europa; trai a filiação muito próxima dos mestres europeus e mesmo certos esquemas artísticos eruditos, camuflados sob a aparência selvagem dos temas”. Esse o Brasil que precisamos descobrir, escondido atrás das florestas, como pedia o poeta? Sem dúvida; essa camuflagem é o invólucro metafórico predileto da “experiência” de que falávamos, decantada no caso pela confluência de cubismo e mata virgem. Mas não é tanto o achado da fórmula Pau-Brasil que

nos interessa em primeiro lugar⁽⁸⁾, antes a identificação do possível fio condutor do processo formativo da pintura dita de cunho brasileiro, seguramente em mais de um sentido. É neste rumo que estamos levantando as pistas deixadas por dona Gilda no caminho que leva da janela de roça, onde vemos Nhá Chica pitando, ao ateliê instalado no fictício ar livre em que a “caipirinha vestida de Poiret” imaginava seus retratos do Brasil, evidentemente “junto ao motivo”.

Formação ad hoc

Se for possível tomar ainda mais liberdades com um termo tão sobrecarregado de sentido (e reconhecidamente estratégico não só na interpretação da cultura brasileira) como “formação”, poderíamos arriscar de saída um emprego estritamente *ad hoc*. Estamos supondo que acharemos uma nova chave para a interpretação da Formação da Pintura Brasileira (supondo igualmente que ela seja um fato tão palpável quanto o similar literário, para recorrer ao termo de comparação clássico estabelecido por Antonio Candido) caso juntemos as meadas que começamos a desfilar nos estudos de dona Gilda, a saber: numa ponta Almeida Júnior, na outra, para abreviar, ponhamos a Tarsila dos anos 20. Quer dizer, numa ponta, a estréia do “homem brasileiro” na pintura, na outra, sua reaparição explosiva na forma brutal da *Negra*, ou paródica, das *Moças de Guaratinguetá*, a versão cabocla que Di Cavalcanti encontrou para as *Demoiselles d'Avignon*, como relembra ainda dona Gilda, repisando a nota que nos interessa, a persistência da “cor local”. Aqui, uma parte do problema, quando a suposta linha evolutiva a unir os dois extremos, o acadêmico em fim de linha e o modernista em fase de cristalização, é desenrolada segundo a lógica das descobertas do Brasil: “cor local” meramente temática (*luz inclusive*, como um dado substantivo da paisagem), ou transfigurada enquanto tal como característica estrutural da configuração das obras? Sem excluir a hipótese de que o dilema pode não ser verdadeiro. Seja como for, ocorre que na eventualidade da confluência de tais pontas, estamos na verdade também glosando um mote que remonta ao próprio Mário de Andrade

do período estudado por dona Gilda. Pois na já citada apresentação do catálogo de Tarsila em 1929, no mesmo parágrafo em que o poeta modernista, ressuscitando curiosamente uma tirada do passadista Monteiro Lobato, lembrava que a *Carioca*, de Pedro Américo, de brasileiro só tinha o título⁽⁹⁾, tudo o mais, “técnica, expressão, comoção, plástica”, encaminhava a imaginação para “outras terras de por detrás do mar”, também incluía o nosso Almeida Júnior no mesmo rol dos pintores apenas pitorescamente brasileiros, já que não se pode considerar verdadeiramente brasileiro um pintor pelo simples fato de que a criação de seus quadros versa temas nacionais. De sorte que a temática nacional de Almeida Júnior não lhe assegurava a condição histórica de marco divisório, longe disso. Este papel estava reservado a Tarsila, “a primeira que, dentro da história de nossa pintura, conseguiu realizar uma obra de realidade nacional”. Nela o assunto local – aliás secundário em toda a pintura de verdade – é mera “circunstância de encantação” (o que já diz quase tudo, podemos acrescentar). No entanto, não se pode negar sua evidente “brasileirice imanente”. Assim, a recém-descoberta realidade brasileira não será nada como elemento aglutinador de uma pintura plantada numa “pátria tão despatriada”, se não for também essencialmente plástica. Mas o que vem a ser essa cor local redefinida, entranhada agora como força organizadora imanente da primeira obra de realidade nacional, sempre de acordo com Mário de Andrade? Entre outros elementos, nada mais, nada menos, do que “um certo e muito bem aproveitado *caipirismo* (grifo nosso) de formas e de cor”. Há mais, como veremos, irradiando deste mesmo foco, afinal de contas revelado pelo mesmo Almeida Júnior havia pouco relegado: em vez de um divisor de águas, coadjuvante pitoresco num oitocentos irrecuperável. E, no entanto, o “motivo” caipira (ou que nome se lhe dê) não só perdura como parece assegurar o encaixe de um momento que prometia ser decisivo num outro que de algum modo passa a funcionar como repertório de estréia. O Mário de Andrade dos anos 20 diria que, vista por este ângulo, a operação Tarsila que enfim põe em movimento a pintura no Brasil, encerrando o bovarismo acadêmico, nada mais foi justamente que esta passagem de nível: o que antes era *tema*, mero certificado de origem, tornou-se *forma*, na acepção substantiva do termo.

Cabe aqui a pergunta: será possível reconhecer neste processo de interiorização – o que era fachada submergiu na imanência – uma “forma-

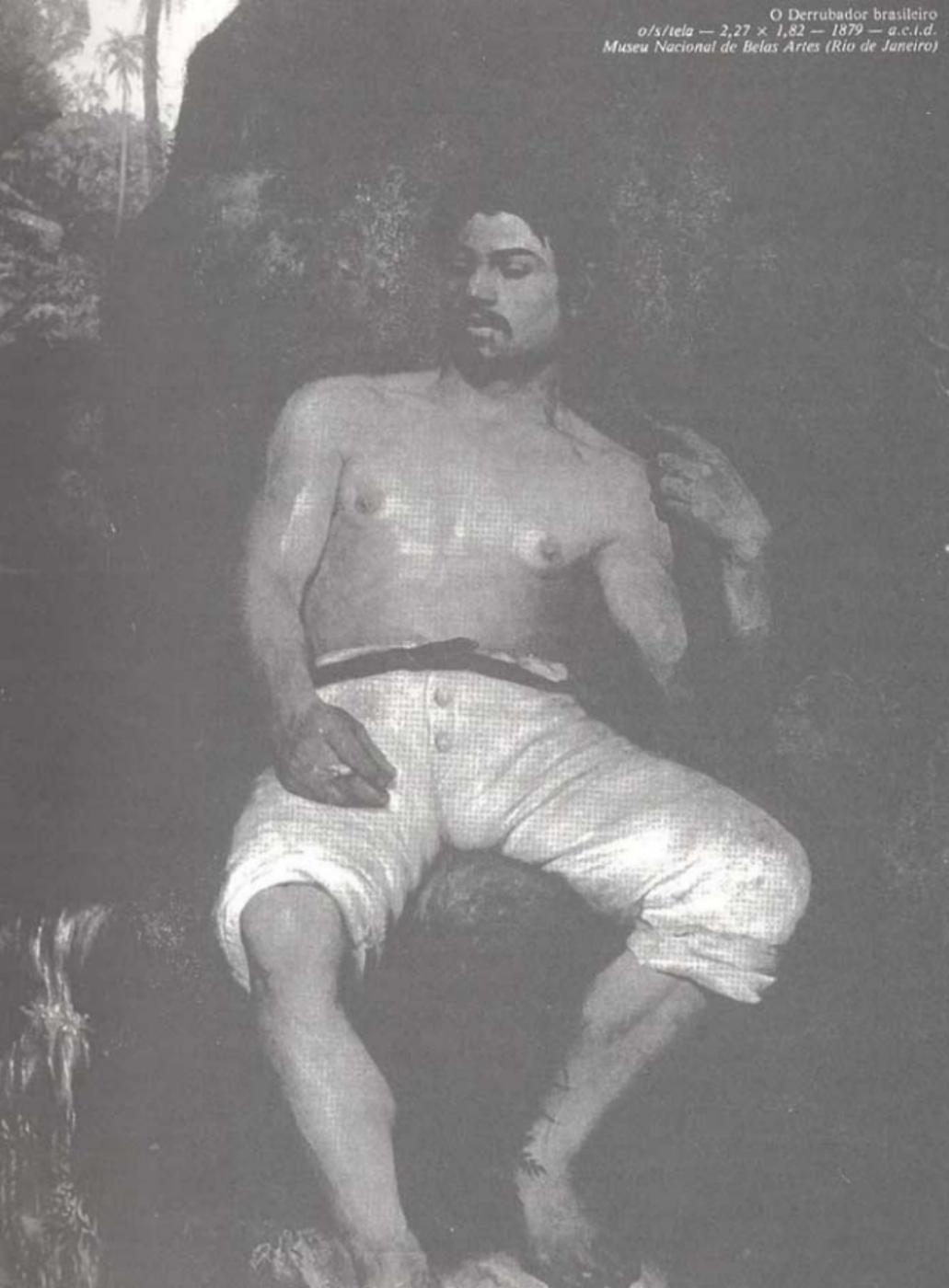
ção” que se encerra? Ou que afinal começa para valer? E também dizer que o vínculo de tal formação são as alternâncias de alguma coisa como um sentimento “caipira” do mundo? Mas estamos vendo que este sentimento, responsável em Tarsila – como queria seu ideólogo modernista – por uma realização plástica intimamente nacional, é agora um sentimento confessadamente de classe, e de uma classe alta que confessa desafogadamente ser assim mesmo como ela é, à vontade no topo da hierarquia social porque se sente “muito a gosto na realidade brasileira”. Sentimento novo este novo sentimento da paisagem, sobretudo se comparado com a velha constelação de complexos e álibis de uma elite que sufocava na atmosfera abafada do atraso e seus achaques – enfim, tirando os mitos compensatórios mais que sabidos e o lastro material da boa vida dos de cima, era raro alguém da alta conformar-se com a má sorte de ter nascido brasileiro. Sentimento mais exigente também, a exigir um suplemento, um esforço a mais: não bastam os cabedais de sempre, bens de raiz e árvore genealógica caudalosa, é preciso ser *moderno* o suficiente para não se acanhar mais de ser também *caipira*, agora com muita honra⁽¹⁰⁾.

Algo deve ter ficado para trás nessa depuração que culmina numa mascarada, num verdadeiro travestimento social. Ou não, esse resíduo foi também transposto e transfigurado? Vimos dona Gilda sustentar que na figura do caipira o homem brasileiro ingressou na pintura, dando-se finalmente a ver na sua verdade figurativa, milagrosamente preservado do arranjo perceptivo induzido pelos esquemas culturais infiltrados na memória visual armada pela tradição. (Mas ainda não sabemos como o milagre foi possível.) Vemos agora que nossa Autora estava também desenganando Mário de Andrade: não, em Almeida Júnior, aquele tipo regional não é um figurante a mais, não é mero assunto, mas a rigor uma estrutura, mais exatamente, uma *estrutura relacional*. Se conseguirmos identificá-la com sucesso no rumo apontado por dona Gilda, quem sabe atinemos com a matéria real daquela conversão da figura em forma, do caipira em *caipirismo imanente*. E por aí, com o vínculo que de etapa em etapa vai assegurando a linha evolutiva da pintura de cunho brasileiro. Mas o que de fato viu dona Gilda no homem brasileiro, por seu turno visto pela primeira vez com olhos livres de ver por Almeida Júnior?

A verdade dos gestos da nossa gente

Foi isso que dona Gilda viu, e até onde podemos saber, ninguém mais antes dela. Sem exagero, acuidade de observação que ela compartilha com o artista. O caipira de Almeida Júnior não é um figurante a mais em nossa pintura, um tipo pitoresco entre tantos outros ditados pela força da percepção convencional, justamente porque nele se deixa ver pela primeira vez, para além da casca tradicional da aparência externa de repertório, a “dinâmica dos gestos”. E vice-versa: o regionalismo inédito de Almeida Júnior é a revelação de que a verdade profunda de um personagem a um tempo real e imaginado denominado “homem brasileiro” se expressa de preferência nas assim chamadas (no caso, pelos antropólogos) “técnicas do corpo”. Veja-se (ou melhor, vejamos, com dona Gilda) uma tela de mocidade como *O derrubador*, pintada em Paris em 1871. Nela, as técnicas de corpo do brasileiro (e nossa Autora está convencida de que elas existem e podem ser identificadas) trariam também a marca do realismo francês, muito presente na massa eloqüente do rochedo ou na veemência monumental, por exemplo, dos pés do personagem⁽¹¹⁾; todavia não se poderia dizer que sejam verdadeiramente nossos, salvo para efeito pitoresco de reconhecimento do caráter local da cena, os demais elementos da composição, como os coqueiros, a atmosfera tropical do pequeno trecho de paisagem, ou até mesmo as feições mestiças da figura⁽¹²⁾; nosso mesmo, de fato, é antes de tudo “o jeito de o homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada”. De volta ao Brasil, sobretudo nas telas posteriores a 1890, Almeida Júnior aprofundará a análise do comportamento corporal do caipira paulista, exemplarmente anotado por dona Gilda: “Apreende a sua maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, mantendo os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão. Fixa-o em várias posições e nas diversas tarefas diárias, amolando o machado, arreando o cavalo, empunhando a espingarda, picando fumo; ou nas horas de folga ponteando a viola. Surpreende-o na caça, acorocado e à espreita ou olhando de banda e esgueirando-se cautelosamente entre os arbustos, enquanto com a mão livre pede cautela ao companheiro”. Não se poderia ver e dizer melhor.

O Derrubador brasileiro
o/s/tela — 2,27 x 1,82 — 1879 — a.c.t.d.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)



Consideradas as coisas por este prisma, estamos diante de um efetivo marco zero, porém sob um duplo aspecto. A primeira dimensão já nos é familiar, a descoberta pictórica do “homem brasileiro”, definido agora pela singularidade intransferível de seu comportamento corporal; a segunda tem a ver com as condições de tal revelação: “notação milagrosa do gesto”, concede dona Gilda (pois aqui o problema também é teórico e não é desprezível), porque Almeida Júnior empreendera sozinho e “sem precursores⁽¹³⁾, lutando contra as reminiscências artísticas” que lhe impunham a cada momento outros modelos de pintura, mais nobilitadores sem dúvida, como exigia o estilo elevado que podia observar à sua volta, “nos painéis sacros, nos históricos, nos quadros de gênero, nas composições alegóricas como nas realistas, na representação do povo como na das classes altas”. Deixemos por enquanto de lado a questão de método (que nossa Autora aborda com a sobriedade característica do grupo *Clima*, sabidamente inapetente em matéria de teoria), e o problema correlato da alternância entre tradição e ruptura, se é fato que nem o mais naturalista dos artistas pinta o que vê, já que o mundo lhe aparece filtrado pelos esquemas perceptivos herdados da tradição. Ou, por outra, consideremos desde agora, antes da aparição do problema na sua formulação teórica, a solução que dona Gilda lhe dá, sua resposta à pergunta: onde a inocência do olhar pressuposta numa tal redescoberta do Brasil? Como este último se dá a conhecer numa dinâmica muito específica dos gestos, a fonte daquela necessária inocência perceptiva deve ser procurada na “memória do corpo”, onde residem os nexos profundos que ataram a sensibilidade do artista à realidade nova do país. Memória social por certo. Tendo moldado sua personalidade na província, Almeida Júnior passou incólume pela Academia Imperial de Belas-Artes. Nem a ascendência de um Victor Meirelles, nem o prestígio dos cursos parisienses de Cabanel conseguiram esvaziar sua experiência de menino de fazenda do interior paulista, e por aí apagar de sua visão a verdade dos gestos de sua gente que trazia gravados justamente na memória do seu corpo. Daí a notação sem precursores de uma *técnica social* original e que vem a ser o comportamento corporal do nosso caboclo – tudo menos um assunto estereotipado, como pensava Mário de Andrade nos idos de 20. O mais curioso nesse rodeio aparentemente singelo é a inesperada confirmação pelo depoimento dos contempo-

râneos. A bem dizer o artista retratou-se a si mesmo, sendo ele próprio um caipira da gema: “A voz cantada, melodiosa e dolente tão característica na população do interior paulista; a sua prosódia ingenuamente incorreta; a frase elíptica, de estrutura primitiva, espontânea, sem nenhuma arte, fortemente ilustrada pelo gesto copioso, franco expressivo – tal é Almeida Júnior, debuxadas a largos traços as linhas gerais do seu temperamento crioulo”. Devidamente instruído pelo olho clínico de dona Gilda, sendo dos bons o observador, cedo ou tarde a evocação da figura de Almeida Júnior culminaria na esperada aparição da verdade dos gestos de sua gente: “Feições acentuadas, a que a extrema e enérgica mobilidade dos músculos dá uma original expressão inteligente; negros cabelos untuosos e corredios; olhos pardos brilhantes; pele morena, firme, luzente, barba escassa, estatura meã, *atitudes curvilíneas, marcha ondulante e ritmada*” (Marcondes 12, p. 11; grifo nosso).

A essa altura não seria demais a pergunta: como dona Gilda viu tudo isso? Em primeiro lugar, por evidente empatia (embora em si mesma condição obviamente insuficiente), sendo ela mesma menina de fazenda do interior paulista. A esse dom perceptivo oriundo da “memória gravada no corpo”, veio juntar-se com o tempo da vida intelectual adulta o hábito da atenção para o detalhe revelador cultivado por uma geração de críticos felizmente marcada por um relativo desinteresse pelas teorias, o grupo *Clima* mencionado linhas atrás. Feitos os devidos descontos de temperamento e fantasia intelectuais, vale para a perícia crítica de dona Gilda o que ela mesma ressaltou certa vez nos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes sobre o cinema, comentando sua peculiar capacidade de alçar vôo a partir do mundo tímido e arcaico em que nasceu nosso cinema primitivo, uma atitude muito próxima do método indiciário, centrado na observação das características mais insignificantes, modo de ver as obras que deu origem na crítica de arte do oitocentos à figura do “perito”, no sentido de “conhecedor”, e que culmina em grande estilo na escola de Aby Warburg⁽¹⁴⁾. Conseguiu ver também porque viu com olhos de perito educado pelo longo tirocínio na observação direta do trabalho de atores e diretores de teatro, sendo ela mesma crítica teatral, além de tradutora e autora bissexta⁽¹⁵⁾. Aprendeu portanto a decifrar as implicações dramáticas de um conflito também no arabesco desenhado pela seqüência de um gesto técnica e socialmente preciso na sua expressão cor-

poral. Ou, por outra, mais bem estudado, tal arabesco, na ausência de conflito, sobretudo nas peças de atmosfera, como são as de Tchekhov (um dos modelos da sua prosa de ficção), excelente campo de observação do “exercício de contenção da voz, do corpo” que deve orientar o discreto jogo de atores deseroicizados⁽¹⁶⁾. Enfim, não se pode deixar de atribuir a acuidade de sua percepção do amplo espectro social entreaberto pelo exercício miúdo das técnicas do corpo ao longo convívio estudioso com a moda considerada também como uma arte, tema ao qual consagrou o primeiro capítulo de sua tese de doutoramento (1950), hoje um clássico do ensaio brasileiro contemporâneo.

No referido primeiro capítulo desse livro, que mais tarde seria rebatizado como *O espírito das roupas*, dona Gilda explora o ponto de vista que em seguida deixará num discreto segundo plano, o da moda encarada como um fenômeno estético estrategicamente situado, pelas injunções sociais que lhe são inerentes, na encruzilhada das artes maiores (como a pintura e a escultura) e das menores (como a dança, por exemplo), e neste ponto nevrálgico chega mesmo a funcionar segundo as exigências modernas da obra de arte autônoma: “Fechado em seu estúdio, o costureiro, ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores, de ritmos (...) ele procura, portanto uma Forma que é a medida do espaço (...) harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas (...) respeita o destino da matéria, a sua vocação formal, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo”. Pois é esta vida autônoma embora efêmera das formas que nos capítulos seguintes servirá de argamassa aos antagonismos que dividirão de alto a baixo a sociedade burguesa do século XIX, tornando muito verossímil a impressão de que, naquele longínquo 1950 dona Gilda, seguramente não por deliberação metodológica, mas por fidelidade ao mundo das formas, tenha descoberto a relação interna deste último, nas suas várias esferas interligadas, da pintura à arquitetura, com a evolução sincopada do processo social, fornecendo um elenco notável de “entradas” (à espera de quem se aventure a repertoriá-las) para a interpretação de romances, quadros, peças de teatro, caricaturas, fotografias, etc.

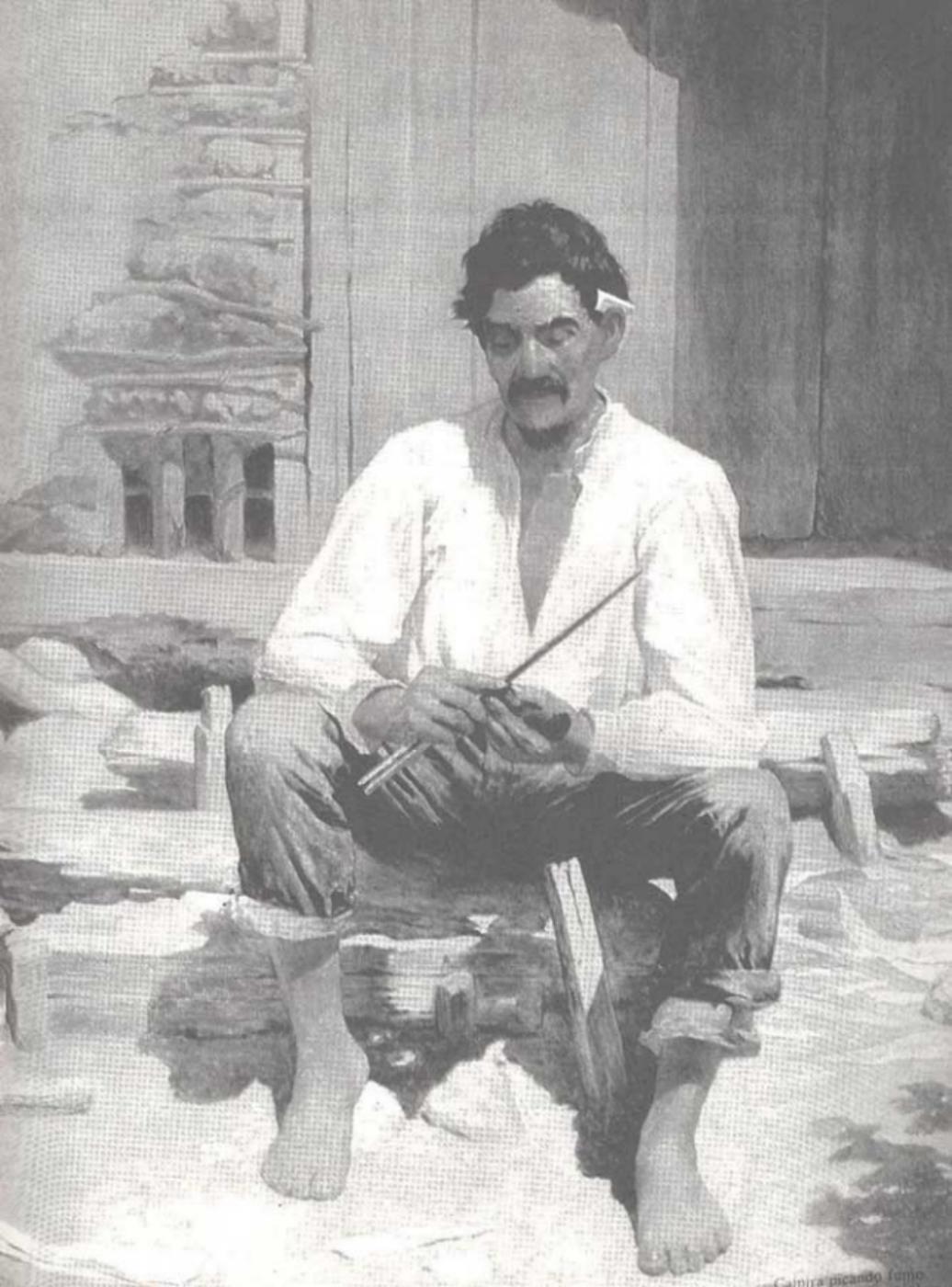
Voltando ao capítulo das técnicas corporais. Entre tantas outras dimensões e virtualidades, *O espírito das roupas* também pode ser consultado como um repertório histórico e sistemático de *gestos* e *atitudes* conjugados pela mediação social das roupas, repertório organizado por um olho não por acaso escolado pela observação minuciosa de pranchas de moda, também segundo o modo indiciário assinalado ainda há pouco. Ora, ocorre que a forma estética específica da moda, cuja essência reside na conquista do espaço pelo movimento, faz dela uma arte rítmica por excelência, mais exatamente uma arte de compromisso, já que “o traje não existe independentemente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondu-lar dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios”. Familiaridade quase biográfica com a cultura do caipira paulista; observação sistemática da coreografia teatral, acrescida de nítida preferência pelo gesto antiteatral do ator tchekhoviano; constatação de que a moda, dependendo do gesto, à medida que se recompõe a cada momento de seu jogo com o imprevisto, é a mais socializada das artes: esses os elementos que talvez tenham contribuído mais de perto para a cristalização da sensação plástica de que o essencial do “homem brasileiro” deveria ser procurado no seu movimento corporal. É razoável supor, dada a importância do livro sobre a moda oitocentista na organização das idéias de dona Gilda acerca das relações entre arte e sociedade, que nesse caso particular tenha prevalecido o filtro da moda apreendida como uma arte rítmica. E, a ser assim, por que não pensar em continuidade, imaginando as telas regionalistas de Almeida Júnior como o primeiro capítulo de um inventário sistemático de algo como uma *ritmia dos gestos brasileiros*? Esse um possível nexa a escandir a linha evolutiva da figuração plástica da experiência nacional.

Aqui uma primeira reviravolta nas metamorfoses e transfigurações dessa coreografia social brasileira a ponderar. “Eu ficava imaginando que a mulher que eu via passar ao longe, abrindo a sombrinha, atravessando a rua, era, na opinião dos peritos, a maior artista atual na arte de realizar esses movimentos e transformá-los numa coisa deliciosa. Ignorante dessa reputação esparsa, ela prosseguia e o corpo estreito, refratário, que nada havia absorvido, arqueava-se obliquamente sob uma echarpe de seda violeta.” Assim se expri-

me o narrador – para melhor ilustrar o que vinha dizendo dona Gilda (de onde vem a citação, é claro) – embevecido como um *connaisseur* diante do balé de alto bordo executado pela Duquesa de Guermantes. Difícil imaginar ritmia de gestos mais elaborada do que este arabesco de classe. Isso dito para lembrar que o enquadramento das técnicas corporais pelo ângulo da visão da moda enquanto arte rítmica acarreta um problema delicado, o problema da *elegância*, novamente resumo de um empenho estético indissociável do correspondente desempenho de classe. “O quadro que compramos e que se transfere do estúdio do artista à parede de nossa sala, de alguma forma permanece-nos exterior e em nada o alteramos. Mas o vestido que escolhemos atentamente na modista ou no *magasin bon marché* não tem moldura alguma que o contenha e nós completamos com o corpo, o colorido, os gestos, a obra que o artista nos confiou inacabada” – assim a Sra. de Guermantes descendo a rua num sol de quase primavera, trazendo agora o vestido mais leve e mais claro atentamente escolhido na modista. Nisto consiste a elegância, a arte de animar o repouso, na definição de Balzac, ou o elo de identidade e concordância que se consegue estabelecer entre a pessoa e a vestimenta que passa então a existir como arte, na definição de elegância dada por dona Gilda. Neste elevado patamar social de graça e harmonia, como enxergar vários degraus abaixo a maneira canhestra de caminhar, sem nobreza, os joelhos meio dobrados, os pés cruamente apoiados no chão do caipira de Almeida Júnior, e mesmo, neste último, um pouco mais estilizadas, as “atitudes curvilíneas”, “sua marcha ondulante e ritmada” de homem da roça? Vale para o caboclo amolando o machado, picando o fumo, empunhando a espingarda, ponteando a viola, negaceando a caça, o que vale para o elegante que demonstra a todos como está afeito aos usos da sociedade movimentando os complementos imprescindíveis do vestuário – luvas, chapéus, bengalas? E, no entanto, é inegável, num e noutra encontramos a mesma ritmia de gestos altamente codificada, tanto no matuto que reproduz posturas ancestrais, quanto na desenvoltura do *dandy* por mimetismo social. Mas ocorre que partimos da observação por comparação contrastante, que a verdade dos gestos de nossa gente só se manifestou quando o pintor conseguiu apagar de sua memória visual as reminiscências artísticas que lhe impunham como modelo o comportamento corporal do europeu civilizado.

Escolha programática de deselegância? Não parece ter sido o caso do pinto de *Nhá Chica*, mas de qualquer modo é certo que tampouco se deixou ofuscar pelo esmero com que os descendentes dos jovens byronianos da capital da província tiravam baforadas de um importante acessório da vida elegante como o charuto.

Mas foi seguramente o caso de Mário de Andrade dos anos 20, o mesmo que não soube reconhecer o “homem brasileiro” que mais tarde dona Gilda surpreenderia na desprestigiada (pelos modernos) pintura regionalista de Almeida Júnior⁽¹⁷⁾. Deu-se então uma reviravolta – que por certo não foi a primeira na série das apropriações retóricas que acompanham as redescobertas do Brasil –, registrada, por exemplo, no segundo “Poema acreano”: abancado na sua escrivania da Rua Lopes Chaves, rodeado de um despotismo de livros, o poeta de supetão sente um friúme por dentro, indício seguro de “descobrimento” à vista, no caso, a visão de “um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos”⁽¹⁸⁾. Este o seringueiro no qual o letrado do Sul – que se queixa por sufocar no ar livre da América – pretende reconhecer um “brasileiro que nem eu”. Mas agora interessa menos a oscilação entre o sentimento de raiz local e a imaginação fixada no além-mar (entretanto, diagrama clássico do problema), do que a imagem desmerecida desse “brasileiro que nem eu”, largado de corpo como o derrubador de Almeida Júnior. Que esse homem pálido de cabelo escorrendo não seja propriamente um árbitro da elegância, o poeta é o primeiro a conceder – “sei que não é bonito nem elegante”, “troncudo você não é”, “não veste roupa de *palm-beach*” –, mas em termos tais que acrescenta mais um tipo à galeria da nossa ritmia corporal figurada, porém já altamente estilizado e nobilitado na sua deselegância mesma, por seu turno marca evidente não só de raça mas de classe, ou, por outra, da espécie de classe geral dos desclassificados que emerge diante dos olhos modernistas na forma do povo miúdo gerado, sangrado e purificado por séculos de segregação colonial. Esse o “baixinho desmerecido” que ingressou na pintura brasileira duas décadas antes da caipirinha de Tarsila, tradição incipiente que por sua vez passou tranqüilamente ao largo de uma outra expressão corporal de classe, a do operário, introduzido ao que parece pela primeira vez em nossa pintura por volta dos anos 10 deste século por Artur Timóteo da Costa⁽¹⁹⁾. Brasileiro



que nem eu? Este o problema que uma apropriada variação do conceito de elegância talvez possa acomodar. Como já foi observado, não sendo por certo possível anular a distância de classe, o poeta pode pelo menos anular a distância geográfica e, cansado de ver por tabela e sentir pelo que lhe contam os livros palermas, deixa a Lopes Chaves e viaja ao encontro do seu “motivo”, cuja verdade só a proximidade do ar livre poderá lhe proporcionar. E como ainda se trata de elegância e da respectiva reviravolta ou extensão do seu conceito, nada impede que lhe surja pela frente quem sabe um *dandy* da mata virgem, arqueado obliquamente no seu corpo estreito e refratário, como a duquesa entrevistada pelo jovem esnobe esclarecido.

Apêndice I

Ainda respondendo à pergunta – como foi que dona Gilda viu tudo isso? –, seria o caso de acrescentar que a lembrança inicial, por natural empatia de menina de fazenda do interior paulista, é menos anedótica do que parece. É preciso recordar igualmente que a mocinha veio para a capital e estudou na recém-fundada Faculdade de Filosofia, onde defendeu a referida tese, de “sociologia estética”. Isto quer dizer que a Autora de um ensaio sobre a vida elegante no século XIX europeu (embora com forte apoio em amostragem brasileira da mais variada procedência, porém não selecionada como tal) não poderia ter situado a originalidade da pintura regionalista de um Almeida Júnior com a presteza escolada que se viu, caso aquela mesma convivência original não tivesse sido repassada pela redescoberta da assim chamada “realidade brasileira” propiciada pelo tipo intelectual em gestação naquela instituição subitamente enxertada em nosso meio. Ora, em larga medida, naqueles decênios de 30 e 40, esta foi responsável (mas não só ela, é claro), como costuma lembrar Antonio Candido, pela primeira visão não-aristocrática do Brasil, à qual se deve um forte impulso nos estudos sobre as populações pobres e a cultura do homem rústico, em particular, a do caipira paulista, ao qual, como sabido, o mesmo Antonio Candido dedicou um livro, hoje também um clássico, *Os parceiros do Rio Bonito*. Isto ainda não é tudo. Por

essa época em que dona Gilda e seus companheiros de geração principiaram a organizar suas idéias sobre o Brasil, como o alto modernismo ainda estivesse bem vivo e presente no espírito de todos, cristalizou-se um modo de pensar que, se hoje ainda não se perdeu inteiramente, já não é mais tão fácil de encontrar, um modo de orientar-se pelo pensamento voltado porém para as regiões mais tangíveis da experiência brasileira sedimentada de preferência nas obras de arte. Nunca será demais insistir no fato de que a dita experiência vinha a ser sobretudo a experiência da *diferença brasileira*, só que agora, depois de enaltecida pelo desrecalque modernista e situada pela consciência social de 30, encarada objetivamente, “sem humilhação ou paranóia” (como lembrou certa vez a mesma dona Gilda, evocando seus anos de aprendizagem⁽²⁰⁾). Portanto, uma linha do pensamento que poderíamos então chamar de brasileiro, e que começou a se delinear num momento privilegiado por ser, além do mais, de transição – ainda nas palavras da Autora: “Transição entre o sonho das vanguardas e a chegada vitoriosa dos especialistas” (cf. conferência citada, “Do Brasil de ateliê ao Brasil de ar livre”). Momento de folga que veio ampliar ainda mais a chance histórica daquela quadra excepcional e da geração que na sua esteira nasceu para a vida consciente, circunstância que deve explicar alguma coisa da insuperável inventiva de sua prosa de ensaio: estamos nos referindo à confiança de dona Gilda e seus amigos no poder revelador da imaginação. Daí a centralidade da reflexão sobre arte na articulação dessa linha singular de pensamento, estimulada justamente pela meditação acerca dessa mesma desconcertante diferença brasileira porém redescoberta, no caso, pela supracitada imaginação, responsável então por uma verdadeira invenção da realidade, como de tempos em tempos a arte efetua – como volta a observar nossa Autora –, para renovar nosso sentimento do mundo e da sociedade, ou, mais humildemente, da paisagem. Seria o caso de prolongar o raciocínio – antes de voltarmos ao nosso ponto inicial – para tornar a sugerir que também na pintura, como sucedeu com a literatura, deveremos procurar o correlato daquele pensamento brasileiro que chegou à percepção de si mesmo nos grandes ciclos ensaísticos inaugurados no decênio de 30.

Podemos voltar agora, evocada sua atmosfera de nascimento, ao tópico em pauta no capítulo da diferença nacional, a persistência do mundo do

homem rural tradicional. Em linhas gerais, a obra de Antonio Candido a respeito daquele universo hoje praticamente extinto integrava este esforço prioritário de construção-descoberta da nação – no caso presente através do cotejo reconciliador entre o moderno em curso e a persistência por assim dizer colonial do homem rural pobre e isolado, de velha origem paulista. No complexo sistema de mediações, reunindo estes dois pólos num emaranhado de idas e vindas a um tempo efetivas e imaginárias, poderemos incluir sem muito erro a gravitação de conjunto dos estudos sobre a moda, necessariamente centrada na *high life* do oitocentos, e as andanças de um assistente de sociologia pelos lugares perdidos do interior paulista. E curiosamente, nada mais distante do andamento vagaroso do caipira do que as variações da moda, à cuja tirania a gente da cidade confia seu ideal de elegância (cf. Candido 6, “Caipiradas”). Certamente o melhor da gente uspiana nunca precisou fingir de caipira. Mascarada complacente da qual não carece dona Gilda, por exemplo, para ver na marcha desgraciosa do próprio Almeida Júnior e seus modelos não o sinal precursor do exotismo, de um ser à parte, mas o jeito de um “irmão mais lerdo”, uma das marcações corporais de um ser para quem o tempo sempre correu devagar, entre tantas outras dimensões diferenciais. Mesmo assim não se pode negar que um estudo crítico dos altos e baixos da moda na ordem burguesa competitiva deve lançar uma luz de franca simpatia sobre quem não se importa de usar roupa atrasada não de uma década, mas por vezes de um século. Nestas condições, é natural que a noção de elegância se alargue, reanimando o físico, oprimido pela vida precária dos despossuídos, com o esplendor da graça moral. É só lembrar das inúmeras referências do mesmo Antonio Candido à constante polidez do caboclo, à perfeita cortesia, por exemplo, de um Nhô Roque Lameu. E pela evocação deste último, que devia de ser um “mameluco apurado”, não se pode negar que possuía *le physique du rôle*, “com o seu perfil adunco, cor bronzeada e barba rala na face magra”. Mas de que papel exatamente? Não há de ser fácil dar com a resposta. Alguém mais afoito, mordido talvez pela insinuação de fidalguia no porte, temerá mais um avatar do álibi indianista. De nossa parte, já é suficiente reparar nas duas metades que parecem compor a figura de Nhô Roque: da cintura para cima, é possível imaginar, a partir daquele perfil talhado pela aspereza de uma vida comprimida em seus níveis mínimos, a

bela estampa rústica que nada fica a dever à impressão correspondente produzida pelo fazendeiro paulista de tão boa e velha cepa que sua avó ainda falava língua geral; da cintura para baixo, algo como uma postura predisposta pela incorporação do “ritmo do bate-pé” (noutros lugares, também chamado cateretê, esclarece Antonio Candido). Difícil não pensar novamente na imagem dual do tupi tangendo o alaúde. E desta vez podemos ser mais precisos graças a uma observação preciosa de Walnice Nogueira Galvão, ao comentar o espetáculo teatral *Na carreira do Divino*.

Para melhor salientar as dificuldades enfrentadas pela trupe na árdua tarefa de defender bem a música caipira no palco, Walnice relembra as hesitações de Mário de Andrade a esse respeito até atinar com o que estava em jogo nesse tipo de arte popular: assistindo certa vez a uma dança dramática caipira no interior de São Paulo, Mário chega à dolorosa conclusão de que o espetáculo é musicalmente e poeticamente paupérrimo, sobretudo se comparado, por exemplo, a um bumba-meu-boi nordestino, que o entusiasmava pela riqueza de encenação, pela graça e humor, pelos achados dos libretos, pela melodia e harmonia; em contrapartida, prossegue, já a maneira de cantar típica do caipira o repelia, principalmente pelo som fanhoso, antes gemido e queixado do que cantado; como não se conforma, vai afinando sua percepção à cata do mérito específico da coisa, de cuja existência não achava razoável descrever; deu com ele ao deslocar a tônica do observador, do canto e da letra, para a dança. “Ao descobrir isso, Mário de Andrade passa a dedicar páginas e mais páginas ao esforço de registrar no papel e transmitir ao leitor a riqueza que acabara de perceber. A partitura, além da letra e da música, passa a conter notações coreográficas, acompanhadas de sua explicação por extenso. Também faz gráficos e desenha um bonequinho para expressar a postura do corpo adotada pelo dançarino, *com o tronco um pouco caído para a frente e os joelhos parcialmente flexionados, alternando-se os pés para diante*” (Galvão 9, pp. 163-4). Mário de Andrade compreensivamente levou anos para mudar o foco de sua atenção e finalmente enxergar o que não pudera enxergar num suspeito pintor acadêmico. Antonio Candido, estudando por sua vez o cururu – dança cantada do caipira paulista –, não perdeu de vista, como parâmetro para aferir o processo de secularização da

cultura caipira, “o elemento coreográfico socializador”. Dona Gilda, também muito compreensivelmente, não precisou sequer reler o terceiro tomo das *Danças dramáticas do Brasil* para ver o que viu em Almeida Júnior.

Apêndice II

Duas digressões que aliás de fato não o são, pois nem nos afastam do tema nem abandonam nosso ponto de partida que é o ensaio sobre os precursores, e que dizem respeito a dois dos artistas da mostra estudados também por dona Gilda – Timóteo da Costa e Eliseu Visconti –, mas onde a renovação pictórica passa ao largo daquele em qual estamos centrando nossa análise: o “homem brasileiro”, que assombrava gerações. Não deixam contudo de ser peças deste quebra-cabeça: a constituição de uma pintura moderna brasileira, ao mesmo tempo “engatada” numa tradição européia.

Começamos pela *Forja*, onde, tudo indica, o tema do operário integra pela primeira vez o elenco dos surrados assuntos da pintura brasileira da época (1911). Ocorre que a tela de Timóteo da Costa não é surpreendente apenas por representar o operário mourejando no seu trabalho, mas sobretudo – como lembra dona Gilda, cuja análise evidentemente estamos acompanhando – pelo tratamento expressivo que dá aos vários elementos que a compõem. “No grande espaço da forja vêem-se dois homens, desrelacionados entre si mas fundidos, cada um de seu lado, às peças mecânicas da oficina. O da direita desaparece na sombra, meio soterrado pela enorme engrenagem, o da esquerda nos dá as costas (...). O olhar do observador penetra na tela pela mancha luminosa de sua camiseta, segue pelo braço musculoso, gira na manivela à sua frente, alcança o círculo de luz e depois cruza o grande espaço vazio, da esquerda para a direita, seguindo a diagonal levemente flexionada das polias. Impulsionados pelo colorido os olhos acompanham o esplendor cromático crescente, que passa do vermelho ao azul, para explodir no topo, na luminosidade ofuscante do amarelo. Na grande tela não há vestígio de desenho e tudo contribui para a expressão dramática do todo: o assunto, a composição, o peso dos volumes, a cor, as linhas de força, a pincelada. Esta

ressurge, num dos momentos mais inspirados de Artur Timóteo da Costa, vigorosa e precisa na tensão muscular do pescoço, no braço estendido e na mão do operário; leve e transparente, na admirável massa cromática do fundo. Não tenho receio de afirmar que este é o quadro mais importante da mostra” – e, de nossa parte, que este trecho de prosa é um dos momentos mais altos do ensaio. Mas não o transcrevemos apenas para prazer e governo do leitor, que assim teria uma outra chance de acompanhar de perto o modo incomparável pelo qual dona Gilda nos apresenta um quadro, mas também para ressaltar a casa que deixamos vazia ao transcrevê-lo. Deste quadro admirável pela composição, volumes, linhas de força, massa cromática, luminosidade, expressão dramática, apagamento do desenho, variação expressiva da pincelada, etc., não se pode dizer que seja mais um elo da linha de continuidade da pintura dita de cunho brasileiro, que estamos acompanhando como eixo principal e mais compreensivelmente visível do processo de formação do sistema das artes plásticas no Brasil. É que deste ponto de vista, cujo inequívoco lastro histórico não se pode simplesmente ignorar, pois era, entre outras injunções, elemento decisivo da consciência estética dos artistas nacionais, a figura do trabalhador poderia ser tudo menos uma outra variante do tal “homem brasileiro”.

Tanto é assim que nossa Autora é a primeira a observar que, no quadro mais importante desta amostra de precursores, mão, braço estendido, tensão muscular do pescoço, que solicitam não por acaso uma pincelada mais vigorosa, convergem para o estereótipo retórico de um personagem de Milliet, “maciço e escultórico”. Aliás, reforçando o argumento, basta lembrar que se trata de um dos temas mais antigos na história da iconografia do trabalho; mesmo quando a pintura de gênero ainda era vista como uma expressão plástica menor, na qual o trabalho obviamente aparecia como o menos adequado a qualquer tratamento artístico (salvo o que ocorria no mais recôndito da casa burguesa), a forja era um assunto recorrente, e talvez justamente, como no caso de Timóteo da Costa, porque se prestasse a todo tipo de ênfase plástica, expressiva – dos torsos nus aos jogos de luz –, ou mesmo de associações mitológicas. (A título de exemplo: as telas de Louis Le Nain, século XVII, como *Vênus na forja de Vulcão*, ou um século mais tarde as forjas de Joseph Wright of Derby, compostas como se fossem presépios onde

um São José tivesse mudado de profissão; alegorizações que naturalmente vão sendo deixadas de lado ao longo do século XIX, quando o tema do trabalho ganha direito de cidadania artística e entra definitivamente para o repertório da pintura universal.)

Voltando à forja brasileira: por mais deslocados que possam estar os personagens que aí aparecem na galeria dos tipos nativos, a tela, no entanto, é indiscutivelmente notável e a seu modo moderna, como aliás se depreende do conjunto de elementos cujo arranjo ocupa o primeiro plano da evocação de dona Gilda, ou seja, estilisticamente ajustada à idade histórica da obra (deixando obviamente de lado um certo anacronismo, especialmente temático, mas que aqui no Brasil soava como tal por motivos opostos). Neste ponto, o discreto contra-vapor anunciando as observações críticas do estudo seguinte (sobre vanguarda e nacionalismo), as necessárias distorções de perspectiva alimentadas pela euforia do “desrecalque localista” (Antonio Candido) do período subsequente. Assim o exame conclusivo do quadro de Timóteo da Costa é prova cabal de que um princípio vago de renovação pairava no ar, penetrando de maneira desordenada e esporádica nas telas. Podemos pensar que uma providência formativa básica consistiria na ordenação objetiva destas manifestações avulsas do espírito novo, e que seria esta a tarefa histórica dos modernistas. Sim e não, responderia dona Gilda, ao concluir: “A brusca explosão da Semana de Arte Moderna de 22, atualizando do dia para a noite a pesquisa artística e implantando uma estética normativa como o nacionalismo, impediu durante algumas dezenas de anos que se divisassem no passado recente esses elementos esparsos de modernidade”. (A ressalva não foi feita ao acaso e deixa entrever uma evolução alternativa.)

Não menos sugestiva para esta busca de novas referências para pensar a evolução zigzagueante da nossa pintura é a análise que a autora faz de um dos últimos pintores oficiais antes da Semana de 22, Eliseu Visconti, aliás excelente pintor – prossegue dona Gilda – não lhe faltam “domínio técnico, erudição, versatilidade, elegância e mesmo um certo pendor decadente”. Tudo sob medida para alcançar ótima cotação junto ao público médio da burguesia e, por conseguinte, nenhum reconhecimento da parte dos modernistas, como era de se prever: para o nacionalismo programático da Semana, deveria parecer de fato um retardatário e um europeu. Dona

Gilda não diz que não, mesmo admitindo o caráter pragmático e provisório do nacionalismo de 22, e talvez por isso mesmo empreenda a avaliação da obra de Visconti, que os modernistas negligenciaram. Eis um trecho do preâmbulo: “Apesar de excelente pintor, Eliseu Visconti não é um artista de personalidade muito definida. Quando, como um impressionista tardio, chega ao apogeu do domínio artesanal, a escola a que se filiara mais de perto havia completado o seu ciclo e a arte atravessava um período de grande renovação. Sua trajetória reflete as tendências diversas que vai cruzando pelo caminho e às vezes incorpora à pintura – o pontilhismo, o simbolismo, o linearismo *art nouveau*, o pré-rafaelismo. Era natural que a sua obra acabasse se ressentindo dessa disponibilidade estilística e que as direções contraditórias marcassem as fases cronológicas diferentes de sua evolução”. Ora, esse vai-e-vem é o retrato mesmo, na escala artesanal da pintura, das intermitências da nossa vida mental, desfibrada pela carência crônica de continuidade social de obras e idéias, e por isso mesmo traço impeditivo sempre à espreita das cristalizações formativas a que nunca deixamos de aspirar. Nesse mosaico de tendências conflitantes, que inclusive coexistem na mesma tela, onde o vínculo que assegura o nexos cumulativo das possíveis viradas por influxo interno? Disso deve ter cogitado dona Gilda, embora reticente quanto à ênfase dos anos 20 no ponto de vista “brasileiro”, mesmo “imaneante”. Aqui a deixa que nos interessa sublinhar. Depois de assinalar o compreensível desleixo dos modernistas em fase de “nacionalismo de estandarte”, dona Gilda remata: “Dos críticos ligados ao modernismo, apenas Mário Pedrosa focaliza Eliseu Visconti com simpatia, fazendo datar de suas telas, a meu ver erroneamente, o início da paisagem no Brasil”. Pode ser, quanto ao possível equívoco, ou não. Por agora basta indicar a circunstância do roteiro alternativo.

Num artigo de 1950, “Visconti diante das modernas gerações”, Mário Pedrosa de fato data de Visconti não só o início da paisagem brasileira (a seu ver, hibernando desde Franz Post), mas o real primeiro capítulo da pintura no Brasil, acrescentando que o verdadeiro marco divisório de nossa pintura não se encontrava em Almeida Júnior, porém na aparente disponibilidade flutuante do remoto Visconti. Não custa muito atinar com as razões desta variação de perspectiva e antever quais mudanças no edifício em construção acarretaria esta substituição de pedra fundamental. A data do artigo em ques-

tão apenas realça a década em que se desenrolou a polêmica e finalmente vitoriosa instalação da arte abstrata no Brasil, da qual Mário Pedrosa, como sabido, foi de longe o mais importante teórico e promotor institucional. Era natural que neste momento de hegemonia da abstração e seus derivados, que era aliás internacional, o vezo da referência nacional explícita estivesse com o seu prestígio fortemente abalado. Além do mais, o projeto moderno tal como Mário Pedrosa o entendia naquela quadra envolvia uma concepção de vanguarda bem mais abrangente do que a simples liberdade de experimentação artística ou atualização nacional, algo como uma utopia inclusiva (da subversão da ordem social à emancipação dos códigos perceptivos da sensibilidade), na qual por certo haveria lugar para a experiência do “homem brasileiro”, porém sem o antigo privilégio de foco exclusivo. Compreende-se portanto que tenha retido no lirismo colorístico das paisagens de Visconti sobretudo a prevalência dos problemas realmente pictóricos, em lugar dos literários ou sociais. Nestes termos, não precisou forçar muito a mão atribuindo ao retardatário Eliseu Visconti a primeira revelação entre nós da “bidimensionalidade inexorável do retângulo”, podendo exagerar no sentido contrário, quando por vezes desconfiava do rumo semi-artificial de algumas pesquisas modernistas.

Abstract: If there is such thing as the Formation of Brazilian Painting, the authors claim that a clue can be given by Gilda de Mello e Souza's solution to the problem of representation of “Brazilian man” in Almeida Júnior's regionalist pictures.

Key-words: Gilda de Mello e Souza – Almeida Júnior – Brazilian painting

Notas

(1) Cf. Andrade 4, apud Silva Brito 20, pp. 33-4. Há ainda referência e comentário ao artigo em questão em Amaral 1, pp. 34-5, e mais recentemente em Chiarelli 7, pp. 96-7.

(2) O artigo de Monteiro Lobato é de janeiro de 1917 (Revista do Brasil), incluído depois em Lobato 10. Ver, a respeito, Chiarelli 7, pp. 172-4; além das demais passagens em que o autor procura definir o naturalismo nacional e regionalista pregado pelo inimigo número um do futurismo paulista.

(3) Algo dessa quebra de ênfase operada por Almeida Júnior deve ter em comum com a bem-sucedida aclimação brasileira da crônica no período imediatamente anterior. Sobre a naturalidade com que esse gênero menor se enraizou entre nós, cf. "A vida ao rés-do-chão" (Candido 6).

(4) Sobre toda essa polêmica, da qual as divergências entre Luis Martins e Sérgio Milliet a respeito do caráter brasileiro da pintura de Almeida Júnior – luz, cor e personagens – é apenas um capítulo, cf. a série de textos críticos reproduzidos em Marcondes 12. Cf. também Lourenço 11, especialmente o 2º vol., sobre a fortuna crítica do pintor ituano. A polêmica, aliás, tem desdobramentos recentes: cf., por exemplo, Amaral 1, p. 56 – "tema" este, sustenta a autora, tão importante em sua pintura quanto o "assunto".

(5) Para empregar a expressão de Ana Maria de Moraes Belluzo (cf. Belluzo 5).

(6) Para um estudo de conjunto desse tema recorrente da cultura brasileira, cf. Meyer 18.

(7) Desnecessário observar que estamos nos referindo ao sistema de pares antitéticos, ao conjunto das imagens simetricamente duais, que comandam a composição de Macunaíma, segundo dona Gilda, todas girando em torno do eixo de mão dupla Brasil-Europa; cf. Mello e Souza 14.

(8) A nosso ver cabalmente decifrado por Roberto Schwarz, solução desenvolvida em larga escala e notável maestria por Vinicius Dantas (que atualmente finaliza um livro a respeito). Cf. Schwarz 19; Dantas 8.

- (9) Talvez por mera coincidência, é idêntica a observação de Monteiro Lobato ao analisar o quadro de Pedro Américo: "A discutidíssima Carioca só o é no título" (cf. Lobato 10, p. 73).
- (10) Se fosse necessário, para reforço do argumento, resumir todo esse mecanismo de compensações bem azeitadas, uma fórmula como a seguinte viria a calhar: "Não é Pau-Brasil uma espécie de casamento caipira em Paris do mata-virgismo com o cubismo?" Quem faz a pergunta e lhe dá a resposta mais amplamente sistemática que conhecemos, com vistas à identificação estético-social daquela festa junina parisiense, é o mesmo Vinicius Dantas citado em nota anterior, num capítulo de livro ainda inédito sobre Oswald de Andrade.
- (11) Como observa Maria Cecília França Lourenço (Lourenço II, Vol. 1, p. 79), acrescentando que o tratamento da musculatura também é idealizado à européia, embora a expressão corporal denote uma curiosa pausa numa floresta. Acrescentaríamos, na linha de filiação apontada pela própria dona Gilda, que, salvo engano, O derrubador tem algumas características (e não há de ser por mero acaso) – luz sobre a figura no primeiro plano, fundo, enquadramento – muito semelhantes às encontradas nas telas de Courbet: Auto-retrato com cachorro e O homem ferido.
- (12) Reforçando o caráter compósito da construção de nossa verdade plástica, a mesma Maria Cecília Lourenço lembra que Almeida Júnior usou como modelo para a sua figura sertaneja um italiano de nome Mariscallo (cf. Teixeira Leite 21, p. 567).
- (13) A bem da verdade histórica, não será demais lembrar mais uma vez que a sensação de que Almeida Júnior estava sozinho e praticamente não tinha precursores nunca deixou de ser ressentida (para bem e para mal) desde os primeiros tempos. Foi o caso de Gonzaga Duque, comentando a exposição acadêmica de 1884. Logo notou que por ali havia novidade, que nas telas do pintor ituano se percebia uma compreensão da arte "mais nítida e moderna". Para começar, era um devoto do seu canto provinciano; "baixote e quase imberbe, simplório no falar e simplório do trajar", por assim dizer, uma réplica da simplicidade dos seus assuntos localistas; via-se também que para ele a pintura não era uma "profissão elegante, agradável ao sentimentalismo das meninas românticas", numa palavra, "não mira e remira o sujeito com o intento de fazer bonito e parecer agradável" (Marcondes 12, p. 9). Para quem batalhava pelo clareamento da pale-

ta, sem dúvida caía bem essa descoberta bem estudada da deselegância de um “sujeito” verdadeiramente à-toa: sem dúvida, o crítico estava na pista certa (como o redator do necrológio publicado na Gazeta de Notícias: “Nenhum artista conseguiu até hoje representar como ele os caracteres vivos e bem determinados do caipira”; Marcondes 12, p. 11), que de tão evidente custaria tanto a ser reconhecida.

(14) Não podemos deixar de dar ao menos um exemplo desse método em ação – o mote é de Paulo Emílio, mas veja-se a glosa admirável que ao mesmo tempo ilustra seus conhecimentos num campo onde exerceu de forma exemplar sua perícia, “o espírito das roupas”: “É sobretudo através da vestimenta que o filme preestabelece e predetermina como será cada figurante. Em Na primavera da vida é a roupa que nos informa desde o início que o dr. Passos é o mocinho e veio da cidade grande; pois, em oposição aos homens probos da cidade pequena, que usam colete e colarinho alto e engomado de pontas quebradas, ele dispensa o colete, usa paletó e gravata – ora gravata-borboleta, ora gravata listada segura por presilha – e ostenta uma camisa mais frouxa de colarinho baixo e pontiagudo. Além do mais, seu terno é de casimira e diverge nesse detalhe dos costumes de linho branco do delegado e de brim ou zuarde dos marginais” (Mello e Souza 15, p. 217).

(15) Ver a respeito, neste mesmo volume (pp. 69-74) de Discurso, de Iná Camargo Costa, “Ensaísmo teatral brasileiro”.

(16) Cf. “As três irmãs” (id., *ibid.*, pp. 131-2). Ver ainda suas observações sobre a compreensão do texto teatral na leitura do perito, diferente daquela que faz o leigo, tomando-o tão-somente como um trecho de literatura; para o primeiro, “a palavra é móvel e expressiva; já contém a entonação e a pausa que a deve sublinhar, suscita o gesto que a completa” (“Machado em cena”; id., *ibid.*, p.118).

(17) Vale a ressalva: estamos sempre nos referindo ao paralelo com Tarsila (de 1927, publicado no catálogo da exposição em 29), embora se saiba que mais adiante, num balanço feito para um periódico argentino, Mário de Andrade tenha concedido, em duas linhas, que Almeida Júnior, mesmo se “em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira” (Andrade 3, p. 27).

(18) *Sobre a inclusão dos "Poemas acreanos" no ciclo das descobertas do Brasil*, cf. Meyer 18, pp. 16-27.

(19) *Ignorado com razão, vistas as coisas do ângulo modernista militante do período*. Cf. a seguir Apêndice II.

(20) Cf. *depoimento da Autora em Língua e Literatura, revista do Depto. de Letras da FFLCH/USP, Ano X, Vol. 10-3, 1981-4, p. 144.*

Referências Bibliográficas

1. AMARAL, A. "A luz de Almeida Júnior". In: *Revista da USP*, nº 5, São Paulo, 1990.
2. _____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
3. ANDRADE, M. de. "As artes plásticas no Brasil". In: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano VII, nº 26. São Paulo, 1944.
4. ANDRADE, O. de. "Em prol de uma pintura nacional". In: *O Pirralho*. 2/1/1915, apud Silva Brito 20.
5. BELLUZO, A.M.M. de. *O Brasil dos viajantes*, Vol. III. São Paulo, Metalivros, 1994.
6. CANDIDO, A. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
7. CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo, EDUSP, 1995.
8. DANTAS, V. "A poesia de Oswald de Andrade". In: *Novos Estudos*, nº 30. São Paulo, Cebrap, 1991.

9. GALVÃO, W.N. *Gatos de outro saco: ensaios críticos*. São Paulo, Brasiliense, 1981.
10. LOBATO, M. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo, Brasiliense, 1957.
11. LOURENÇO, M.C.F. *Reverendo Almeida Júnior*. Tese de mestrado apresentada na ECA-USP. São Paulo, 1980.
12. MARCONDES, M.A. (ed.). *Almeida Júnior – vida e obra*. São Paulo, Art Editora, 1979.
13. MELLO E SOUZA, G. de. “Pintura brasileira contemporânea: os precursores”. In: *Discurso*, nº 5. São Paulo, 1974.
14. _____. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
15. _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
16. _____. “Vanguarda e nacionalismo na década de vinte. In: *Almanaque*, nº 6. São Paulo, 1978.
17. _____. *A moda no século XIX (Ensaio de sociologia estética)*. *Revista do Museu Paulista*, Vol.V, pp. 7-94. Republicado com o título de *O espírito das roupas – A moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
18. MEYER, M. “Um eterno retorno: as descobertas do Brasil”. In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1993.
19. SCHWARZ, R. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. In: *Quê horas são?* São Paulo, Companhia da Letras, 1987.
20. SILVA BRITO, M. da. *Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
21. TEIXEIRA LEITE, J.R. *Arte no Brasil*, fasc. 28.