

“Non vi `dubbio che nelle forme più genuine della religione etrusca – autentiche perché rilevate dagli antichi e persistite nonostante il loro contrasto con le forme religiose più diffuse e familiari al mondo classico – la concezione degli esseri soprannaturali è dominata da una certa imprecisão nel numero, nelle qualità, nel sesso, nelle apparenze: imprecisão que fa sospettare la credenza originária de forças divinas dominantes nel mondo attraverso manifestazioni occasionali e molteplici che si concentrano in divinità, gruppi di divinità e spiriti. A questa visione risale forse il concetto del ‘genio’ quale forza vitale e generativa, che è o può essere una divinità singola ovvero il prototipo di un grande numero di spiriti maschili o femminili (tra i quali ultimi si annoverano gli esseri designati con il nome di Lasa), che si mescolano agli uomini e agli dèi, popolando anche il mondo dell’oltretomba, o si manifesta addirittura nella forma non antropomorfa di simboli sessuali. Il genius romano, che ripete ed accompagna gli individui divini ed umani, risale probabilmente ad una concezione etrusca.”¹²

Dessa forma, não se trata de uma “banalização” dos mitos gregos, como argumenta Camporeale, mas de uma apropriação de esquemas formais que fossem capazes de individualizar e personalizar forças religiosas já de antemão existentes no mundo etrusco. E não se trata, devemos lembrar, de uma aculturação ou de um processo de absorção cultural puramente passivo da parte dos Etruscos. Pois para estes, isto é, para os Etruscos, quando mais preciso o conhecimento do universo dos deuses, de suas características, número, atributos e posições – em uma palavra, da configuração exata daquele macrocosmo –, maior será a precisão das interpretações dos adivinhos etruscos e, portanto, maior o grau de correspondência do microcosmo com os desígnios divinos. Isso significa, antes mais nada, que será menor o nível de ansiedade individual e coletiva do povo em relação ao seu futuro, tal como observado através da lógica própria a uma *interpretatio etrusca* de uma estrita observância à “*volontà degli dèi*”. Já que, para um Etrusco, viver – e morrer – era viver – e morrer – escrupulosamente de acordo com a vontade dos deuses – aqueles que, como as Sereias Homéricas, “todas as coisas sabem”.

Bibliografia

CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci”, in BECATTI, Giovanni et al. (eds). **Studi in Onore di Luisa Banti**. Roma: “L’Erma” di Bretschneider, 1965, pp. 111-123
 CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci II”, in *Studi Etruschi*, 36, 1968, pp. 21-35
 CAMPOREALE, Giovannangelo, “Banalizzazione Etruschi di Miti Greci III”, in *Studi Etruschi*, 37, 1969, pp. 59-76
 CRISTOFANI, Mauro et al. (eds.). **Urne Volterrane 1. I Complessi Tombali**. In: **Corpus delle Urne Etrusche di Età Ellenistica**. Firenze: Ed. Centro Di, 1975
 PALLOTTINO, Massimo. **Etruscologia**. Milano: Ed. U. Hoepli, 1992 (1984)
 SNODGRASS, Anthony. **Homero e os Artistas: Texto e Pintura na Arte Grega Antiga**. São Paulo: Odysseus Editora, 2004
 TOUCHEFEU-MEYNIER, Odette. **Thèmes Odysseens dans L’Art Antique**. Paris: Ed. E. De Boccard, 1968

Marcelo Hilsdorf Marotta. Mestre em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE – USP), foi pesquisador associado do Instituto de Estudos da Religião (ISER – RJ) para a área de Religião e Sociedade, e é editor da área de Antiguidade (Arqueologia e História Antiga) no sítio do Historiador Eletrônico (www.historiadoreletronico.com.br).

¹² PALLOTTINO, Massimo. Op. cit., p. 328

O TOCADOR PELO PINCEL: IMAGENS DA MÚSICA POPULAR NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI

Marcelo Téo

marcelo-teo@ig.com.br / marceloteo@hotmail.com

Durante uma breve experiência sobre a obra de Cândido Portinari, acabei por me deparar com uma série de quadros que referenciavam manifestações musicais populares. Ao encontrar um número razoável de quadros e esboços, sem ter, pelo menos inicialmente, uma boa explicação para esta presença, resolvi adentrar no universo iconográfico do pintor em busca de respostas. Com exceção de alguns estudos musicológicos clássicos ou medievais, me eram desconhecidos trabalhos voltados para questões musicais com fontes essencialmente iconográficas, embora a memória me trouxesse exemplos de representações musicais espalhados por toda a história da arte.

O primeiro intuito foi, então, investigar a recorrência do ícone ‘música’ na tradição pictórica ocidental, percebendo suas transformações no decorrer dos tempos. Este caminho, embora extremamente rico, não respondia minhas questões referentes às manifestações sonoras na obra de Portinari. Estas presenças musicais pareciam-me demasiado profundas para serem resolvidas a partir de uma breve pesquisa monográfica, a qual estava confeccionando para uma disciplina de pós-graduação.¹ Abandonei-as – as presenças – para retomá-las como projeto de pesquisa mais adiante. Procurei me restringir, por enquanto, à busca de generalidades e especificidades, repetições e diferenças no conjunto formado por cerca de 40 obras, entre pinturas e esboços.

Entendendo o momento como transitório para a pintura nacional, algo entre a *dificuldade de forma* e a *forma difícil* – tema discutido por Rodrigo Naves² – procurei tomar como ponto comum não a forma ou a linguagem, tão pouco uma ou outra escola à qual o pintor em questão pudesse estar vinculado, mas o interesse do artista sobre o material musical popular. Neste sentido, a resistência à forma, a infidelidade diante das escolas e a diversidade de linguagens acabam sendo parte de uma causa maior, de vínculo sonoro. As recorrências

¹ Cursada no PPG de artes plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ministrada pelo Prof. Francisco Marshall.

² Segundo o autor, essa *dificuldade de forma* atravessa grande parte da *melhor arte brasileira*. A *relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna*. Para o autor, esta retração não exime estes trabalhos da realidade: *ao contrário, essas estruturas frágeis se deixam envolver de maneira complexa e inesperada. Sua natureza remissiva – a necessidade de constantemente devolver as aparências a um tímido questionamento de sua existência – evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível*. NAVES, R. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 21.

temáticas, as referências musicais ou rítmicas: estes vestígios serão aqui investigados na sua internalidade, ou seja, a partir dos encontros e desencontros situados somente na obra do próprio Portinari. Suas relações com a pintura moderna ou com a tradição pictórica europeia não serão exploradas, bem como o relacionamento do pintor com os ideais modernistas e nacionais. Embora esta experiência apresente tais restrições, é válida no sentido de compreender a transformação de significados e as formas de manifestação das sonoridades populares na obra do pintor, identificando uma historicidade interna, caracteristicamente portinariana, no que diz respeito à música.

O fato de tratar-se de arte moderna e, ainda, brasileira (sem escolas definidas) acaba por inviabilizar qualquer assimilação teórica isenta de conflitos. Giulio Carlo Argan levanta algumas soluções para a análise do repertório de imagens artísticas modernas. A inviabilidade do emprego da iconologia panofskyana para fins de interpretação da arte moderna é suavizada através da combinação parcial entre este último e Wölfflin. Para Argan, os sistemas das formas são também iconologias, o que torna generalizável o método iconológico.³ No contexto desta pesquisa, especificamente, surge a possibilidade do tratamento da temática musical como um ícone cuja recorrência histórica necessita ser compreendida. Neste sentido, são relevantes tanto os temas quanto os contextos eruditos – e, portanto, a iconologia de Panofsky – na determinação de significados destes quadros, embora haja, obviamente, uma série de mudanças no papel da tradição a serem levadas em conta.

Procurando ligar os motivos artísticos e as composições (resultantes de combinações entre os primeiros) com conceitos e assuntos, outra associação fez-se possível, trazendo estas composições ao encontro de assuntos presentes na obra de Portinari, referentes ao homem brasileiro e a valorização do humano ao retratar cenas e acontecimentos históricos da realidade brasileira. A referência aos tipos individuais, pessoas concretas mas, ao mesmo tempo, anônimas, pode combinar-se com personificações, representações de tipos, estilos e costumes característicos, combinando o motivo à composição, resultando em uma imagem, estória ou alegoria.

A progressão analítica iconológica foi, então, tomada aqui como base, embora a linha do tempo tenha sido reduzida ao conjunto das obras de Portinari. Em um primeiro momento identifiquei três formas de abordagem gerais/factuais acerca do tema: a representação do musicista; a condição espacial no trabalho musical, adotando o morro, a favela, como 'lugar de música'; e o ato da performance musical conjunta (nem sempre associada ao estilo musical). Procurei um quadro que fosse, até certo ponto, representativo de cada uma

destas categorias, tendo em vista a brevidade do trabalho. Os quadros escolhidos foram: *O Flautista* de 1934, *Favela com Músicos* (1961) e *Chorinho*, datado de 1942.

O primeiro diz respeito à figura do musicista. É relativamente grande, principalmente na obra de Portinari, a profusão de quadros que, se aproximando, de certo modo, da idéia de retrato, abordam – de formas variadas – a figura do músico. O quadro *Flautista*,⁴ por exemplo, traz uma clara e rica representação da figura do malandro. Outros, ainda nesta sequência de *retratos* individualizados de músicos, tratam de forma mais profissionalizada a imagem do instrumentista, vestindo-os de maneira quase uniformizada e com posturas menos desleixadas do que aquelas pinturas que referem o malandro.⁵

No *Flautista*, o homem que toca a flauta durante o dia, de sapatos brancos, camisa regata e que encanta a mulher que o espia ao longe, remete à temática polêmica no momento em que foi pintada (década de 30) do malandro. Figura controversa, ao mesmo tempo em que era uma espécie de representante do samba, estilo nacional, era avesso ao trabalho e, portanto, aos ideais do Estado. O malandro, morador da favela, reflete, de certa forma, a ambigüidade da relação entre Portinari e o governo Vargas. Por um lado, o pintor se concentra nos tipos brasileiros (*O mestiço*, *Preto*, *Índia* e *Mulata*, todos de 1934). Por outro, pinta dentro de uma abordagem que não é mais racial, mas social (*Lavrador de café* e *O Estivador*, ambos de 1934; a série *Café* de 1935, um pouco mais tarde, *Vaqueiro do Nordeste* –1943– e *O Operário* de 1947, entre vários outros que abordam a temática do trabalho através da sua característica preferência pelo homem⁶) conferindo valor central ao trabalhador. Em meio a estas duas temá-

⁴ Este quadro encontra-se reproduzido em: CALLADO, Antonio. *Cândido Portinari*. Coleção Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: Edições Finambras, 1986, p. 10. Existem outras versões, onde Portinari repete o tema *Homem e flauta*: *O Flautista* (CALLADO – p. 261), sem data, mas que apresenta uma certa sintonia com os quadros sobre o tema pintados durante a década de 40; há também um quadro datado de 1942, também intitulado *O Flautista* (In: BENTO, Antônio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial Ltda, 1980), com grande proximidade deste primeiro, embora apresente elementos a mais, tal como a presença de duas personagens trabalhando ao redor do músico; o outro chama-se *O tocador de flauta* (CALLADO – p. 205), datado de 1958; neste quadro, o pintor parte de uma composição abstrata (linhas e planos) para obter como resultado uma arte figurativa, expressão do tema pré-estabelecido: o musicista e a música brasileira. Difere dos outros por não apresentar relações entre o músico e o malandro, associando-o, desta vez, à profissão *musicista*. Sobre a temática do malandro tratado de forma individual e associado à música, ver também *Seresteiro* (sem data) de Di Cavalcanti, reproduzido em MASP. *Retrospectiva Di Cavalcanti*.

⁵ A título de exemplo, ver as obras de Portinari: *Tocador de Trombone* (1959), *Tocador de trombeta* (1958), *Tocador de clarim* (sem data), *Músico com gato* (sem data), *Músico* (1958).

⁶ Como exceção, válida aqui enquanto recusa de uma abordagem chapada da obra de Portinari, podemos nos valer do quadro *Depósito de Óleo*, onde o pintor aborda a questão da produção e do progresso através da representação de aspectos concretos da construção humana – o depósito de óleo – e não do trabalho braçal e da presença do homem/trabalhador propriamente dito, como é o caso, além dos casos acima citados, da sua versão do descobrimento, datada de 1941, onde substitui a simbologia tradicional (cruz, bandeira) e afasta-se

³ ARGAN, G. C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ticas, está a figura do malandro, incluído como um dos representantes, racial e social, do morro,⁷ o sedutor conquistador de moças, com melodias também malandras do samba e, por vezes, românticas (choro). Portinari aparece, neste contexto, como um artista que sustenta seu desejo de uma arte nacional muito mais através da memória e do sentimento – Brodósqui e a identificação com o brasileiro pobre e humilde⁸ – do que na volição intelectual fomentada pelo Estado.

Ao pintar o *Flautista*, Portinari representa o musicista como (aparentemente) não profissional, como se a música brotasse dos morros. O tipo físico é saudável e vistoso. Já nos quadros da década de 50, os apresenta de uma forma mais profissionalizada, com instrumentos de orquestra ou mesmo na forma integral de uma banda de música, com seus variados integrantes, mesclando percussão e sopros. Até o tipo físico é alterado: em geral pessoas vestidas mais sobriamente ou uniformizadas e menos ‘joviais’ (braços e pernas finas, barriga asiente).

Esta associação entre música e profissionalização não levou Portinari a excluir o morro e a favela do cenário musical popular. A questão do espaço associada à música já fazia parte do universo pictórico de Portinari desde a década de 30. Mas é somente em fins da década de 50 que pinta seus dois quadros mais representativos neste sentido: *Favela* de 1959 e, dois anos depois, *Favela com músicos*, onde explora as figuras dos musicistas não mais de forma isolada, separada, mas em conjunto, durante a performance ou ensaio. O morro, resultado da urbanidade, é eleito como lugar de música, diferente daquelas pinturas voltadas para o músico isolado, exaltando a figura do musicista e sua relação com o instrumento e com a música. Portinari usa, neste quadro, um cruzamento de linhas horizontais e verticais, um quadriculado que dá um efeito dialético de ordem caótica, de multiplicidade singular, de interpenetração espacial. Algumas linhas que fogem à regra ‘vertical/horizontal’ parecem representar uma rede de condução elétrica improvisada.

A variedade cromática, articulada com a profusão de linhas, dá a idéia de uma super-habitação; o amarelo dá um efeito de luz ao centro; o verde, nas partes mais altas, parece apontar os últimos vestígios de mata ainda não suprimidos pela habitação humana. A performance musical pode aparecer misturada

da visão do resultado do trabalho, conferindo centralidade à figura do trabalhador. Ver FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari (Artistas Brasileiros 4). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 33-50.

⁷ Ver quadro *Morro* (1933).

⁸ *Eu uso sapato de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas no fundo eu ando vestido como o Palaninho e não compreendo Wilde. Tenho medo da polícia, ando com os papéis sempre em dia e tenho medo de gente que tem emprego vitalício.* Carta publicada em Portinari: o menino de Brodósqui, pp. 21-6. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 27-8.

ao espaço da favela, tratado, em alguns quadros como matéria central, ainda que associado à música.⁹ Em outras obras, os tocadores estão fora do quadro no sentido representativo. A música encontra-se inserida, porém, como incitadora dos movimentos e das danças.¹⁰ A presença de menções rítmicas nestes quadros pode se constituir como um outro critério de classificação, levando-se em conta sua existência ou ausência. Mas neste sentido, a obra de Di Cavalcanti é mais rica, explorando insistentemente as relações entre corpo, forma e ritmo. Portinari, por outro lado, se preocupa mais com um mapeamento dos tipos e lugares de profusão musical, conforme veremos adiante.

Até aqui, pôde-se perceber pelo menos três concepções acerca dos sujeitos musicais na obra de Portinari: aquele onde o músico popular é um tipo exótico, não profissionalizado, figura do morro; segue-se então, a profissionalização do músico, a uniformização, formação de conjuntos e a inserção de instrumentos orquestrais; e, por último, a percepção da favela como lugar de grande profusão musical, um lugar de criação (*Favela* – 1959) e performance (*Favela com Músicos* – 1961). Pode-se salientar, ainda, mais um aspecto no conjunto de obras de Portinari que fazem referência à música: a menção aos estilos musicais nacionais, como é o caso do quadro *Chorinho* de 1942, *Frevo* (1956), *Samba* e *Serenata*, ambos sem data. Em cada um dos casos, o pintor retrata algumas das peculiaridades pertinentes ao estilo citado: o caráter festivo e desengonçado do frevo; o romantismo cômico da serenata, a sedução do samba e o caráter artístico, quase elitizado, do chorinho. De forma geral, nestas obras o trabalho musical está diretamente ligado à idéia de estilo, onde o pintor procura, à sua maneira, identificar o acontecimento sonoro aos seus espaços característicos, sua gestualidade e sua moda.¹¹ Tal associação não se constitui de forma unânime, havendo situações em que a caracterização estética ou folclórica é abandonada em prol de uma concepção de trabalho musical independente ou associado ao lugar. A musicalidade brasileira teria como marca a pluralidade, a

⁹ Ver *Favela* (1959) e *Favela com músicos* (1961) de Portinari. Como tema geral, o caos urbano na cidade, o morro e a favela foram vastamente discutidos em termos iconográficos, ou seja, diversas versões foram apresentadas por variados pintores brasileiros, dentre os quais estão, além de Portinari – ver *Cidade* (1960), *Morro* (1933), *Cidade* (sem data), *Morro* (1957), entre outros; Di Cavalcanti – *Scène brésilienne* (1937-8), *Favela* (1958) e *Subúrbio Carioca* (1961); e Lasar Segall – ver *Paisagem Brasileira* (1925) e a considerável mudança na visão do artista em *Favela* (1954-5).

¹⁰ Ver *Dança com guarda-chuvas* – s/d.; *Baile na roça* – 1923-4; *O violinista* – 1931; *Cantos e danças no carnaval (samba)* – 1956, entre outros.

¹¹ Em alguns dos quadros, a questão do estilo é abordada no título, como é o caso do *Chorinho* (1942), *Frevo** (1956), *Bumba meu boi* (duas versões – 1956 e 1959), *Serenata* (sem data) e *Samba* (sem data) de Portinari; e *Samba* (1925) e *Samba* (1926) de Di Cavalcanti. Em outros quadros não há este tipo de referência – exemplo *Banda de Música* (1956) de Portinari e *Saltimbancos* (1924) de Di Cavalcanti.

* Eugenio Luraghi, no livro *Brasil: dipinti di Candido Portinari*, apresenta esta pintura com o nome *Carnaval das crianças*.

fragmentação, a peculiaridade regional. O Brasil de Portinari não era *só o índio e o negro. Sobre a unidade de um sentimento comum, cada Estado do Brasil tem um tipo (...)*.¹² E como pintor da memória, do sentimento, não raramente transcreveu nas telas lembranças das bandas de música, dos circos, das festas que vivenciou em Brodóski durante a infância.¹³

A obra de Portinari é, de fato, como Mário de Andrade a definiu em certo momento, *bem plástica, arte de espaço, sem nada de literatura ou de música*.¹⁴ O pintor se afasta dos resultados do trabalho para aproximar-se da ação humana em si, expressando suas concepções de forma puramente plástica, embora a idéia de movimento proporcionada pela poética de algumas de suas imagens possa proporcionar ao leitor algumas impressões que ultrapassam o âmbito puramente visual – fato este que o leitor pode verificar buscando alguns dos quadros aqui arrolados.

Ao fim, estes possíveis agrupamentos têm o intuito de trazer à tona uma pequena parte das problemáticas inerentes ao tema, bem como ressaltar a grande profusão de quadros onde a questão musical faz-se presente.¹⁵ Partindo de tais apontamentos iniciais, a pesquisa deverá tomar uma série de outros rumos. Junto à figura complexa do pintor *Portinari*, ilustrador tanto de uma política nacional, quanto da exceção popular; personagem em diálogo simultâneo com modernos e antigos; encontra-se Di Cavalcanti. Di é o outro pintor da musicalidade do povo, mais ligado – em comparação com Portinari – à mulher, atribuindo-lhe uma ritmicidade que constitui a sonoridade de seus quadros. A discussão exaustiva (pela via da imagem) destes dois pintores, contemporâneos entre si, acerca da musicalidade popular levanta outros questionamentos, conduzindo o pesquisador, por um lado, a voltar-se para outros quadros, para as trajetórias de estudo e influências de cada um deles. Neste sentido, a relação que tiveram com a obra de Picasso, de Chagall ou com a tradição renascentista, é, de fato, parte do universo interpretativo das obras em questão. Por outro lado, o contexto nacional e o papel singular da música popular sobre a história da cultura do país apresentam-se como vestígios possíveis e necessários ao desvendamento aqui ambicionado.

Tanto Portinari quanto Di Cavalcanti demonstraram abertamente um fascínio para com a arte do passado.¹⁶ A pintura moderna e, em especial a obra

de Picasso, foi fundamental no sentido da conscientização da necessidade de buscar na história da pintura *não modelos ideais, mas idéias, motivos, a partir dos quais dará vida a uma visão pessoal da pintura, longe de fórmulas e de preceitos autoritários*.¹⁷ Porém, o papel da tradição, principalmente em Portinari, é ambíguo, pois a valorização da técnica, a separação entre figura e fundo, marcaram sua obra.

No que diz respeito ao pensamento nacional, o poder da crítica de arte e o crescente interesse pelo folclore – em meio aos quais a figura de Mário de Andrade emerge como central – ajudaram a instaurar algumas das direções que vigoraram (sem consenso, mas com uma certa coesão) entre os artistas modernos brasileiros. O interesse pelo popular, naquele momento, era fruto de um desejo de originalidade (entendida como *brasilidade*) que, quando alcançada, passou a funcionar como passaporte de alguns artistas para o ambiente artístico europeu. A música ocupou posição de destaque no ideário modernista, funcionando como matéria-prima ideal a ser trabalhada com o intuito de consolidar algumas das características culturais do país. Neste sentido, a necessidade de estruturação da brasilidade ideal – e, no caso da música, das sonoridades e dos tipos desejados – acabou alcançando grande difusão no meio artístico, transformando-se, para além de manifestações legitimamente brasileiras, em motivos artísticos recorrentes. Tais discursos (via imagem) não podem, no entanto, ser reduzidos aos ideais sonoros populares estabelecidos por Mário de Andrade, por exemplo, tendo em vista que, mesmo através de análises prematuras, pode-se identificar em ambos – Portinari e Di – um fascínio com a vida musical urbana do morro, da favela, coisa que a síntese marioandradiana não incluía como ideal.

A relação entre os pintores e Mário de Andrade, no que diz respeito às questões musicais, não pode ser entendida, porém, somente a partir dos ideais formulados para a música nacional. Aspectos musicais circundando a pintura

¹² Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 26.

¹³ Ver FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 33-49.

¹⁴ Ver FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 42.

¹⁵ É importante ressaltar que os quadros já citados representam apenas uma parte daqueles catalogados até o presente momento. No caso de Portinari, o número de quadros chega a cerca de quatro dezenas. Em Di Cavalcanti, cataloguei, até agora, pouco mais de trinta quadros referentes à temáticas musicais.

¹⁶ Segundo Paulo Mendes de Almeida, referindo-se a Di Cavalcanti, *em Paris, o artista, segundo seu próprio depoimento, descobre não só Picasso, Braque, Matisse...: 'Descubro sobretudo El Greco, Cézanne, Delacroix, Gauguin, Renoir,*

Lautrec, Manet e Pissarro'. Na Itália, Giotto, Paolo Ucello, Botticelli, Piero Della Francesca surgem como anjos 'diante da virgindade de meus olhos'. In: Emiliano Di Cavalcanti: 50 anos de pintura (1922-1971). São Paulo: Gráficos Brumer Ltda., 1971, p. 26. No caso de Portinari, o diálogo com a pintura europeia dos séculos XIV e XV é ainda mais evidente, pois além de inspirações temáticas e formais, o pintor demonstrou uma intensa preocupação em estudar as técnicas relativas à cor, perspectiva, textura, etc. Segundo o próprio pintor, *o classicismo é uma feição da arte perfeitamente eterna. Afigura-se como uma gramática, para os que querem bem escrever. É preciso conhecê-lo e praticá-lo, para se poder pensar em obras renovadoras. De modo que constitui o elemento de ordem, a norma constante para as revoluções estéticas*. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 18. Portinari também se remete aos clássicos do Renascimento e do Barroco em outros momentos como fontes de pesquisa e inspiração. Neste sentido, os modelos oferecidos pela história da pintura funcionam como conscientizadores da necessidade de buscar *não modelos ideais, mas idéias, motivos, a partir dos quais dará vida a uma visão pessoal da pintura, longe de fórmulas e de preceitos autoritários*. Apud. FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 30.

¹⁷ FABRIS, Annateresa. Op. cit. pp. 30.

pareciam ser queridos ao crítico.¹⁸ A formação de musicólogo também marcou suas análises e críticas no ramo das artes plásticas. Inúmeros exemplos e comparações entre as duas artes permeiam seus textos.¹⁹ Pode-se dizer, portanto, que a imagem sonora e os conceitos musicais integravam, de fato, a crítica e a elaboração dos ideais plásticos de Mário de Andrade.

A integração entre as artes plásticas e a música popular se dá, então, justamente como forma de aliar a primeira, a que se dava a função de *ponta de lança* do modernismo, à segunda, matéria-prima ideal para a formulação de um Brasil que se sustentasse junto às grandes nações européias. É justamente este o cruzamento que se pretende, com o tempo, compreender. Me restringi, até então, a identificar os trajetos da música na obra de Portinari, salientando seus recortes e visões sobre o tema e, por vezes, inserindo-os junto a alguns conceitos gerais que perpassam sua obra.

Marcelo Téó. Graduado em História pela Universidade Estadual de Santa Catarina e mestrando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve atualmente uma pesquisa voltada para a história da música na primeira metade do século xx em Florianópolis, intitulada *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (1930-40)*.

¹⁸ Um indício disso é o quadro *O violonista* (1931) de Cândido Portinari. Este retrato de um violinista foi a primeira obra do pintor a impressionar Mário de Andrade, dando início à relação entre os dois.

¹⁹ No texto *Fantasia*, publicado no *Baile das quatro artes*, o autor, ao comentar a obra de Bach *Tocata e fuga em Ré Menor*, argumenta: *As formas e movimentos luminosos que criou são de uma riqueza e beleza inesquecíveis. Lidando com a arte pura da fuga musical, o grande artista conseguiu abstrações em movimento, por vezes tão possantes como as de um Picasso, ou graciosas, principalmente graciosas, com as de um Candinsky*. Em sua correspondência com Manuel Bandeira, em especial na carta de 10 de setembro de 1931, ao elaborar uma justificativa crítica para sua opção pelo retrato de Manuel Bandeira de Portinari em oposição àquele feito pelo pintor Friedrich Maron, Mário se refere uma obra de Zuluoga argumentando: *Era um quadro, uma música com dois temas, era a composição bitemática como as fugas, mas os dois temas concertantes entre si. E às vezes admiravelmente concertantes, em que a paisagem vira interpretativa ou complementar da figura, ou da técnica do pintor, como é nos quadros de Guignard. Ora Maron, servindo-se da composição tradicional desatende completamente ao problema dela. Em vez de dois temas musicais concertantes, o quadro dele tem dois assuntos. (...)*

O RELIGIOSO E O ARTÍSTICO NOS LIVROS ILUSTRADOS EM MINAS GERAIS: TERMO DE COMPROMISSO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DAS CONGONHAS DE SABARÁ.

Márcia Almada
marcialmada@uol.com.br

Este artigo pretende analisar como o aparato estético utilizado na elaboração dos Livros de Irmandades mineiras no século XVIII integrava uma lógica que unia a arte às demandas religiosas e aos anseios espirituais da população e como a linguagem artística praticada no setecentos mineiro possui referências de culturas diversas.

A multiplicidade da constituição cultural da sociedade mineira no período colonial tem sido abordagem privilegiada nos estudos historiográficos recentes, especialmente no que se refere à complexidade das relações sociais, às práticas de miscigenação cultural e à possibilidade de interações e resistências aparentes nas inúmeras ações do dia-a-dia. É um processo dinâmico de compartilhamento de diferentes universos culturais, onde as contradições entre a realidade cotidiana e as orientações religiosas e políticas se manifestavam por diversos artifícios para sobrevivência e para a convivência inter e intra grupos.

Dentre as fontes para a investigação sobre a realidade colonial, as imagens visuais podem ser percebidas como integrantes dos sistemas de representação¹ e entendimento do mundo. As práticas são historicamente condicionadas e devem ser vinculadas aos padrões, doutrinas e formas de organização da sociedade em cada tempo. O entendimento dos signos é particular aos grupos e está ligado à transformação dos conteúdos e matérias e aos usos que deles se fazem. A representação colonial deve ser compreendida como o resultado da integração e subordinação de diversos códigos culturais às circunstâncias locais. referências culturais africanas, européias, greco-latinas, asiáticas e outras - possíveis através da internacionalização dos estilos, da utilização de gravuras impressas como modelos temáticos e iconográficos² e da circulação de artistas estrangeiros - integram-se às práticas artísticas e relacionais do cotidiano, conformando uma especificidade própria.

¹ Uso o termo para designar as formas materiais pelas quais os homens expressam o sentido da existência.

² Myriam Ribeiro destaca o papel das gravuras impressas em livros na divulgação dos estilos artísticos. A autora lembra que os estoques de livros multiplicaram-se por 10 no período 1680-1780 na Europa Ocidental, evidenciando a grande importância do comércio internacional livreiro. Mais do que os tratados teóricos, os livros que traziam coletâneas de gravuras feitas sobre trabalhos de ornamentistas franceses teve uma melhor repercussão no mercado internacional. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.