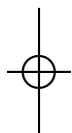




1967, MEIO SÉCULO DEPOIS





Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira sj

Vice-Reitor

Pe. Álvaro Mendonça Pimentel sj

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)



1967, MEIO SÉCULO DEPOIS

Felipe Scovino, Frederico Coelho, Pedro Duarte e Sérgio Bruno Martins
(organização)

1ª edição



Rio de Janeiro_2019

EDITORA PUC-RIO

Rua Marquês de S. Vicente, 225, casa Editora PUC-Rio
22451-900, Rio de Janeiro-RJ
+55 21 3527 1760/1838
edpucio@puc-rio.br
www.puc-rio.br/editorapucio

Conselho gestor: Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg,
Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Diniz, Luiz Alencar
Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha, Miguel Pereira e Sergio Bruni

EDITORA CIRCUITO LTDA

Rua Visconde de Inhaúma, 134, grupo 1215 - Centro
20091-007, Rio de Janeiro-RJ, Brasil
Telefone/Fax +55 21 2205 3236
editoracircuito.com.br

copyright Circuito

edição brasileira© Circuito 2019

organização© Felipe Scovino, Frederico Coelho, Pedro Duarte e Sérgio Bruno Martins

primeira edição Primeira edição

edição Renato Rezende

coedição Jorge Sallum e Felipe Musetti

assistência editorial Luca Jinkings e Paulo Henrique Pompermaier

conselho editorial Ana Paula Kiffer (PUC-RJ),
Claudio Oliveira (UFF),
Eduardo Guerreiro B. Losso,
Katia Valeria Maciel Toledo (ECO/UFRJ),
Roberto Corrêa dos Santos (UERJ)

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e gravação) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita das editoras.

ISBN (PUC-Rio): XXX-XX-XXXX-XXX-X

ISBN (Circuito): XXX-XX-XX-XXXXXX-X

© EDITORA PUC-RIO, Rio de Janeiro, Brasil, 2019.

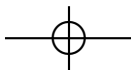
© EDITORA CIRCUITO, Rio de Janeiro, Brasil, 2019.

- ▷ **1967, meio século depois** Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetur id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.
- ▷ **Felipe Scovino** Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetur id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.

- ▷ **Frederico Coelho** Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetur id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.
- ▷ **Pedro Duarte** Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetur id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.
- ▷ **Sérgio Bruno Martins** Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Ut purus elit, vestibulum ut, placerat ac, adipiscing vitae, felis. Curabitur dictum gravida mauris. Nam arcu libero, nonummy eget, consectetur id, vulputate a, magna. Donec vehicula augue eu neque. Pellentesque habitant morbi tristique senectus et netus et malesuada fames ac turpis egestas. Mauris ut leo. Cras viverra metus rhoncus sem. Nulla et lectus vestibulum urna fringilla ultrices. Phasellus eu tellus sit amet tortor gravida placerat. Integer sapien est, iaculis in, pretium quis, viverra ac, nunc. Praesent eget sem vel leo ultrices bibendum. Aenean faucibus. Morbi dolor nulla, malesuada eu, pulvinar at, mollis ac, nulla. Curabitur auctor semper nulla. Donec varius orci eget risus. Duis nibh mi, congue eu, accumsan eleifend, sagittis quis, diam. Duis eget orci sit amet orci dignissim rutrum.

Sumário

A mercadoria enterneçada e os índios, <i>por João Camillo Penna</i>	8
Exumando o subdesenvolvimento, <i>por Diego Viana</i>	27
Tudo em volta está deserto, <i>por Eduardo Jardim</i>	43
Identidade em cena, <i>por Felipe Scovino</i>	51
Tropicalismo: o movimento dos corpos, <i>por Flávia Cêra</i>	67
Balanços da fossa: o caso da <i>Revista Civilização Brasileira</i> , <i>por Fred Coelho</i>	77
1967: exercícios experimentais de liberdade, <i>por Imaculada Kangussu</i> .	91
Aqui é o fim do mundo: Candeias, Coni Campos, 1967, <i>por Juliano Gomes</i>	113
Brasil por multiplicação, <i>por Luiz Camillo Osorio</i>	125
A hora e a vez do sendo, <i>por Marcia Sá Cavalcante Schuback</i>	141
1967: meio século depois (23/11/17), <i>por Marília Rothier Cardoso</i>	151
Uma arte subdesenvolvida, <i>por Moacir dos Anjos</i>	163
Corpo presente?, <i>por Paulo da Costa e Sil</i>	189
Eles sabem o dia de amanhã, mas eu quero seguir vivendo, <i>por Pedro Duarte</i>	201
A tv brasileira e a <i>barbárie tecnizada</i> , <i>por Regina Mota</i>	215
Realismo, anti-realismo e meta-realismo em Glauber Rocha, <i>por Rodrigo Nunes</i>	225
“Popau Brasil”: pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967, <i>por Sérgio Bruno Martins</i>	241



A mercadoria enterneçada e os índios *limites e deslimites do tropicalismo hoje*¹

João Camillo Penna (UFRJ)

No final da introdução de *Verdade tropical*, Caetano fala das “entranchas imundas (e, no entanto, saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento”.² Como entender essa figura dúplice da mercadoria, ao mesmo tempo saneadora e imunda, em sua obsessiva busca do prazer? Há um aspecto libertador no tropicalismo do gozo da mercadoria, como um antídoto ao interdito da ascese nacionalista-marxista, um aval permissivo de desfrute e mergulho na cultura de massas. Esta cultura encontra hoje o seu limite, quando se limita justamente à “mansão das liberdades modernas”, com a transformação do ser humano em agente geológico, isso que Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer denominaram antropoceno,³ e outros denominaram capitaloceno.⁴ Uma frase na apresentação da segunda edição de *Verdade*

1. Este texto é uma parte de um ensaio maior, em progresso, que por sua vez é uma versão bastante modificada de conferências que dei entre 2017 e 2018. Gostaria de agradecer aos organizadores de cada evento: Fred Coelho e Felipe Escovino (PUC-RJ, novembro de 2017); Alexandre Nodari (Universidade Federal do Paraná, fevereiro de 2018); Virginia Figueiredo (UFMG, abril de 2018).

2. Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 3ª edição, p. 53.

3. Dipesh Chakrabarty. “O clima da história: quatro teses”. Trad. Denise Bottmann et al. *Sopro*, 92, julho de 2013, p. 11.

4. Donna Haraway. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015.

tropical parece indicar esse limite: “Um tema, no entanto, abala todo o meu esboço de visão de mundo: a questão ambiental”.⁵ Mas antes de chegar aí, é preciso entender esse ciclo, no qual se insere o programa tropicalista, para poder depois enxergar os seus limites, tal qual vistos a partir de 2017-2019. Tomemos uma canção prototípica em tantos sentidos, como “Alegria, alegria”, apresentada no Festival da Record de 1967, um verdadeiro hino à liberdade com a sua permissão de gozo, para em seguida desenhar o seu contorno e acabamento.

A dupla citação de Chacrinha e de Wilson Simonal no título, o pastiche da marchinha ternária “A banda”, de Chico Buarque, ganhadora do mesmo Festival no ano anterior, que faz de “Alegria, alegria” em muitos sentidos uma anti-banda, a intenção original de que a canção fosse executada com acompanhamento da banda de Roberto Carlos (o RC7) — todos são procedimentos em que se identifica o decalque pop do objeto de consumo, ao modo de uma Brillo Box warholiana da canção.⁶ Caetano percebe nela um método composicional característico, de “justaposição de acordes maiores em relações insólitas”, oposto termo a termo ao método bossanovístico, de “peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se mov[em] com natural fluência”, que tinha por modelo “Bom dia” de Gilberto Gil, canção que concorrera no mesmo Festival da Canção, na belíssima voz de Nana Caymmi, que por sua vez traduzia algo da audição da música dos Beatles.⁷ Em “Bom dia”, apresentava-se de fato o procedimento da segmentação silábica de acordes maiores, que vai aparecer em certos trechos de “Alegria, alegria”, como “de presidente” (no verso “em caras de presidente”), ou “beijos de amor”... A sequência de cortes em segmentos súbitos, sem evolução, trazia para o esquema harmônico o

5. Caetano Veloso, op. cit., p. 28.

6. Ibidem, p. 184-185, p. 191.

7. Ibidem, p. 187.

modelo citacional da “colcha de retalhos de frases musicais da tradição sentimental brasileira”, formalizado na primeira canção tropicalista, “Paisagem útil”, ela também de 1967.⁸ O que explicita, sem dúvida, uma diferença palpável para com o fraseado redondo do melodismo bossanovístico, ao mesmo tempo que uma tradução do estilo composicional dos Beatles.

“Bom dia”, de fato, processa algo de “Good day sunshine” do álbum *Revolver* (1966) dos Beatles. Ali se encontra o achado da sequência de acordes maiores ritmando as palavras em tempo forte, porém com significativo deslocamento do tema da saudação do novo dia. Enquanto a canção dos Beatles, como de praxe nesse momento, trabalha com a imitação eufórica do amor, aonde o nascer do dia se conjuga à felicidade de estar apaixonado (“estou apaixonado e é um dia de sol”), cristalizando a utopia amorosa que contém o cerne do projeto político-cancional dos Beatles, em “Bom dia”, o dia vem interromper o encontro noturno dos amantes, chamando para o trabalho na “usina do dono do teu cansaço”. O despertar de madrugada, anterior ao sol, registra os preparativos do trabalhador para o dia de trabalho, que rouba o seu dia. A canção sonoriza algo do apito da fábrica de tecidos de Noel, e se aproxima do canto de trabalho. Enquanto o dia dos Beatles é o dia prazeroso do ócio amoroso, o de Gil formaliza a consciência social da expropriação do trabalho, como negócio e mais-valia do patrão. A denúncia musical da exploração do trabalho tematizada pela canção parece se contrapor ao esquema apropriado pela escuta de Gil, que traz para a estrutura harmônica o modelo musical do pastiche e da repetição pop. Esta se coaduna melhor com a arquitetura de “Alegria, alegria”, movida pela fusão de dois procedimentos opostos:

8. Ibidem, p. 140.

a distância crítica da paródia que Caetano explica ser a “condição de liberdade” e a fruição alegre pelas coisas.⁹

O que é nomeado ali na lista de objetos tão ao gosto das canções mais representativas do período é uma autorização para “se *atirar*, sem destino, ao puro destino das mercadorias”, para citar uma bela análise de Tales Ab’Sáber.¹⁰

O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou¹¹

A repartição do sol equívoco, ao mesmo tempo natural e tipográfico (a referência ao jornal *O sol*); “sol de quase dezembro”, o astro “tão bonito”, signo dos trópicos, e um sobrevoo sobre as notícias e fotos de jornal, repousa sobre uma duplicidade de fundo entre artifício e natureza, *Sol* e sol, e contém a cifra de uma tropologia pop, que está no cerne da proposição tropicalista. O pop relata a transformação eufórica da natureza em produto, e do ser em produção, colhendo uma lição de Marx.¹² O antropoceno, na outra ponta da linha, colhe o resultado dessa euforia, como disforia em torno da crise climática, e limite ao gozo ilimitado da liberdade.

Diante do mundo transformado em objeto: crimes, espaçonaves, guerrilhas, Cardinales bonitas, caras de presidentes, beijos de amor, dentes, pernas, bandeira, bomba e Brigitte Bardot, o cancionista afirma o destino de ir. “Caminhando contra o vento” retoma o motivo do

9. Ibidem, p. 184.

10. Tales Ab’Sáber. *Ensaio, fragmento. 205 apontamentos de um ano*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 38.

11. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/43867/>>.

12. Gérard Granel. “Incipit Marx. L’ontologie marxiste de 1844 et la question de la ‘coupure’”. In: *Traditionis traditio*. Paris: Gallimard, 1972.

vento de “Blowin’ in the wind” (1962) de Bob Dylan, a arquetípica *protest song*, hino do movimento pelos direitos civis e da campanha contra a guerra do Vietnam, invertendo o sentido da ação humana. A resposta a todas as perguntas em série que protestam na canção de Dylan a respeito do atraso do tempo em reverter as iniquidades humanas (quanto tempo será preciso?), repousa na ação enigmática, assignificante e gratuita, cifra da poesia da canção: “a resposta, meu amigo, é soprar no vento” (“The answer, my friend, is blowin’ in the wind”). Já em “Alegria, alegria” ela é revertida em contrariedade e deslocamento espacial, em caminhar “*contra* o vento”, o que frisa a resistência de uma contra-cultura cuja condição de existência é ser contra. É algo do que Oiticica captara ao lançar o lema: “Da adversidade vivemos”,¹³ que condensa o estado de espírito da cultura durante a ditadura. “Nada nos bolsos ou nas mãos”, citação do final de *As palavras* de Jean-Paul Sartre, condensa o manifesto geracional da “esquerda existencial”,¹⁴ ao identificar no *nada* de posses (nos bolsos, nas mãos), de status e identidade (lenço, documento), a proposição sobre a liberdade e a negatividade sartriana.¹⁵ Guilherme Wisnik assinala a maneira com que essa liberdade do eu se afirma na canção como independência do canto sobre uma “cama orquestral de cordas sintetizadas, soando como um órgão de igreja”, em linhas melódicas ascendentes e descendentes, que modulam um passeio pelo espaço.¹⁶ O “seguir vivendo” contém afinal a afirmação vital do gozo das coisas, como diz Tales Ab’Sáber, cuja hipótese vou seguindo aqui.

13. Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 168.

14. Eduardo Viveiros de Castro, em “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, fala da divisão do campo cultural dos anos 1960 no Brasil entre duas esquerdas, a nacional-popular e a existencial. *Revista Letras* [no prelo].

15. Jean-Paul Sartre. *L’être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.

16. Guilherme Wisnik. *Folha explica Caetano*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 18-19.

A equivocidade entre natureza e artifício é, portanto, um elemento central da leitura tropicalista do modelo de produção capitalista. Essencial, por exemplo, à tese da “linha evolutiva”, o próprio samba é lido como pop, convertido em forma reproduzida audível em disco e no rádio,¹⁷ o samba no pé impresso em vinil, dando lugar a uma experiência não menos autêntica. Essa equivocidade comparece na primeira canção tropicalista, “Paisagem útil”, paródia de “Inútil paisagem”, a bossa quase estática de Tom Jobim e Aloysio de Oliveira, que imita ironicamente a dicção dos cantores do gogó como Francisco Alves e Orlando Silva. Ali está a “lua oval do Eso”, a referência também pop ao outdoor hoje desaparecido da logomarca da multinacional do varejo de gasolina, igualmente desaparecida, que pairava sobre o céu do Castelo, no centro do Rio. Assim, como o “frio palmeiral de cimento” do Aterro do Flamengo de Lota Macedo Soares e das esculturas paisagísticas vegetais de Burle Max, elas também artificialmente naturais, recém inauguradas.

Tudo é produto, tudo é produção e citação, nessa ontologia do produto, tudo deve ser transformado pela visão ácida tropicalista em *personagem*, segundo um “método de dramatização” que ressalta sempre o aspecto segundo das coisas. É preciso que esses produtos citados em listas se transformem na própria canção, que passa a encarnar, sua pessoa e seu intérprete, o processo produtivo no contexto colonial-ditatorial. Basta lembrar o processamento pelo qual passa a “Carolina” de Chico Buarque de Hollanda, uma das canções prediletas do general Costa e Silva na interpretação de Agnaldo Rayol, transformada em

17. “Em suma: o samba tem sido um gênero pop para consumo de populações urbanas desde sua consolidação estilística no Rio de Janeiro, para a qual o teatro, o rádio e o disco contribuíram decisivamente.” Caetano Veloso, *op. cit.*, p. 70.

personagem pelos tropicalistas, e gravada por Caetano em 1969.¹⁸ Foi igualmente o retrato de capa da revista norte-americana *Time*, de abril de 1967, estampando Costa e Silva com uma bananeira verde e amarela ao fundo, juntamente com a matéria da revista “cheia de fotos para americano ver”, de exaltações das “riquezas” brasileiras, que “eletrocutaram” Zé Celso, fornecendo a cifra do deboche que alimentará a visão da dramaturgia de *O rei da vela*.¹⁹ Repetir, portanto, o próprio general, a imagem clichê do gosto musical, o senso estético do ditador, como enunciação característica. Caetano refere-se sempre ao insight de Zé Celso, que descrevia assim sem dúvida o próprio procedimento do Oficina, sobre o “caráter masoquista da estética tropicalista com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre Brasil e sua eleição de tudo o que nos parecesse a princípio insuportável”.²⁰ Algo que o mesmo Zé Celso descreverá de outro modo como: “localizar em nós mesmos o inimigo, para amá-lo e, através do choque do momento do gozo, destruí-lo”. Próximo da definição de Glauber: “tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento”.²¹

A resposta pop, retomada pelo tropicalismo, consiste em repetir o processo de produção capitalista de mercadorias, de uma certa maneira intensificando o circuito produtivo, ao produzir simulacros de produtos, decalques irônicos, moedas falsificadas introduzidas na livre circulação de produtos. A repetição do pop brasileiro, que denominamos tropicalismo, consiste no aproveitamento do resíduo da mercado-

18. O caráter exemplar da dramatização de “Carolina” é reconstituído em: Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte”. In: *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 49.

19. Zé Celso Martinez Corrêa. *Primeiro Ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Carmargo (org.). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 127.

20. Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte”, op. cit., p. 51.

21. Glauber Rocha. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 151.

ria industrial, ou natural processada, i. e., convertida em mercadoria industrial, colonial ou nacional, dando a ela uma outra vida estética. De fato, Caetano define “Alegria, alegria”, e por consequência o tropicalismo, como um “começar a mexer no lixo”, relacionando-a a outras canções da época, como “Superbacana”, “Geléia geral”, ou “Baby”, todas elas contendo produtos como “Coca-Cola”, ou palavras, como “lancho-nete”, importadas e monstruosas, que lhe davam náusea, e o humilhavam ao denotarem o domínio produtivo e cultural norte-americano.²²

O que Caetano identifica aqui, com um olhar presciente, através desse resíduo industrial colonial, matéria-prima de suas canções, é algo muito próximo do *dumping* contemporâneo, que faz, de países como o Brasil, o depositário do lixo ambiental dos países desenvolvidos. A operação tropicalista consistirá precisamente em “redimir” esse *dumping* de produtos importados que proliferam com a abundância conhecida. Há algo disso no procedimento que Gil aprendera com os Beatles, de “transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspiradora e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores — e dos consumidores”.²³ Pensando em termos da economia ecológica, i. e., aquela expande o ciclo da produção de forma a incorporar os restos do processo de produção dentro do ciclo produtivo, transformando lixo em recurso, a operação se aproxima da reciclagem, ou do mais atual, *upcycling*, que descobre novas utilidades para os produtos gastos e já utilizados.

Cabe então explicitar uma diferença significativa entre o pop e o tropicalismo. Digamos que o pop replica a aparência da mercadoria, produzindo, por assim dizer, uma aparência e duas essências distintas. Como lembra Arthur Danto, a pergunta da arte pop poderia ser esta:

22. Caetano Veloso. “Diferentemente dos americanos do norte”, op. cit., p. 51.

23. Caetano Veloso. *Verdade tropical*, op. cit., p. 187.

“dados dois objetos de aparência exatamente igual, como é possível que um deles seja uma obra de arte e outro apenas um objeto comum?”²⁴ Já no tropicalismo, não se trata de produzir uma repetição literal, mas de redimi-la, por uma alquimia que resgata os harmônicos profundos da mercadoria, e a faz, por assim dizer, sentir de novo.

O exemplo clássico dessa operação é “Coração materno”, de *Tropicália ou Panis et circensis*, talvez a personagem mais acabada de todas as tantas que formam a galeria dramática tropicalista. A canção de 1937, retirada do repertório do cantor proto-brega Vicente Celestino, espécime do mau gosto, chama a atenção pelo tema grotesco, entre o *fait divers* e a lenda: um ingênuo e violento campônio mata a mãe e extrai dela o seu coração, atendendo a um pedido perverso e debochado de sua amada, a *femme fatale* indiferente.²⁵ A canção serviu de base para um filme estrelado também por Vicente Celestino. O humor negro que salta aos olhos desde o original, sem dúvida aproveitado pela repetição tropicalista, é a literalização do motivo romântico do coração, central orgânica dos sentimentos, convertido em dado literal, e cruel corte cirúrgico, extirpado no entanto não de si próprio, como quereria uma fantasia autorreflexiva romântica, mas edipianamente da mãe. Transformada pelo arranjo de Rogério Duprat e a interpretação de Caetano, tornou-se uma peça pop de primeira grandeza. Uma comparação das duas versões é iluminadora. A interpretação de Vicente Celestino decanta uma tradição operística presente na canção popular brasileira, inscrita tanto na dívida para com o bel canto na execução de Celestino, quanto no arranjo orquestral, que cita o acompanhamento das árias de óperas de Giuseppe Verdi, com a sua pontuação em

24. Arthur Danto. *Andy Warhol*. Trad. Ver Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013, ebook.

25. Cf. Diogo Araújo. “A canção ‘coração materno’ no tropicalismo”. Disponível em: <<https://bit.ly/2CjCqYL>>.

pizzicato, sugerindo os passos do personagem no palco, e pequenos desenhos em contratempo. O vibrato e a impostação exageradas da voz dão destaque à dramaticidade da cena, centro grandiloquente do melodrama, submetendo com mão de ferro o acompanhamento, cujos violinos tensionados na região aguda imitam histericamente o canto.

Na execução de *Panis et circensis*, por outro lado, o arranjo de Duprat é colocado em primeiro plano, trazendo o fundo à superfície, transformando o acompanhamento em um personagem musical, que contracena com a voz despojada, praticamente sem vibrato de Caetano, que ressalta o desenho emotivo da melodia. A contrário do que se diz, o esfriamento da execução de Caetano, se comparada ao patético de Celestino, dá a ler o sentimental, mas depurado em sobriedade tanto mais derramada porque contida. A economia tradicional do canto operístico e da canção popular em seu início, com seu regime próprio de trabalho, o protagonismo suspenso da melodia apoiada sobre o pano de fundo da orquestra, é substituída pela economia cinematográfica, com um arranjo instrumental que tem um quê de trilha sonora, em sua imitação dos motivos narrativos. A canção começa com três estrondos percussivos, sinal do início da representação teatral ou de tiros de canhão, como o anúncio de mau augúrio. As cordas em tons escuros explorando os graves preparam o cenário de um drama, que pouco a pouco se fixa em um motivo pendular, sinal da entrada da voz de Caetano. Os desenhos em contratempo se desenvolvem criando autonomia com relação ao canto, os comentários da letra se multiplicam: o harpejo pontua dramaticamente o verbo “rasgar” em “rasga-lhe o peito, o demônio”, seguido de escalas rápidas de cordas, que indiciam o clímax. O baixo transmite o pulso, e as cordas em motivos repetidos e percussivos que lembram a *Sagração da primavera* de Stravinsky. Na execução original, o acompanhamento é redundante, imita o bel canto de Celestino, enquanto na de Duprat, o acompanhamento divide

democraticamente a cena com a voz de Caetano, imitando a narrativa, como uma espécie de “peça característica”, procedimento de que o cinema se apropriou. O resultado é uma intensificação afetiva, que aprofunda os relevos dramáticos da canção, fazendo verdadeiramente o kitsch, o clichê apagado do resíduo cultural, sentir, operando assim, de fato, a “redenção” dos clichês imundos, oriundos das indústria de entretenimento de massas.

Entendamos essa dimensão afetiva e afirmativa da repetição tropicalista inteiramente estranha à repetição pop. É o que pode ser depreendido de um comentário de Gilberto Gil, no documentário de Andrucha Waddington, *Outros (doces) bárbaros* de 2004. Gil cita uma frase de Andy Warhol: “se ser pop é gostar das coisas, ele, Gil, é pop no sentido de gostar de gostar das coisas”. A frase se presta a maus entendidos. Ela vem sendo interpretada equivocadamente, me parece, como uma afirmação da falta de seletividade e negação do juízo de gosto, quando se trata de algo de muito diferente. Ao contrário, o que Gil defende não é a permissão de gostar de tudo, um aval para o gosto qualquer, ou seja, para a falta de gosto. Mas o prazer (gostar) de gostar, o que sublinha a tonalidade afetiva da afirmação do gostar. O interessante, no entanto, é que a frase de Warhol tem um sentido muito diferente do atribuído por Gil, e é essa diferença que mostra a especificidade do pop tropicalista. A frase está em uma entrevista de Warhol de novembro de 1963 a G. R. Swanson, intitulada, precisamente, “O que é arte pop?”. Quando perguntado sobre o sentido do pop, Warhol lembra uma frase de Brecht segundo a qual todo mundo deveria pensar igual. E continua: “Todo mundo é parecido e age parecido, e estamos ficando cada vez mais assim. Acho que todo mundo deveria ser uma máquina”. Quando então perguntado pelo entrevistador: “É isso que se trata na arte pop?”, Warhol aquiesce: “Sim, é gostar de coisas” (*It’s liking things*). “E gostar de coisas é ser uma máquina?”,

insiste o entrevistador. “Sim, porque você faz a mesma coisa a cada vez. Você faz muitas vezes a mesma coisa” (*over and over again*).²⁶

Gil enfatiza o aspecto afetivo do “gostar”, repetido reflexivamente em um “gostar de gostar”, enquanto Warhol sublinha o lado maquínico de gostar de “coisas”, de em suma *se transformar em coisa* e, desta forma, erradicar o afeto e o sujeito. Todo o contrário da negatividade tropicalista atravessada de lado a lado pela afirmação do afeto.

Produto amenizado pelo afeto, pelo gostar de gostar, produto de-calcado, mas ainda assim, produto. A proposição tropicalista retém do pop a hipótese de uma transgressão estética pela via da aceleração paródica da produção. Caetano reflete sobre isso ao lançar à queima-roupa a pergunta, na apresentação da nova edição de *Verdade tropical*: “Serei um aceleracionista?”²⁷ Nas primeiras linhas da coletânea de textos aceleracionistas de Mackay e Avanessian, eles definem aceleracionismo da seguinte maneira:

Aceleracionismo [...] é a insistência em que a única resposta política radical ao capitalismo não é protestar, interromper ou criticá-lo, nem esperar a sua falência nas mãos de suas próprias contradições, mas acelerar as suas tendências de desenraizamento, alienação, decodificação e abstração. O termo foi introduzido em teoria política para designar um certo alinhamento niilista do pensamento filosófico com os excessos da cultura (ou anticultura) capitalista, encarnado em escritos que buscavam uma imanência com esse processo de alienação.²⁸

26. Andy Warhol. *I'll be your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*. Kenneth Goldsmith (ed.). Nova York: Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 16.

27. Caetano Veloso. *Verdade Tropical*, op. cit., p. 31.

28. Robin Mackay & Armen Avanessian (eds.). *#Accelerate# The Accelerationist Reader*. Falmouth, Reino Unido: Urbanomic, 2014, p. 4.

As referências são as mais variadas, desde o “Fragmento das máquinas” de Marx, a alguns trechos do *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, a certas passagens de Baudrillard e Lyotard dos anos 1970. Cabe aqui, portanto, a pergunta sobre o parentesco do programa tropicalista com a afirmação marxista da lógica da circulação e multiplicação capitalistas da mercadoria, como modo de sua reversão e regeneração vitais. Ponto instigante, além disso: existe um aceleracionismo liberal e um aceleracionismo de esquerda, um que se regozija na aceleração produtiva para aumentar a produção, outro para destruí-la. Mais uma equivocidade a se inscrever aqui entre tantas.

Tales Ab’Sáber faz uma observação aguda sobre o fato de que a liberdade do gozo da mercadoria proposto por “Alegria, alegria” cria “uma ponte estética real para o mercado”, que a esquerda teria levado trinta anos para entender. Foi apenas com governo Lula, escreve Tales, que ela finalmente se reconciliou com o gesto de pura fruição mercadológica.²⁹ A sugestão é que existe um parentesco entre o programa tropicalista de repetição enterneceida e afirmativa do corpo, mercadorias e objetos, e o projeto trabalhista da extensão do consumo às massas pobres, numa visão paródica do projeto industrial petista, ao que acrescentaríamos, em sua devida e abissal cegueira ambiental. Esse mesmo projeto de conciliação generalizada entre ricos e pobres pela via do trabalho e do consumo industriais, cujo fim e fracasso terminais assistimos com a prisão de Lula, em 7 de abril de 2018, consumado com a eleição, em outubro de 2019, de Jair Messias Bolsonaro. Ora, o limite evidente desse sonho conciliatório, o seu ponto cego e impen-sável pela lógica do capitalismo petista é a catástrofe climática, e a consubstancial existência dos povos da floresta, no momento exato em

29. Tales Ab’Sáber, op. cit., p. 40.

que a propriedade pública dos territórios indígenas corre o risco de ser negada com a permissão da entrada do agro-negócio nessas terras.

É isso que chama atenção na canção mais recente “O império da lei”, uma canção com motivo ecológico. Nela estão inscritos, num mesmo nó, a questão climática e a questão ameríndia. A canção metaboliza algo do filme *Receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2011) de Beto Brant, baseado na novela epônima de Marçal Aquino, com Camila Pitanga no papel principal.

O império da lei há de chegar no coração do Pará

O império da lei há de chegar no coração do Pará

O império da lei há de chegar lá

O império da lei há de chegar lá

Quem matou meu amor tem que pagar

E ainda mais quem mandou matar

Ter o olho no olho do jaguar

Virar jaguar³⁰

A canção se equilibra entre duas fórmulas inconciliáveis: de um lado, um clichê liberal, “o império da lei”, sublinhando a necessidade de que ela, a lei, chegue ao “coração do Pará”, e puna quem “matou meu amor”; e de outro, uma fórmula retirada da obra de Eduardo Viveiros de Castro, “ter o olho no olho do jaguar/ virar jaguar”.³¹ É preciso punir os assassinatos de ambientalistas da Amazônia, como

30. Disponível em: <<https://bit.ly/36gz7i7>>.

31. O percurso dessa canção nesse texto é sinuoso e merece ser sucintamente relatado aqui. A referência me veio de Débora Danowski, que a ouvira citada em uma palestra de Pedro Duarte. No ocasião fiquei em dúvida se a frase sobre o “império da lei” era irônica, ao afirmar o pior, no velho estilo tropicalista, ou se Caetano a enunciava *a sério*. Eu apostava na interpretação tropicalista, e como tal a inseri no meu livro, *O tropo tropicalista*. José Miguel Wisnik, em uma conversa telefônica, me convenceu do contrário. Resultado: tirei a referência do livro. Como eu permanecesse em dúvida, e ainda por cima quiséssemos ter certeza sobre a referência a Eduardo Viveiros de Castro na canção, eis que minha companheira, Cecília Cavaleiri, em

Chico Mendes, e a irmã Dorothy Stang — escreve Caetano em um e-mail³² — encarnados no livro e na adaptação cinematográfica pelo personagem do líder religioso e denunciador da catástrofe ecológica, que acaba assassinado. E isso só ocorrerá no futuro que a canção descortina e aponta messianicamente: “O império da lei há de chegar lá”. O império da lei, o estado de direito, há de chegar na Amazônia, no interior do Brasil, e fazer com que “quem matou meu amor” pague pelo crime cometido. Ao mesmo tempo que a canção sugere uma outra solução, tensionada com esta: a metamorfose xamânica de “devir jaguar”, para citar a fórmula deleuziana da “diferença” de Viveiros de Castro. A canção se situa então literalmente *entre* o liberalismo que defende a *rule of law* — essa a tradução oficial da expressão “estado de direito”, que Caetano diz visar com o clichê “império da lei” — de Eduardo Giannetti, que foi quem, diga-se de passagem, indicou a Caetano a leitura dos livros de Viveiros de Castro³³ — e a perspectiva, digamos, anarquista (ou anárquica) e etnográfica que pauta o programa etnográfico perspectivista. Para este existe uma força essencialmente “contra o estado” — para lembrar a expressão de Pierre Clastres — nos povos ameríndios, uma heterogenidade minoritária, que cabe mal no molde estatal, que resiste a ele, se pauta por outras leis que não as dele, embora viva em terras que pertencem legalmente a ele (o estado). Do outro lado, a democracia liberal, com sua afirmação do respeito às leis (o estado de direito), reduzido ao respeito mínimo do estado mínimo, que se resumiria, segundo a doutrina dos pesos e contrapesos, ao respeito da autonomia dos diversos poderes. Observe-se *en passant* uma posição distinta com relação ao estado: o poder da maioria, como

intervenção salvadora, resolveu, por iniciativa própria, escrever a Caetano, sem revelar quem era. Minha leitura aqui está pautada por essa troca de mensagens.

32. Caetano Veloso. E-mail a Cecilia Cavalieri de 15/02/2018.

33. Informação contida no mesmo e-mail.

entendemos a democracia representativa, e o poder da minoria, como quer a etnografia indianista. A contradição se dá, assim, entre uma posição “menor”, anarquista, anti-estado, cujo direito territorial depende da vigilância estatal; e uma posição liberal que defende a redução do estado (ou o estado mínimo), reduzido tão somente ao puro respeito da lei. A antinomia vem, além disso, de dois Eduardos, nome próprio de origem anglo-saxã, *Éadweard*, composto de *ead*, “riqueza, fortuna, próspero”, e *weard*, “guardião, protetor”. Cada Eduardo parece então ser guardião de riquezas bastante diferentes, de nações diferentes. Giannetti é o guardião da riqueza do estado e do direito, e Viveiros de Castro, é o guardião do direito das nações ameríndias.

De um lado, portanto, a força imperial do estado, origem ao mesmo tempo da lei e da ilegalidade, no limite, assassino; de outro, a diferença dos povos ameríndios e seu devir natureza, com a identificação entre denúncia da catástrofe climática e existência índia. A canção contém um dilema que ela não resolve, dilema este, formulado, pelo mesmo Giannetti, no Programa Roda Viva de setembro de 1996 de Caetano Veloso. Eis a pergunta: “será possível o Brasil conquistar a civilização e, ao mesmo tempo, não perder a sua alma iorubá, selvagem, índia?”³⁴ O que a canção faz é justapor uma dupla provocação a ambos os lados da equação, incomodar, e produzir, mais uma vez, e sempre, o incômodo de uma equivocidade que põe em movimento os dois lados da antinomia que o move, por meio do salto da diferença, que “olho no olho”, resolve a parada ao virar onça.

Observemos, para terminar, que não se trata mais aqui da repetição pop tropicalista temperada pela afirmação afetiva, mas de dois sentidos justapostos, tensionados, que esticam ao máximo a corda da antinomia. Não há fusão utópica, nem síntese possível: a canção man-

34. Disponível em: <<https://bit.ly/36L5fLp>>.

tém dialeticamente os dois polos, o império da lei liberal, a aposta na função estatal da lei que pune e produz justiça, e o dever jaguar xamânico, que abole o estado, dissolve-o por dentro e o torna menor. O que a canção faz é esboçar um mundo impossível em que estas duas posições pudessem coexistir.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Tales. *Ensaio, fragmento. 205 apontamentos de um ano*. São Paulo: Editora 34, 2014.

ARAÚJO, Diogo. “A canção ‘coração materno’ no tropicalismo”. Disponível em: <<https://bit.ly/2CjCqYL>>.

CHAKRABARTY, Dipesh. “O clima da história: quatro teses”. Trad. Denise Bottmann et al. *Sopro*, 92, julho de 2013.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro Ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Ana Helena Carmargo (org.). São Paulo: Editora 34, 1998.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Trad. Ver Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GRANEL, Gérard. *Traditionis traditio*. Paris: Gallimard, 1972.

HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015.

MACKAY, Robin & AVANESSIAN, Armen (eds.). *#Accelerate# The Accelerationist Reader*. Falmouth, Reino Unido: Urbanomic, 2014.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, Guilherme. *Folha explica Caetano*. São Paulo: Publifolha, 2005.

WARHOL, Andy. *I'll be your Mirror. The Selected Andy Warhol Interviews*. Kenneth Goldsmith (ed.). Nova York: Carroll & Graf Publishers, 2004.

Exumando o subdesenvolvimento

Diego Viana

Termo perigoso de recuperar. É como invocar forças ocultas, um fantasma que há muito deixou de rondar o mundo (e as economias). Em 1967, *subdesenvolvimento* era um conceito em pleno viço, disparado a torto e a direito. Mas o meio século que se seguiu lhe foi cruel. Até seu contraponto, o *desenvolvimento*, foi sequestrado por programas de governo agressivos, autoritários, destrutivos. O subdesenvolvimento desapareceu do vocabulário e só emerge, eventualmente, com sentido pejorativo. O conceito foi esconjurado e enterrado. Em economia, virou nota de rodapé.

Recuperar a história do subdesenvolvimento, da ascensão à esconjuração, lança uma estranha luz sobre o destino do próprio desenvolvimento, hoje sufocado pela assimilação ao industrialismo anacrônico e à supressão de modos de vida tradicionais. O destino da noção de subdesenvolvimento permite perguntar: o que fazer do desenvolvimento?

O subdesenvolvimento exumado revela uma estranha potência. Embora tenha se tornado um jargão batido, o termo parece dotado da capacidade de embaralhar lógicas. A começar pela teoria econômica, em que a ideia de que algo possa *ser* subdesenvolvido contém uma dose de afirmação que destoa clamorosamente da arquitetura em que se insere a noção ortodoxa de desenvolvimento.

Classicamente, qualquer estado que não seja o pleno desenvolvimento das forças produtivas é um *defeito* de desenvolvimento, que acomete toda economia incapaz de aceder às tecnologias de ponta. É um defeito *do capital*, que tende a ser consertado na medida em que o capital plenamente desenvolvido investe nas regiões atrasadas, elevando sua produtividade. O capital que sobra no centro, onde o retorno é menor porque a concorrência é acirrada, promove nas periferias, onde o retorno é maior, o fechamento do vão de renda.

Esse raciocínio remete às emanções de Plotino: o capital é como um Absoluto em relação ao qual os demais entes acumulam imperfeição; é das emanções do capital (plenamente desenvolvido) que as economias atrasadas obtêm sua parte no ser, isto é, na produtividade.

A afirmação da positividade do subdesenvolvimento, como um verdadeiro estado de coisas, atinge essa concepção com uma violência que, no decurso das teorias do crescimento, no contexto neoclássico em economia, foi explosiva. Afirmar a relação necessária das duas condições, desenvolvido e subdesenvolvido, inviabiliza esse quadro, que passa a parecer ingênuo ou mistificador: não existe “recuperação do atraso”, quando a condição não é de atraso, mas de ocupação de um espaço real, positivo, embora subordinado e empobrecido.

Não é um acaso que, nos meios ortodoxos, falar em subdesenvolvimento seja anátema *até hoje*. Uma anedota esclarecedora a esse respeito é contada por Celso Furtado em um de seus livros autobiográficos:¹ o esforço do famoso macroeconomista Jacob Viner para implodir as teses de Raúl Prebisch mal elas foram publicadas, em 1950.² Viner se deu ao trabalho de voar até o Brasil para demonstrar a perfeição

1. Celso Furtado. *A Fantasia Organizada*. In: *Obra Autobiográfica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

2. Raúl Prebisch. “Interpretação do processo de desenvolvimento econômico”. In: *Revista Brasileira de Economia*, v. 5, n. 1, 1951.

formal dos modelos de desenvolvimento, terminando por dizer que não tem sentido falar em “país subdesenvolvido”: não há *positividade* no estado que está aquém da fronteira tecnológica, ele é apenas imperfeição do *ser* desenvolvido, distância das emanações do capital.

Desde então, a perspectiva de Viner foi vencedora. Imprimiu-se na linguagem (formal, corrente e midiática) o apagamento completo dessa positividade. Primeiro se adotou “*developing*” no lugar de “*underdeveloped*”, expressando uma teleologia, onde havia uma relação topológica inerente ao subdesenvolvimento, espaço ocupado e vivo apesar da subordinação. A consagração dessa estratégia está no passo seguinte. O “*developing*” vira “*emerging*”: esses países (digo, mercados) “emergem” de onde? Do pântano da negatividade, do não-ser que é não-lugar de impotência. A única potência sendo a produtividade do capital, esses são lugares que só agora são insuflados com essa vida.

POLÍTICA E ESTÉTICA

A força desarranjadora da noção de subdesenvolvimento transborda o econômico (cujas fronteiras são arbitrárias). Provavelmente a primeira teoria a reconhecer um caráter positivo na conjuntura dos países subordinados foi a do desenvolvimento desigual e combinado de Trotski, pensada entre 1906 (*Balanços e Perspectivas*) e 1930 (*História da Revolução Russa*).

Ainda é uma leitura linear, já que a desigualdade é contrabalançada pelos “saltos” dos retardatários. Trotski conclui que a derrubada simultânea dos resquícios feudais e do capitalismo são obra da vanguarda proletária em revolução permanente. Mas a estrutura marxista da economia mundial é alterada para acrescentar particularidades locais, pipocando selvagememente no sistema. A realidade dos países periféricos, que depois seria denominada subdesenvolvimento, é efetiva, cria formas e devires, reconfigura a história.

Nada parecido com o pântano de impotência do qual um país (digo, mercado) poderia emergir. O processo histórico, ainda que leve à superação do modo de produção centrado na valorização do valor, tem uma indeterminação tal, que assume diversas formas, monstruosas do ponto de vista do materialismo histórico. O caráter político do processo traz consigo a constatação de que as formas do subdesenvolvimento são múltiplas e não estão contidas na lógica do sistema produtivo.

Pulando algumas décadas e saindo da práxis política para a prática artística, a questão que abre as reflexões de Ferreira Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento* é semelhante à que animava Trotski: se o conceito de vanguarda válido no “primeiro” mundo é aplicável ao “terceiro”, num país subdesenvolvido como o Brasil. O que vale para a economia e a política vale também para as artes: se a relação desse país com o que se espera ser desenvolvimento é fundada na imperfeição perante um modo de “ser” tomado por absoluto, as possibilidades da vanguarda são umas; se o subdesenvolvimento for uma posição positiva, em vínculo íntimo e conflituoso com os espaços desenvolvidos, essas possibilidades são outras. O conceito de subdesenvolvimento reafirma seu poder performático.

A adoção do termo “subdesenvolvimento”, para além da intenção dos primeiros teóricos, foi uma tomada de posição com alcance considerável. Seu abandono, como se deu historicamente, *idem*. Daí por que a gênese, na Cepal, da *teoria* do subdesenvolvimento causou fortes reações dentro e fora da profissão de economista. No sentido oposto ao de Viner, Getúlio Vargas imediatamente identificou nas ideias de Prebisch e Furtado um arcabouço intelectual para suas políticas de industrialização dirigida. Daí por diante, toda uma tradição de política econômica assumiria a alcunha, hoje pejorativa, de desenvolvimentismo.

Na superfície, o que se deduz da teoria do subdesenvolvimento, no plano econômico, é que entre dois estados positivos, um subordinado e outro pleno, existe uma transformação possível; não é a revolução permanente, mas soma ao caráter afirmativo do subdesenvolvimento uma dimensão performática dos atores, notadamente o Estado, com o planejamento — mas só como promotor da concertação de setores da sociedade civil, principalmente o empresariado industrial.

E como é esse estado pleno? É igual ao dos países centrais? É unívoco? De onde vem o impulso para a transformação? Quem a conduz? Quem define seus traços? Como reagem os setores que se beneficiam do subdesenvolvimento como espaço positivo? Se o subdesenvolvimento é sistemático, por que se deveria acreditar que os sujeitos da transformação, setor industrial e classes médias, vão levá-lo a termo, em vez de contentar-se com uma posição confortável, embora subalterna, na condição subdesenvolvida?

Muitas dessas questões aparecem nos textos que, depois da queda de Jango e principalmente depois da crise da dívida, tentam entender o que deu errado. A começar pelo próprio Furtado. O cerne da questão não está em descrever um estado de coisas. Vive-se, age-se, decide-se, segundo o pêndulo entre a condição faltosa e a positiva; ou mesmo mais além: o princípio de que o próprio desenvolvimento é uma ilusão, ou pior, um impostura. O cerne está na atitude perante a condição subdesenvolvida.

ARTE, FOME E COOPTAÇÃO

No campo estético, as questões são semelhantes. Ferreira Gullar traça as linhas gerais do impasse, nesse período de industrialização e urbanização aceleradas. Os problemas reverberam muito do que se discutia nos países centrais: “onde está o caráter revolucionário? Na adoção de formas ou nos temas?” Mas quem primeiro entendeu

o aspecto explosivo do subdesenvolvimento foi Glauber Rocha. Na *Eztetyka da Fome* (1965), o cineasta preenche com uma potência ativa os traços despotencializadores da condição concreta do subdesenvolvimento, aqueles que a ortodoxia vê como únicos. Ele supera o problema da aplicação do conceito de vanguarda ao denunciar a estreiteza da comunicação entre a arte latino-americana e a europeia, em que só circulam “mentiras elaboradas da verdade”, “exotismos formais que vulgarizam problemas sociais”.

Glauber fala de uma arte histórica e impotente, que busca dialogar com o colonizador mas só lhe inspira “sentimentos humanitários”. Daí a abertura para a estética da fome, que começa mas não termina na exposição do miserabilismo, traço que caracteriza o período Jânio e Jango, como ele diz: “o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no golpe de Abril”. E depois do golpe triunfa o cinema “digestivo”, ao gosto de Carlos Lacerda e das oligarquias. É a cultura feita para as personagens que C. Wright Mills descreve: os “círculos muito pequenos de classes médias rudimentares”, os “desventurados eleitos [que] formam o único público disponível para os produtos e serviços culturais” nos países subdesenvolvidos.³

Glauber via claramente a violência inerente a todo movimento de uma sociedade como a brasileira. Algo que só encontramos em Furtado após o retorno do exílio. Só nesse momento ele escreve: primeiro (1980),⁴ que o desenvolvimento tem uma terceira dimensão, além do avanço técnico do sistema produtivo e da satisfação de necessidades

3. Charles Wright Mills. “The Cultural Apparatus”. In: *The Politics of Truth. Selected Writings of C. Wright Mills*. Ed. John Summers. Oxford: Oxford University Press, 2008.

4. Celso Furtado. *Pequena Introdução ao Desenvolvimento: enfoque interdisciplinar*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1980.

básicas, qual seja: a ambição e a “preparação ideológica” da sociedade, particularmente os grupos dominantes; segundo, (1984), que uma das causas do fracasso do desenvolvimento brasileiro no século xx, após 50 anos de industrialização, é “um impasse”⁵ necessário na sociedade brasileira, porque os ganhos de produtividade foram dirigidos ao consumo das classes altas; terceiro (2004), que “a superação do subdesenvolvimento” é um *processo político*, e o “avanço social” é fruto de “pressões políticas da população”.⁶

Vinte anos antes, em pleno período de desenvolvimento, em que deveria haver a passagem entre dois estados positivos ou da imperfeição à perfeição, Glauber vai ao cerne do problema político: uma estética da fome é uma estética da violência, violência do esfomeado, retirante, favelizado. Na *Eztetyka do Sonho* (1971), o alvo de Glauber se evidencia: ele quer esconjurar a oficialização do artista, cooptado para participar da acomodação com o poder oligárquico, beneficiário da condição de colonizado, subdesenvolvido.

O cineasta percebe que o subdesenvolvimento é perpetuado pela cooptação das classes médias, que se acomodam às condições postas por uma elite inserida no sistema global enquanto elite periférica. Essa acomodação caracteriza o subdesenvolvimento na teoria cepalina, aprofundada pela teoria da dependência nos anos 70. Na oposição pendular entre acomodação e violência, ou antes, entre a violência oficial, necessária à acomodação, e a violência da fome quando o famélico age, opera a dissonância inerente ao processo de desenvolvimento no

5. Celso Furtado. “Que Somos?”. In: *Arquivos Celso Furtado 5: Ensaios sobre cultura e o Ministério da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

6. Celso Furtado. “O Verdadeiro Desenvolvimento”. In: *Essencial Celso Furtado*. São Paulo: Penguin Companhia, 2013.

Brasil do século xx, que também é a dissonância que a teoria do sub-desenvolvimento não consegue resolver. Aqui se situa o impensado do desenvolvimentismo.

VARGUISMO E CONCILIAÇÃO

Acomodação e conciliação de classes: ressurgem assim os aspectos econômico e político do problema, vistos antes pelo artista. Acomodação e conciliação são o cerne da lógica varguista que rege o século xx brasileiro. A revolução de 30 foi acomodadora; a ditadura até 1945 buscou sempre acomodar demandas de grupos industriais e urbanos nascentes ao poder das oligarquias; o período presidencial de Vargas começou a não conseguir mais manter a conciliação e inaugurou uma era de crises. Juscelino se sustentou na conciliação. Jango era conciliador, até perder o apoio do PSD. O plano de estabilização de Furtado, quando ministro do Planejamento, era conciliador, mas foi bombardeado pela esquerda e pela direita, que estavam radicalizadas.

A ditadura se serviu de estratégia semelhante. Na economia, sobretudo do ponto de vista da relação entre Estado e capital, a posteridade a olha com foco no período de Médici e Geisel. É o período do dito milagre econômico, em que a ditadura buscou forçar o crescimento industrial e a ocupação da Amazônia. A ditadura é associada a um Estado tão interventor que, ao deixar o Senado em 1994, Fernando Henrique discursa associando à ditadura a lógica varguista do Estado indutor de crescimento. Para FHC, a redemocratização *ainda* não tinha eliminado esse resquício, o varguismo.

Mas o primeiro período da ditadura se desenrolou sob outro signo. O projeto econômico era liberalizante, conduzido por Roberto Campos. O varguismo era o inimigo dos conspiradores de 64, mas levou só cinco anos para que o perfil econômico do regime se transformasse. A linha-dura tinha um projeto de Brasil grande, mas existia um arcabouço

de conciliação entre grupos dirigentes e interesses econômicos ao qual mesmo ela subscreveu.

Voltemos à dissonância inerente ao subdesenvolvimento: violentar-se pela acomodação ou reconhecer a violência da ação dos familiares. Na perspectiva do poder, outra dissonância age como contraponto: ou a acomodação com essas potências emergentes, indústria, classes médias e baixas urbanas, ou a supressão pura e simples de qualquer força que possa ameaçar a distribuição oligárquica do poder *de facto*.

Essas duas dissonâncias explicam muito do que move os movimentos políticos da história recente do Brasil. É notável que a ditadura instaurada para reverter o varguismo seja associada, 30 anos depois, ao próprio varguismo. E também que, mesmo após as privatizações dos anos 90 e a Carta ao Povo Brasileiro, discursos pela derrubada de Dilma Rousseff evoquem uma nova ruptura com o desenvolvimentismo... herdado do varguismo!

Termo guarda-chuva para o desenvolvimentismo, o varguismo expressa algo ao mesmo tempo *insuportável* e *insuperável* para as classes dominantes, que transparece em muitos dos nossos conflitos políticos, econômicos, sociais e estéticos. A dissonância, da perspectiva das oligarquias, implica que, para os grupos de poder históricos — latifúndio e estamentos burocráticos —, tanto o desenvolvimento, a industrialização incentivada pelo Estado, quanto as vanguardas estéticas, expressão da classe média em expansão, são ameaças em potencial e, por isso, inimigos.

Daí a propensão a suprimi-los ou torná-los inviáveis, como se suprimia a cultura popular no Império e na Primeira República, e como em ambos esses períodos a política econômica inviabilizou que a industrialização ganhasse impulso. Mas reencontramos a conciliação: as potências produtivas e as iniciativas da cultura são administráveis, uma vez desidratadas. Ou, diria Glauber, que a arte se torna diges-

tiva, e que o setor industrial absorve os interesses da oligarquia, que o movimento operário se acomoda aos interesses do patronato, que as classes médias se contentam com vias muito controladas de manutenção de seu estatuto e ainda mais controladas de ascensão.

É um jogo perigoso. Qualquer desses elementos acomodados pode receber um impulso que lhe dê ganas de assumir uma dinâmica própria. Em qualquer crise, pode ser que as reivindicações ultrapassem o limite do aceitável. Foi o que aconteceu em 64. Mas também, nos momentos de conflito distributivo como a crise da dívida e da hiperinflação, nos anos 80, a conciliação pode se revelar inviável. Essa tensão reintroduz a perspectiva da supressão, mas também a das várias formas de violência ligadas às várias formas da fome, assim como as invenções possíveis. De onde vem essa possibilidade das invenções, em períodos de violência, conflito e, historicamente, derrota? Parece vir do espaço que se abre quando falham os mecanismos da acomodação.

A Tropicália, como o Cinema Novo e outras vanguardas estéticas, surge nesse momento que está a cavalo entre a derrota (golpe de Abril) e a janela de possibilidade criativa. Foi tratada como “explosão” por Celso Favaretto⁷ e “susto” por Heloísa Buarque.⁸ Essas descrições pelo afeto ganham em sentido se contrapostas ao sentimento do período seguinte: derrota, desilusão, frustração, medo. A desilusão, fracasso, derrota, parecem conduzir a arte na direção da ligação direta ao real, no sentido dos determinantes sociais, políticos, históricos, econômicos.

Se crise e criação estão ligadas à dissonância da oligarquia e do desenvolvimentismo em forma brasileira, varguista, pode-se interrogar também sua relação com o subdesenvolvimento *como afirmação, locus* no sistema global, perante uma conjuntura em que a transformação

7. Celso Favaretto. *Tropicália: Alegria, Alegoria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

8. Heloísa Buarque de Hollanda. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda, Desbunde*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

possível, “processo de desenvolvimento”, desanda, como iniciativa política, econômica e, conseqüentemente, estética. Aí vemos o grito, a violência, da recusa à acomodação que se mostrou inviável — quando Caetano Veloso diz que se nega a “folclorizar” *seu* subdesenvolvimento⁹ — ou Glauber, novamente: “tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento”.¹⁰

Glauber enxerga a violência contida no caráter positivo do subdesenvolvimento, como os cepalinos viram seu caráter sistemático. O que fez a descoberta do subdesenvolvimento? Diz Glauber que ela implodiu o nacionalismo utópico: é impossível ser nacionalista se reconhecemos o subdesenvolvimento como condição positiva. A implosão tem duas fases: primeiro com a descoberta do subdesenvolvimento econômico, os termos de troca desiguais (Prebisch). Depois, entendendo que o subdesenvolvimento é integral. Glauber se aproxima das dificuldades que Furtado enfrenta: ao dizer que o cinema brasileiro, tendo constatado a integralidade e positividade da posição subdesenvolvida, busca superá-la também integralmente: “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento”.

Para Glauber, na arte isto se traduz em antropofagia e tropicália. Na economia, na política, o que seria “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento”? A substituição de importações e o planejamento parecem mais próximos de tentativas de superação do subdesenvolvimento com meios tradicionais. Neste ponto, não se diferenciam do projeto de Brasil grande. Têm como horizonte uma compreensão de desenvolvimento semelhante à ortodoxa, para a qual basta abrir-se para investimentos e o capital dá vida como a seiva no xilema.

9. Carlos Acuío. “Por que canta Caetano Veloso”, revista *Manchete*, 16/12/1967.

10. Glauber Rocha. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

A teoria é delimitada pelos conceitos habituais: fatores de produção, excedente, acesso a mercados, penúria de capital. A prática vai um pouco além, graças ao desenvolvimento local (Sudene) e aos esforços de Darcy Ribeiro: UnB, reformas de base e, mais tarde, Cieps. Iniciativas que foram ou abortadas ou desinfladas depois, em nome da acomodação e da conciliação.

OS MEIOS DO SUBDESENVOLVIMENTO

Finda a ditadura, Furtado manifesta frustração com o fracasso do desenvolvimento brasileiro, passando a refletir sobre o movimento político e a formação cultural das massas. Há uma mudança semântica sutil quando ele se pergunta, sobre a natureza do subdesenvolvimento, em 1992: “que é o nosso subdesenvolvimento senão o saldo negativo que nos deixaram repetidos soçobros na decadência?”.¹¹ São reflexões do pensador do subdesenvolvimento, feitas após o impulso de desenvolvimento, na redemocratização, na era neoliberal e, sobretudo, no contexto em que o próprio termo *subdesenvolvimento* foi abandonado, tornou-se anátema, deu lugar ao “em desenvolvimento” e ao “emergente”.

Os escritos dos últimos vinte anos de Furtado recendem a uma sensação de derrota que se tornou corrente no Brasil. Ele já chamava de derrota a virada cambial da segunda metade dos anos 40, que matou a industrialização por substituição de importações que tivera lugar durante a guerra. Analistas do cinema novo, da Tropicália e de outros movimentos dos anos 60 associam a explosão criativa do período aos efeitos da derrota sobre o desejo e a inventividade. O mesmo vale para movimentos dos anos 70, como o desbunde.

11. Em “Que Somos?”, *op. cit.*

Interrogar a frustração de Furtado pode iluminar a nossa. A sensação de fracasso que paira sobre nós é semelhante à do economista. Mas há uma diferença sensível: deixamos de afirmar o subdesenvolvimento, abandonamos o gesto orgulhoso como a recusa de Caetano a *folclorizar* o subdesenvolvimento. Abdicamos de nos pautar pela violência de esfomeado. Incorporamos o discurso do “emergente”, como se, efetivamente, a seiva do nosso xilema fosse uma vida presenteada pelo capital global. Perdemos de vista aquilo que Trotski identificou: a práxis opera sobre as formas concretas de organização local, perante o todo do sistema. O que mantém o imobilismo é a posição confortável das oligarquias, inseridas no sistema global.

Como não pensar na ambiguidade fundamental do período petista, em sua relação subordinada com o mercado chinês, mas mantendo o discurso desenvolvimentista, quando lemos o seguinte trecho de *Brasil, A Construção Interrompida* (1992): ao longo de todo o período do acelerado crescimento no Brasil, “o que permitia aos brasileiros conviver com as gritantes injustiças sociais era o intenso dinamismo da economia”, o que parece a Furtado um preço “exorbitantemente elevado” para o desenvolvimento, explicado pela “obstinada resistência da aliança de interesses oligárquicos à introdução de reformas modernizadoras das estruturas”.

Mas esse período continha um consenso, lembra o economista: “interromper o crescimento econômico não contribuiria senão para agravar os problemas sociais”. Essa é uma expressão do jogo perigoso, a conciliação em tempos de movimento.

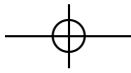
Vivemos um pastiche dessa acomodação no período petista, com duas diferenças: primeiro, o discurso do combate às injustiças teve peso determinante. Segundo, a perspectiva de agir *a partir* do subdesenvolvimento desapareceu. Introjamos a noção de “mercado

emergente”, consagrada na fórmula dos BRICS, reunião de “potências emergentes”.

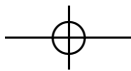
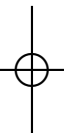
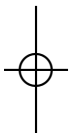
Se o subdesenvolvimento se tornou o cadáver que a memória de 1967 nos faz exumar, o *desenvolvimento* se tornou simulacro, empregado para descrever o oposto do que se realizava. O termo que surgiu para designar o confronto com as oligarquias, a emergência de classes médias ativas, a incorporação de novas habilidades e técnicas, justificou o reforço do poder oligárquico, a conformação da classe média, a ampliação brutal do extrativismo.

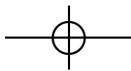
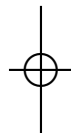
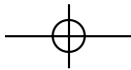
O sentimento de derrota é escorregadio. É fácil confundir a derrota informal, mas efetiva, da multiplicidade dos impulsos que viceja no campo social com a derrota formal, mas não tão efetiva, do partido que detinha o poder. Com a mudança abrupta de governo, abriu-se o caminho da enxurrada obscurantista que atravessamos, operada por forças que, em boa parte, eram aliadas do partido hoje derrotado (as demais se acomodavam como adversárias). São duas derrotas. Uma, política, o rearranjo da acomodação que não deve nada a Vargas, e que Glauber esconjurou. A outra, social, dos impulsos e inventividades que não foram além da conciliação. Novamente, vivemos a concretização do poder de supressão das oligarquias, dormente quando a acomodação opera sem fricções.

Se há algo a resgatar no conceito de subdesenvolvimento, é primeiro seu caráter afirmativo, o reconhecimento de uma particularidade dentro de um âmbito sistemático que o reforça. Depois, seu poder de causar desarranjos, obrigar a repensar modelos. Mas é esse caráter afirmativo que interdita pensar o desenvolvimento nos mesmos termos do século passado (ou do governo passado). Desenvolver não é absorver as emanções do capital, mas constituir um espaço autônomo a partir das forças presentes e vivas. Glauber deu a palavra: passar além da acomodação e da conciliação, para que as potências criativas



do país periférico não justifiquem uma inserção de elites no centro global. Subverter o que entendemos por desenvolvimento. Combater o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento.





Tudo em volta está deserto

Eduardo Jardim

Quando comecei a escrever *Tudo em volta está deserto*, minha intenção era considerar os primeiros anos da década de setenta, pois aquele foi um momento crucial na história recente do Brasil, e, possivelmente, também na de outros países. Muitos projetos amadurecidos na década anterior se exauriram, criando uma espécie de vácuo de expectativas. Por este motivo, ali se prefigurava o cenário dos anos seguintes — o dos anos finais da década que durou até recentemente.

Minha visão da época era pouco nítida, mas não pretendia recuperar apenas meu ponto vista pessoal. Queria recorrer também à documentação do período e tentar compreender o que se passou. Logo me dei conta de que a falência das expectativas vivida pelos da minha geração não teve apenas o sentido da perda das referências, mas foi como um desafio para o pensamento e também para a poesia. Afinal, foi ali que me formei como professor de filosofia e foi nesse tempo que convivi com a poeta Ana Cristina Cesar, de quem me ocupo na última parte desse livro.

Comecei minha pesquisa tratando de um espetáculo que me impressionou na época, o show *Gal a todo vapor*, montado no Teatro Teresa Raquel, em Copacabana, no final de 1971. Gal cantava lindamente, de forma emocionada e emocionante, “Vapor barato” e “Mal secreto”, de Jards Macalé e Waly Salomão, “Como 2 e 2”, de Caetano Veloso, de onde tirei o título do livro, “Hotel das estrelas”, de Macalé e

Duda Machado. Também revelava Luiz Melodia, com “Pérola negra”, dava versões de Roberto Carlos e Jorge Ben Jor, naquela época só Jorge Ben, fazia novas leituras de “Falsa baiana”, de Geraldo Pereira, de “Antonico”, de Ismael Silva e de “Assum preto”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, e terminava com “Luz do Sol”, de Carlos Pinto e Waly Salomão, com o apelo gritado: “Quero ver de novo a luz do Sol!”

O espetáculo significava uma catarse para todo um grupo que vivia sob a repressão duríssima de depois do AI-5, de dezembro de 1968. Dentro do teatro lotado, no fundo de um centro comercial, extravasamos nossas emoções. Ao mesmo tempo, a contenção era também uma marca do show. E isso provocava uma forma de distanciamento, de recuo, que teria podido motivar a compreensão do que se passava, não fosse a deriva contracultural que muitos tomaram, quase sempre de forma desastrosa. Essa tensão entre liberação e contenção caracterizava também a forma do espetáculo e a escolha do repertório. Ela tinha a ver com certa tendência da arte da época, com seu viés construtivo, e também foi um traço da poética do diretor do show — Waly Salomão.

Várias coisas estavam em jogo naquele espetáculo. Primeiro, havia aquilo a que já me referi: o fato de ali se estar vivendo uma experiência catártica. Além disso, de forma mais ou menos consciente, havia o propósito de romper com tudo que acontecera antes. Se tomarmos como referência, por exemplo, o tropicalismo, movimento que representou o que houve de mais instigante no final dos anos 1960, nota-se que *Gal a todo vapor* guarda nitidamente distância dele. É como se os que conceberam o espetáculo já tivessem absorvido as lições do tropicalismo, não precisassem mais repeti-las e se sentissem livres para desbravar novos caminhos. O tropicalismo ainda tinha sido herdeiro do Movimento Modernista — basta lembrar a releitura da obra de Oswald de Andrade feita por seus principais representantes. Os assun-

tos abordados por eles ainda eram próximos dos de Mário de Andrade e da antropofagia oswaldiana: a incorporação da cultura brasileira no cenário moderno internacional, a integração de elementos diversos formando uma unidade cultural brasileira, as tensões entre os traços culturais autóctones e os estrangeiros, entre a dimensão tradicional e a moderna, entre os componentes erudito e popular da arte. Ora, nenhuma dessas preocupações esteve presente em *Gal a todo vapor*.

O espetáculo foi uma reação a tempos difíceis, quando tudo em volta estava mesmo deserto. “Vapor barato”, a canção principal, faz menção ao desejo de partir em um velho navio e tinha, com certeza, um sentido de evasão. Mas isso não era tudo. Havia também a ideia de descortinar novos cenários, novas possibilidades. Ampliava-se o leque de experiências que era preciso considerar, como os costumes, a sensibilidade e a sexualidade.

Quando se busca situar o show de 1971 relativamente ao que veio antes, é flagrante o contraste do seu tom sombrio com tudo que tinha acontecido de exaltado até 1968.

Foi esse jogo de contrastes que me levou de volta a Antonio Callado e a seu romance *Quarup*, de 1967. O enredo do livro é conhecido. É a história de Nando, inicialmente o Padre Nando, passada entre 1954 até pouco depois do golpe de 1964, ambientada em Recife, em um primeiro momento, em seguida no Rio, na região do Xingu, e, de novo, em Recife, até o final do livro. Tudo é contado do ponto de vista de quem vivia os acontecimentos da época em que o livro foi escrito, 1965-1966, momento que se seguiu ao golpe militar de 1964.

A trama relata a formação de uma expedição de que Nando participa, que tinha por objetivo encontrar o centro geográfico do país, narra a própria viagem, o retorno do personagem a Recife, e termina com sua adesão à resistência armada contra o regime. É também o

relato de uma viagem em busca da plenitude amorosa, encarnada no amor de Nando por Francisca.

De quantas camadas se compõe um livro com a riqueza ficcional de *Quarup*?

Quarup é um livro de viagem em busca de um graal perdido, como foi também *Macunaíma*, e tantos outros livros que se empenharam em definir a identidade nacional.

Apresenta os ideais e sonhos de Callado e de muitos de sua geração. O sonho da revolução social, que atualizaria uma série de movimentos presentes na história brasileira, como a república guarani, os quilombos, Canudos e as então recentes Ligas Camponesas. O livro faz, deste modo, uma revisão da história brasileira. O do resgate de uma perspectiva utópica, formulada desde a antiga Grécia, na lenda da Atlântida, retomada muitas vezes, como pelo Padre Vieira. O livro imagina a realização no Brasil de uma Atlântida continental. O sonho da constituição de uma identidade brasileira, com base nos elementos autóctones, especialmente o índio. Finalmente, o sonho da realização amorosa plena, representado na esplêndida cena de amor de Nando e Francisca entre as orquídeas às margens de um braço de rio, no Xingu.

O livro é também um drama com o seguinte percurso: há, primeiro, o momento de afirmação desses sonhos e ideais. Em seguida, sua perda. A revolução não se concretiza. Pelo contrário, tinha ocorrido o golpe militar. O índio que poderia servir de referência para a fixação de uma personalidade nacional estava ameaçado pelas doenças, pelo progresso, à beira de ser extinto. O centro do Brasil afinal estava situado em um imenso formigueiro de saúvas assassinas. O amor tinha se mostrado irrealizável e não passava de uma quimera. A presença viva do fracasso também aparece nas agressões da polícia política e na prisão do herói, bem como no exílio da mulher amada.

Como reação a isso, o drama chega a seu desenlace. Nando toma a decisão de pegar em armas. Adota o nome de Levindo, o guerrilheiro assassinado pela polícia que continuou sendo o verdadeiro amor de Francisca, e com a imagem dela na lembrança, parte para a guerrilha no interior. O livro expressa a posição de setores da oposição ao regime militar que defendiam a adesão à luta armada. Esta adesão aparece no livro muito mais como o resultado da reação à perda dos antigos ideais e às agressões sofridas.

O que confere a *Quarup* um lugar de destaque na literatura da época é que ele é atravessado por uma forte tensão entre, de um lado, a adesão a uma saída política radical, e, de outro, seu questionamento. *Quarup* é literatura engajada, tem afinidade com as teses defendidas por Jean-Paul Sartre no pós-guerra, muito difundidas, inclusive no Brasil. Para Sartre, a prosa é fala e, deste modo, já se situa no âmbito da ação e da intervenção política. Ao mesmo tempo, *Quarup* narra uma história de deseducação, de despojamento de todas as certezas. Esse traço questionador seria aprofundado em outros livros que se seguiram — *Bar Don Juan* (1971), *Reflexos do baile* (1976), e *Concerto carioca* (1985).

Depois de passar pela literatura engajada de Callado, pela experiência de catarse promovida por *Gal – a todo vapor*, *Tudo em volta está deserto* se ocupa da trajetória de Ana Cristina Cesar. No caso de Ana Cristina quase tudo é poesia.

Ana não estava especialmente interessada no engajamento do artista, também não era militante de qualquer causa, como o feminismo, por exemplo.

Numa carta, com seu humor característico, se dirigiu à amiga Ana Candida, que vivia no exterior, no dia da morte de J. K., em agosto de 1976: “pela primeira vez em anos se juntaram as multidões cantando juntas, quase quase uma manifestação. Clima muito agitado no ar.

Boatos & rumores. Há gente comprando mantimentos (minha mãe até) e disseram que o Geisel teve que convocar o Alto Comando militar para decretar luto oficial. A manchete do dia é poesia — você não acha? Especialmente sem as aspas, e pense na letra da música (vou fazer um quadro).”¹

Em compensação, Ana se dedicava, de modo até obsessivo, a fazer seus poemas com versos aparentemente coloquiais, mas que eram o resultado de muito estudo, de um conhecimento de literatura raro entre seus companheiros de geração. Isso aparecia também na sua prosa, nas colunas que escreveu nos jornais, como no semanário *Opinião*, nos trabalhos acadêmicos e nas traduções. Sua dissertação de mestrado — *Literatura não é documento* — continua sendo uma referência para a discussão do cinema documentário sobre literatura. Mais tarde publicada em livro, põe em discussão a própria noção de cinema documentário. Para Ana, os filmes que mais assumiam um caráter ficcional no tratamento das obras literárias eram os mais bem-sucedidos, inclusive do ponto de vista documental. Uma série de tensões como esta entre ficcional e documental, entre coloquialidade e construção formal, entre literatura confessional, pessoal, e impessoal, atravessam, sem solução, a obra de Ana Cristina Cesar. E é esta a fonte da sua vitalidade.

Ana não apenas não se enquadrava em qualquer militância como também não se identificava com os “poetas marginais”. Não era nada contracultural, não se encaixava em nenhum rótulo. Se tivesse que definir um lugar para ela, diria que ela estava à margem da margem.

Mas, afinal, o que era poesia para Ana? Ela própria deu a seguinte definição, em um daqueles momentos frequentes de vacilo da vocação, ao contrastar seu trabalho como poeta com o de uma amiga pintora:

1. Ana Cristina Cesar. *Correspondência incompleta*. Heloisa Buarque e Armando Freitas Filho (org.). Rio de Janeiro: IMS, 1999, p. 222.

Vacilo da vocação

Precisaria trabalhar — afundar —
— como você — saudades loucas —
— nesta arte — ininterrupta —
— de pintar —

A poesia não — telegráfica — ocasional —
me deixa sola — solta —
a mercê do impossível —
— do real.

O conciso poema esclarece muito sobre como Ana entendia a natureza da poesia. Em primeiro lugar, ela observa que existe um tempo próprio da poesia, muito diferente do tempo do dia a dia, e inclusive do tempo do trabalho do pintor. A poesia não é feita linearmente, não é ininterrupta, ela é ocasional, é instantânea. Além disso, a poesia desprende, solta dos hábitos mentais e de todos os outros, mas existe um preço que se paga por isso — a solidão. Ana está *sola* e *solta*. De qualquer forma, o ganho é enorme: o poeta se abre ao contato do extraordinário, vive uma experiência singular que dá acesso ao impossível. Mas o que é o impossível? É propriamente o real que não vemos porque estamos entretidos na lida cotidiana. Mas ela, convicta, afirma: “À mercê do impossível, do real.”

Disse que tudo era poesia, quase tudo, na vida da Ana Cristina, mas é preciso acrescentar que a poesia da Ana também era guiada por uma necessidade de interlocução, e ela achava que isso era, inclusive, o motivo para se fazer poesia.

De um modo um pouco surpreendente, ela achava que essa busca da interlocução era característica de uma literatura feminina (não feminista). Claro que ela não queria dizer que se tratava de uma literatura feita só por mulheres. Grandes escritores homens — os que Ana admirava — como Guimarães Rosa, também teriam feito literatura

feminina. Em todos esses autores femininos ela reconhecia esta busca de interlocução, que é, geralmente, interlocução amorosa, mas não apenas.

Para explicar isso, reproduzo dois poemas que exemplificam o que é poesia feminina — “Fogo do final”, de *A teus pés* (1982), com a referência à famosa passagem de Baudelaire, e “Contagem regressiva”, de *Inéditos e dispersos*:

(...)

É para você que escrevo, hipócrita.

Para você — sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos,
[no último momento.

Me jogo aos teus pés inteiramente grata.

Bofetada de estalo — decolagem lancinante — baque de fuzil. É só pra você y que letra tão hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!²

De *Contagem regressiva*:

(...)

saberias então que hoje, nesta noite, diante desta gente,
não há ninguém que me interesse e meus versos
são apenas para exatamente esta pessoa que
deixou de vir
ou chegou tarde, sorrateira, de forma que não posso
gritar ao microfone com os olhos presos nos seus olhos
baixos, porque não te localizo e as luzes da ribalta
confundem a visão,
(...)³

2. Ana Cristina Cesar. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 121.

3. Idem, p. 247.

Identidade em cena

Felipe Scovino

Tenho interesse em refletir sobre como as obras de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica refletiram e problematizaram a representação de uma identidade vinculada à categoria de “povo”. Ou melhor, como esses dois personagens centrais para a ideia de contemporaneidade no Brasil estavam questionando a forma vertical e hierarquizante em como as classes sociais menos abastadas no país eram vistas. E tendo o museu como meio, no caso de Bo Bardi, e epicentro de uma revolta, no caso de Oiticica, que tipo de apreciação sobre cultura e sociedade essa instituição (museu) estava construindo?

Por volta de 1967, Hélio Oiticica cria um distanciamento seguro dos conceitos de realismo social, realismo mágico e novo realismo, apresentando o que compreende como “arte participante”, expressão tomada a partir de uma perspectiva de Ferreira Gullar sobre a ideia de ser artista naquele momento específico. Nesse sentido, como forma de contextualizar o momento e o que a comunicação pretende expor como *turning point* no trabalho de Oiticica, seguem as palavras do artista:

[...] O que Gullar chama de participação é, no fundo, essa necessidade de uma participação do poeta, do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do mundo, consequentemente [sic] influenciando e modificando-os; um não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma

vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social. O ponto crucial dessas ideias [sic], segundo o próprio Gullar: não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto.¹

Esse contexto é fundamental para entender uma nova tomada de posição que alguns artistas, críticos e curadores adotaram tendo como pano de fundo os primeiros anos da ditadura no país. Estou argumentando sobre o fato de uma parcela invisibilizada da sociedade ter sua imagem projetada e problematizada por meio do trabalho de dois artistas, em especial. Mas que uma denúncia social, as obras de Oiticica e Lina Bo Bardi se infiltram no espaço do museu por meio do atrito e como uma ação política, e não panfletária, revelam o povo, mais especialmente a imagem de negros, pobres, nordestinos, mulheres e crianças. É outra possibilidade de se pensar o Brasil, de refletir sobre quem somos e o nosso papel na seara da construção social e da formação identitária. Para os dois artistas, não poderia haver mais lacunas nessa representação social do brasileiro. Isto é o que parece evocar em seus trabalhos. Cabe explicitar a noção de povo com a qual trabalho e que deriva do pensamento de Gilberto Velho no qual ele compreende que povo abrangeria desde as classes trabalhadoras que mantêm uma rede de relações compartilhadas em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas. Lélia Frota explicita melhor que camadas seriam essas:

1. Hélio Oiticica. "Esquema Geral da Nova Objetividade". In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 164.

[...] Pequenos proprietários, boias-frias, pescadores, desempregados, semi-empregados, marginais do mercado de trabalho e de todos os outros tipos, empregados domésticos, funcionários públicos, técnicos de nível médio, comerciários, bancários, diversos setores de camadas médias, moradores de favelas, conjuntos, subúrbio, periferia etc.²

Aliás, os dois momentos, ou estudos de caso, que cito como *leitmotiv* da comunicação são: o impedimento de Oiticica e de componentes da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira, todos vestidos com *Parangolés*, de continuarem no salão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) durante a abertura da exposição Opinião 65, e a montagem da exposição A mão do povo brasileiro, organizada por Lina Bo Bardi em 1969 no Museu de Arte de São Paulo (Masp).

Como forma de problematizar e entender esse intervalo de 4 anos entre os dois estudos de caso que abordo, é importante iluminar o que se passa — em termos de conflitos ideológicos e culturais — na história do Brasil naquele momento. Trago alguns exemplos pontuais que nos ajudarão a compreender a relação tensa entre política, arte e instituição. Em 1967, durante o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado em Brasília, foi exibida a obra *Guevara*, de Claudio Tozzi. Mostrado neste contexto, o retrato de Tozzi do líder cubano que havia sido recentemente assassinado, foi parcialmente destruído por um grupo de simpatizantes do regime militar. Este ataque indicava que arte, quando exposta publicamente, surge como um alvo ideológico. Essa tendência foi mais tarde fortalecida por atos de censura do governo contra a II Bienal da Bahia, em 1968, e a Pré-Bienal de Paris, realizada no MAM-Rio em 1969. A polícia militar fechou ambas as exposições e confiscou obras consideradas ideologicamente suspeitas.

2. Lélia Frota. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p. 16.

Na exposição de 1969, a polícia também prendeu e deteve a diretora do museu, Niomar Muniz Sodré. Visto isoladamente, incidentes como esses oferecem somente uma perspectiva parcial da história da arte produzida durante o período prolongado do governo militar no Brasil (1964-1985). A questão de como os artistas operavam em circunstâncias marcadas por extrema repressão não pode ser respondida somente com referências à censura ou ataques violentos. Também exige uma consideração de como seria possível para o artista continuar seu trabalho apesar de tais ações. Como foi possível produzir trabalhos críticos nesse contexto? Como foi possível também que experiências coletivas, tais como exposições, continuassem a ser realizadas? O rápido relato sobre o fechamento e apreensão de obras em salões nos oferece alguma indicação do risco que era para os artistas trabalhar neste período e nestas circunstâncias. O jornalista Claudir Chaves relata em sua crítica intitulada “‘Parangolé’ impedido no MAM”, publicada no Diário Carioca, o que ocorreu na noite de abertura da exposição Opinião 65:

[...] O que causou realmente impacto no grupo, foram os trabalhos apresentados por Hélio Oiticica, os quais ele denomina de ‘Parangolé’, onde entram como composição, estandarte, cuba de vidro, tenda de matéria plástica, capas, fantasias, gente, música, ritmo côr [sic] e movimento. Não vamos aqui analisar à luz da crítica nem a tomada de posição com referência à arte, propriamente dita. Comentaremos o fato de a direção do MAM não permitir a exibição da ‘arte ambiental’ no seu todo. Não foi possível a apresentação dos passistas, comandados por Hélio Oiticica, no interior do Museu, por uma razão que não conseguimos entender: barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu juntamente com os passistas e foram exhibir-se no lado de fora, isto é, no jardim, onde foram

aplaudidos pelos críticos, artistas, jornalistas e parte do público que lotavam as dependências do MAM.³

Ter sido expulso de sua própria exposição — e aqui especulo que as razões podem variar entre a dança e materiais baratos sendo qualificados como arte, haver um grupo de moradores da Mangueira dentro de um espaço social e cultural largamente utilizado por classes abastadas, e a música e um entusiasmo contagiante se contrapondo ao ambiente austero de um museu — cria um terreno propício para se pensar no que Oiticica já articulava e dois anos depois escreve em *Esquema geral da nova objetividade*:

[...] O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas. A proposição de Gullar que mais nos interessa é também a principal que o move: quer ele que não bastem à consciência do artista como homem atuante somente o poder criador e a inteligência, mas que o mesmo seja um ser social, criador não só de obras mas modificador também de consciências (no sentido amplo, coletivo), que colabore ele nessa revolução transformadora, longa e penosa, mas que algum dia terá atingido o seu fim — que o artista “participe” enfim da sua época, de seu povo.⁴

Focarei a minha crítica na forma como suas proposições foram documentadas, para que pudessem circular em periódicos e catálogos, principalmente. Acredito que essa análise encontra imbricações com o contexto da política brasileira naquele momento, como apresentado no início da comunicação, e a forma como os artistas criaram micropolíticas incendiárias para refletir sobre o seu papel no mundo e nessa nova relação que a arte criava com o meio. Faço menção portanto ao

3. Claudir Chaves. “‘Parangolé’ impedido no MAM”. In: *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2015, p. 61.

4. Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”, op. cit., p. 165.

fato de que parcela significativa das documentações fotográficas dos *Parangolés* têm como protagonistas amigos do artista, moradores da Mangueira. Estão lá Mosquito da Mangueira dançando com *Parangolé P10 Capa 6* e observando o *Bólido Vidro 5*, *Homenagem a Mondrian* (1965); o mesmo Mosquito observando o *Bólido Luz 1*, *Apropriação 3* (1966), manipulando o *Bólido Plástico 1* (1966) e vestido com o *Parangolé P4 Capa 1*; Maria Helena da Mangueira vestida com *P8 Capa 5* *Homenagem a Mangueira* (1965); Roseni da Mangueira com *P5 Capa 2* (1965); Miro da Mangueira bailando com *P4 Capa 1* (1964), dentre outras imagens. Estão representadas nessas imagens não só a obra *stricto sensu* mas quem a veste, a manipula, a usa, a sente. Melhor dizendo, a obra é o conjunto desses fatores: tanto o *Bólido* e o *Parangolé* com suas respectivas qualidades formalistas e fenomenológicas, digamos assim, mas também as representações culturais e sociais que evocam. Quando a obra é documentada, Oiticica sai de cena, e quem aparece é o povo: a sua identidade e realidade. Nada muito distante da ideia de realismo pensada pelo Cinema Novo, onde alguns personagens de filmes, ligados a esse movimento, não são atores profissionais. Em *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos, filme considerado pelos próprios cineastas do Cinema Novo como a obra que antecipa as questões neo-realistas no cinema brasileiro, Zé Ketí — renomado cantor e compositor de samba, autor de “A voz do morro”, canção e título tão sintomáticos para essa discussão — é um dos antagonistas. Para percebermos ainda mais esses laços fecundos entre Cinema Novo e Oiticica, em uma das cenas de *Câncer* (1968-1972), de Glauber Rocha, presenciamos a atuação de Oiticica numa cena com atores representando o que poderíamos identificar como o povo, o bandido e o patronato. Pedindo emprego, o personagem de Antonio Pitanga (“povo”) é humilhado e subjugado pelo patrão. Dialogando e se confrontando, os personagens se questionam sobre a ideia de democracia e justiça social.

Eis, de forma teatralizada e ficcional, a realidade que Oiticica expõe com a sua obra. No filme, assistimos não só a presença de Oiticica mas também de Tineca, amiga do artista e que também foi documentada usando suas obras, assim como de passistas da Mangueira. Em um artigo denominado “Opinião... Opinião... Opinião”, Mário Pedrosa faz uma crítica a Opinião 65 e contextualiza o momento trazendo o exemplo do Teatro de Arena — e aqui faço uma triangulação possível com o Cinema Novo e a obra de Oiticica no tocante a serem modos de produção cultural que expuseram, guardadas suas especificidades e intensidades, a condição de renúncia social e econômica de boa parte da sociedade — e em especial a canção Carcará, de João do Vale. Segundo Pedrosa, “pouca gente ouvia então aquele canto, expressando a realidade implacavelmente feia, malvada e egoísta da miséria natural e social do Nordeste, sem ser sacudido por dentro e sem lágrimas nos olhos”.⁵

A revolta de Oiticica de certa forma expõe uma ambivalência entre o registro pictórico *do* povo, segundo a concepção de Gilberto Velho e Lélia Coelho Frota, e uma ação real e imediata *com* o povo. Por exemplo, diferentemente da obra de Di Cavalcanti que pintava o subúrbio, a mulata, as prostitutas, o samba e sua cultura, Oiticica toma para si o corpo da gente do morro, para usar uma expressão da época que simbolizava outra concepção sobre povo. Mário Pedrosa tem uma crítica contundente sobre a função social da pintura de Di:

Ele quer colocar a vida artística do Brasil na realidade nacional, procurar dar-lhe vida tirada da própria seiva racial, dar sua função social dentro de nossos limites, procurar fazê-la unicamente dependente de um clima afetivo

5. Mário Pedrosa. “Opinião... Opinião... Opinião”. In: *Opinião 65: 50 anos depois*, op. cit., p. 55.

e cultural tão característico nosso'. Eu gostaria que Di nos dissesse que 'seiva racial' ele fala: da negra? portuguesa? índia? italiana?⁶

Pedrosa interroga no mesmo texto que lugar seria o da tradição brasileira que deveria ser resgatado pela arte. De forma contundente e com alto teor de acidez, o crítico aponta que a pintura de Di contraditoriamente "tem a marca de Paris". Mário, aliás, foi importante para Oiticica e sua geração ao pavimentar o terreno ideológico e artístico. O Brasil a ser visto e pensado nas artes não poderia ser uma alegoria do apazível e do apaziguamento, mas um compromisso, diria, político com o Outro. A frase/conceito "incorporar a revolta" de Oiticica ganha uma potência ainda mais perturbadora e imediata quando a associamos a esse momento de insurgência, poderíamos dizer, do seu trabalho. O Oiticica inconformado e que divide esse incômodo conosco é fruto das suas andanças e vivências na Estação Primeira da Mangueira. Vendo de perto a miséria, em seus mais diversos aspectos, daquela comunidade, o artista, especulo mais uma vez, absorve essa crítica ao seu trabalho. Essa pode ser uma hipótese robusta para a escolha dos moradores e amigos da Mangueira serem documentados interagindo com os *Parangolés* e *Bólides*.

A "nova objetividade" de Oiticica e a sua conclamação a um "ser social" por parte dos artistas e da comunidade ficam claros. Não penso que Oiticica tivesse um compromisso ou investimento na luta ideológica, mas estava consciente do seu papel como artista e conciliado em contribuir com a resistência coletiva. Percebiam também que não se tratava somente de um embate com a censura e as demais imposições do regime militar mas uma tomada de posição frente aos condicionamentos e recusas que a sociedade impõe. Daí a atitude de exibir as

6. Mário Pedrosa. "Um novo Di Cavalcanti". In: *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 187-189.

contradições sociais e as manifestações populares, “das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável”.⁷ Era o momento de pensarmos sobre a nossa formação social e política, a permanência de uma larga diferenciação social no tempo presente e, enquanto artistas, o papel dessa classe frente aos museus e a sociedade. Como Oiticica escreveu: “No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá) hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social”.⁸ A fragilidade dos materiais que compõem os *Parangolés* estabelece uma relação intrínseca com a própria estrutura da sociedade: o quão débil e violenta podem ser as relações inter-humanas e como nos colocamos frente aos regimes de alteridade. Enfim, como nos vimos, nos identificamos e nos relacionamos com o diferente parece ser uma pergunta recorrente lançada por essas obras.

Incluo ainda nessa análise o icônico *Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem à Cara de Cavalo* (1966), cujo interior de seu cubo semiaberto contem imagens do corpo do referido bandido, momentos depois de ter sido morto pela polícia. Lá está ele com a face cravada de balas e com os braços abertos como um crucificado. Tão icônico quanto o objeto é a imagem de Hélio Oiticica ao lado do *Bólido* apresentando-o como uma espécie de documentação sobre o Brasil real, aquele que é apagado, marginalizado, deixado de lado. Não é uma celebração ao banditismo mas conforme colocou:

[...] Este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um pro-

7. Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”, op., cit., p. 165.

8. Ibidem, p. 167.

blema ético do que qualquer coisa relacionada com estética. Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais.⁹

Oiticica via ali o humano, o heroico, sem abrir do paradoxo em que Cara de Cavalo estava situado. Mas interessava ao artista expor também as condições miseráveis — em seu mais amplo sentido — de subsistência de boa parte da população. Lembro ainda do filme *Semi-ótica* (1975) de Antonio Manuel e o *Trio do Embalo Maluco* (1968) de Lygia Pape como obras que também contribuíram para a reflexão das condições sociais e morais respectivamente do bandido e da população negra no país.

Ainda na crítica publicada por Claudir Chaves, o mesmo faz um relato sobre uma entrevista concedida por Ivan Serpa à Ferreira Gullar para a revista *Civilização*. Serpa afirma que “estamos longe de atingir esse museu ideal, pois ainda hoje a direção dos museus fica contente quando consegue atrair figuras da elite social, quando devia preocupar-se em levar o povo ao museu”.¹⁰ Este argumento, parece-me, ser um vínculo forte entre Oiticica e Lina Bo Bardi. Minha hipótese é que ambos preocupavam-se não só em expor ou escancarar um país ruidoso, áspero e hostil, imerso num contexto de altas taxas de analfabetismo, mortalidade infantil e pobreza e ainda avassalado pela ditadura, mas também as suas riquezas, expressas no caráter de invenção do seu povo (ela tratou de enaltecer o alto grau de astúcia e a artesanaria das peças expostas em *A mão do povo brasileiro*, e nos *Parangolés* estão lá a costura e entrelaçamento de peles, corpos e musicalidade, sendo que

9. Hélio Oiticica. “Cara de Cavalo”. In: *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 25.

10. Claudir Chaves. “‘Parangolé’ impedido no mam”, op., cit., p. 65.

nenhum dos dois abriu mão de uma crítica social). São os paradoxos do Brasil ou o “espanto inexplicado”, como Clarice Lispector identificou Brasília em sua crônica “Brasília: cinco dias”, que os interessam.

A mão do povo brasileiro, concebida por Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves foi a mostra temporária inaugural do Masp na Avenida Paulista. A exposição é um desdobramento de outras mostras organizadas pela arquiteta, como Bahia no Ibirapuera, montada em 1959 durante a V Bienal de São Paulo e Nordeste, montada no Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, Salvador, em 1963 e na Galleria Nazionale d’Arte Moderna, em Roma, 1965. A mão do povo brasileiro apresentou um vasto panorama da rica cultura material do Brasil — cerca de mil objetos, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas, utensílios domésticos, gaiolas, maquinários, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, objetos religiosos, pinturas (destacando a participação de Agostinho Batista de Freitas), esculturas (como as de Mestre Vitalino), objetos constituidores de um ambiente doméstico (pratos, talheres, mesas, vasos, santos, adornos) — desde o final do século XIX até aqueles dias. Toda essa reunião de objetos e tipologias é colocada lado a lado, ressaltando também o caráter de sincretismo da cultura brasileira, como é o caso da presença de Agnaldo dos Santos, que esculpia peças de madeira com figuras divinizadas nos cultos cristãos e africanos. O que fica evidente é a ideia de manufatura pois são objetos feitos a mão, atravessando tempos e regiões do país.

A mão do povo brasileiro se insere em um histórico de outras exposições no Masp, inclusive a pioneira Arte popular pernambucana, em 1949. É uma exposição considerada de vanguarda no Brasil, país que se acostumava a receber naquele momento as diferentes ondas de experimentação e novas produções de todo o mundo via, principalmente, as edições da Bienal de São Paulo. Ademais, A mão do povo

brasileiro continua sendo uma oportunidade rara de refletir também sociologicamente o lugar do museu na modernidade. Expor objetos que eram colocados à margem da historiografia da arte e das exposições leva o público a contestar noções ortodoxas de ‘arte popular’ e ‘cultura popular’, e mais do que isso, transmite a possibilidade de reconstruir e reconfigurar as distintas formas de aparição da história da arte e da cultura no Brasil, para além do que é consagrado pela história oficial e dominante.

Os cavaletes, criados pela arquiteta um ano antes da mostra, dialogam intensamente com a expografia, já que Bo Bardi faz uso de madeira natural como meio de apresentação das obras. Outro gesto que aproxima os cavaletes das plataformas de madeira, em que boa parte das obras estava exposta, é a dimensão política que o espectador tem ao perceber a exposição como uma galeria aberta, translúcida e fluida, oferecendo uma simultaneidade de visões, perspectivas, acesos e leituras das obras. Este gesto elimina hierarquias e proporciona uma leitura horizontal dos trabalhos. A curadoria de A mão do povo brasileiro criou um embate com a ideia de museu, coleção, público e arte ao valorizar uma produção que era frequentemente negligenciada pela história da arte. Apresentar os modos de vida dos brasileiros, seu caráter de invenção baseado na artesanaria, a religiosidade, a infância, a cultura do Norte e do Nordeste do país, cria um gesto radical de descolonizar o museu e repensar os seus propósitos. A mostra, em certa medida, parte de um caráter de adversidade para explorar as suas noções próprias e únicas de expressão e invenção, e o quanto ambas regem o cotidiano dessa sociedade. Essa adversidade também pode ser entendida pelo fato de que a exposição Nordeste, em Roma, foi desmontada pouco antes da abertura por ordem da embaixada brasileira na cidade. Segundo Adriano Pedrosa, “supõem-se que os objetos feitos pela mão do (pobre) povo brasileiro não representariam, aos

olhos europeus, a imagem de um país moderno, em desenvolvimento — para a frente —, a que o nascente regime militar aspirava”.¹¹

Nesse sentido, acho pertinente a aproximação entre o embate explorado por Lina Bo Bardi e o caráter de invenção do brasileiro exposto na “arquitetura favelar” dos *Penetráveis* de Oiticica e a sua imposição no espaço da alta cultura do museu, como foi o caso de *Tropicália* sendo instalada no MAM-Rio em 1967. A reunião e apresentação dos objetos, na mostra de Bo Bardi, se deu por tipologias e usos — a cozinha, a religião, o lazer, o trabalho etc. Colocados sobre tabladros de madeira, os objetos, reconhecidos até então como utilitários ganharam uma nova função e visualidade. Passam a ser equiparados, e não apenas simbolicamente, a objetos de arte. A exposição, portanto, repensou e embaralhou inteligentemente as categorias de arte, artefato e artesanato, questionando e ao mesmo tempo ampliando o que comumente era definido de forma segura como objeto de uma coleção de museu de arte.

A exposição apresentou os modos e métodos da criação executados por artistas, muitas vezes anônimos ou ausentes dos livros de história. São invenções realizadas com materiais que fogem às especificidades da alta tecnologia — sobressaindo-se a madeira — e que foram produzidas pela própria necessidade do homem. Sem o uso de máquinas potentes ou altamente desenvolvidas, estes objetos falam de uma circunstância atemporal do brasileiro: o seu caráter de improvisação diante muitas vezes de uma falta de recursos econômicos, e o quanto essa inventividade faz parte do nosso cotidiano, vide as gambiarras que nos circundam constantemente. O que percorreu a seleção desses objetos foi uma reivindicação do estado de arte popular e a sua

11. Adriano Pedrosa; Tomás Toledo. *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016, p. 32.

própria redefinição, querendo se afastar de termos pejorativos como “arte primitiva” ou “naïf”. E mais do que isso, trouxe a arte do outro para o diálogo com e no centro. Enfim, tinha compromisso tensionar o regime de alteridade.

Embora o questionamento sobre identidade no Brasil nas perspectivas de Oiticica e Bo Bardi estejam ligados a um viés político, sem conotação panfletária, seus meios de apropriação e reflexão são distintos. Fazem um uso inteligente e audaz do mesmo meio (arte) como elemento problematizador, mas distinguem-se na forma. A documentação fotográfica, em especial, dos *Parangolés*, e que especulo ser parte intrínseca da obra de Oiticica e não apenas registro do seu uso, fornece indícios para identificar à qual lugar, contexto e origem aquela obra pertence. São amigos do artista, moradores da Mangueira, destituídos de posses e vinculados intrinsecamente ao carnaval. Essas escolhas, que imagino não serem ocasionais, criam uma nova forma de entendimento sobre o caráter amplamente social da obra de Oiticica. A ideia de participação, tão propalada sobre a sua obra, não é apenas a participação pela participação, mas especialmente a inclusão de grupos sociais marginalizados que passam a serem vistos e replicados, por meio de publicações ou proposições performáticas do artista. É claro que é preciso relativizar porque o número de exposições, museus e principalmente publicações de arte que havia nos anos 1960 em comparação com hoje é muito menor. Contudo, o que exponho é o desejo, e em certa medida uma estratégia, do artista em fazer circular imagens ou representações de uma classe social marginalizada dentro de um sistema (arte) em que sobrevoa um princípio democrático mas que contem em si uma política segregadora. O museu passa a ser lugar de debate e questionamento sobre regimes de alteridade. Um caso exemplar nesse sentido foi a montagem de *Tropicália*, em 1967, na mostra Nova Objetividade Brasileira. Terra, brita e plantas tomando o espaço

do MAM-Rio. Pedacos de madeira ajudando a sustentar frágeis tecidos que criavam divisórias e simultaneamente cômodos. É a arquitetura da favela adentrando o espaço sacralizado do museu e provocando um desconforto generalizado em um espaço social cujas regras de entrada, permanência e institucionalização tendiam a ser bem claras. Nesse embate entre arte moderna e o pós-moderno, para usar um conceito de Mário Pedrosa, o museu obviamente é repensado. E a Hélio Oiticica também interessa, acima de tudo, refletir sobre quem faz uso e produz uma arte definitivamente pública. Parece-me claro esse embate proposto pelo artista.

Quero deixar claro que os embates colocados por A mão do povo brasileiro não se referem exclusivamente a uma discussão sobre arte popular ou baixa cultura versus objeto de arte assim qualificado pelo museu e pelo circuito de arte. Trago essa mostra como estudo de caso para demonstrar, acima de tudo, que havia naquela reunião de objetos um imaginário (ou “alma”) que alegoricamente representava o trabalho, o corpo e a identidade de camadas populares negligenciadas. Há uma política de enfrentamento com o espaço, de trazer para o debate artístico as idiosincrasias e preconceitos da sociedade. E aqui A mão do povo brasileiro, guardadas as diferenças entre as duas experiências, se coloca lado a lado com as propostas de Oiticica. Nesse coletivo de imagens (de obras e ações praticadas sob a égide da censura e da repressão), o que importa é expor, refletir e discutir sobre quem somos e como podemos viver juntos.

REFERÊNCIAS

CHAVES, Claudir. “‘Parangolé’ impedido no MAM”. *Diário Carioca*, 14/08/1965. In: PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2015, p. 61.

COCCHIARALE, Fernando; FILHO, César Oiticica. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

OITICICA, Hélio. “Cara de Cavalo”. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 25.

_____. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 154-168.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Mário. “Um novo Di Cavalcanti”. In: ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 187-190.

_____. “Opinião... Opinião... Opinião”. In: PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 2015, p. 55-57.

Tropicalismo: o movimento dos corpos

Flávia Cêra¹

Uma das passagens mais marcantes para mim do livro Verdade Tropical, de Caetano Veloso, é a em que ele conta do encontro, durante sua prisão, com um capitão que apresentou uma “sofisticada interpretação que fazia do tropicalismo. Referiu-se a algumas declarações minhas à imprensa em que a palavra desestruturar aparecia, e, usando-a como palavra-chave, ele denunciava o insidioso poder subversivo do nosso trabalho”. A terrível execução de Marielle Franco me fez lembrar desse episódio contado por Caetano. Naquela noite trágica, Marielle saía de uma roda de conversa cujo nome era Mulheres Negras Movendo Estruturas. Mover estruturas, desestruturá-las, pô-las em movimento tirando-as da rigidez que as pressupõe, antes como agora, é intolerável para a manutenção da “ordem”, cada vez mais violenta, que segue em marcha no Brasil. Não tomar isso como mera coincidência me ajuda a ler o que está em jogo quando estamos diante de um acontecimento: a vida e a luta de Marielle foram dessas coisas que mudam as perspectivas, que afetam nossos corpos, que nos abrem o mundo. Este texto, apresentado antes da morte de Marielle, é uma comemoração dos 50 anos de 1967, e fica também como uma singela homenagem à essa mulher e à sua luta que conjugava a alegria e a coragem de quem movia as estruturas. Que saibamos levá-la adiante.

1. Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Psicanalista, membro da Escola Brasileira de Psicanálise (EBP) e da Associação Mundial de Psicanálise (AMP).

Não teria como falar do tropicalismo, de 1967, sem a forte presença de um estranhamente familiar. Por um lado, porque muitos dos seus personagens estão ativos, falando, atuando e por outro, porque o clima, a atmosfera política de 67 que nos sobrevoa, talvez nunca tenha deixado de estar presente, convoca a pensar seus momentos e movimentos. Não se trata, e quero deixar claro isso antes de mais nada, de pensar em uma linha progressiva do tempo, embora não deixe de causar um mal-estar o fato de, passados 50 anos, não podermos dizer que algumas coisas, coisas gravíssimas em um sistema político que se quer democrático, tenham terminado. Essa viva sensação do estranhamente familiar é o que vou tentar tecer nesse texto.

Tomarei os anos 60 a partir da mudança definitiva que causou a posta em cena do corpo e o movimento espantoso da aparição e desaparecimento dos corpos que daí sucedeu, e que extrapola o regime simbólico. Não haveria outro modo de retomar essa inscrição senão com Zé Celso (1998, p. 125) e alguns fragmentos do já tão conhecido *Longe do trópico despótico*:

Porque 68 foi, acima de tudo, uma revolução que bateu no corpo. Foi um movimento de ruptura, de descolonização em que a decisão individual era importantíssima. Independência ou morte. Era o corpo que arriscava, foi o corpo que arriscou, foi o corpo que avançou, foi o corpo que foi torturado também. E é o corpo que está até hoje sentindo o frio do exílio, longe dos trópicos... E a experiência da sobrevivência na noite desses anos, sua memória, está gravada no corpo... Qualquer análise que se queira fazer de 68 terá que partir desse dado.

O corpo social de 68 ainda está preso. Não há anistia para ele. Ainda há exilados e banidos, e os que ficaram só podem se exprimir caretamente. Qualquer assunto dessa época será portanto tratado sem a sua componente decisiva se os discursos não partirem dessa realidade física e tentarem enquadrar as coisas em escolas, modas, rótulos de militância serão discursos suspeitos que servirão uma vez mais para se botar a pedra tumular em cima de uma das

experiências mais ricas que o Brasil já teve em sua história, gérmen, semente de um Brasil futuro. Com todos os erros e desacordos, a vivência humana desse corpo social rejeitado é decisiva para se entender tudo — inclusive e principalmente o tropicalismo.

Se estamos reunidos aqui pensando o tropicalismo, é porque alguma coisa — alguma memória do que aqui, talvez, muitos não tenham vivido —, algum sopro de vida, se escreveu em nosso corpo. Vou tentar acompanhar alguns procedimentos e propostas que sobrevivem para tentar compor um pouco de possível com o que posso ler na vitalidade tropicalista.

Uma das possibilidades de leitura é a da articulação entre vida e mundo, entre corpo e arte que guarda consequências políticas profundas de uma leitura do país feita na contramão de projetos que poderiam disputar o poder. A ênfase tropicalista estava mais nas fissuras, nos riscos, no corpo arriscado, que deixava em aberto o que se tentava suturar com a moral, a família, a religião, a política, etc. Desde a inscrição “a pureza é um mito” na entrada da instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, o que se punha em jogo era alguma coisa dos corpos que não podia ser imediatamente classificada, era estranho e curiosamente circulava pela televisão. Acho que esse é um dado importante: diria que era mais porque não se tinha muito nome, porque o que se colocava em cena era a opacidade dos corpos, suas partes mal-ditas que os músicos tropicalistas puderam circular pela televisão. A operação era sofisticada: tratava-se mesmo de uma transmissão, de um contágio contra a política imunitária e sanitária que tínhamos na época. Era uma impressão do corpo que não pode ser significada; experiência na qual o corpo mesmo escapa do controle por seus excessos. Uma espécie de resistência à “luz ofuscante do poder totalizante” e uma aposta nas brechas, restos (a “lixeratura” de Rogério Duarte) capazes de desabituar: lampejos de imaginação, linhas de fuga. Não

era a transcendência espiritual, mas sim um “mundo imanente com suas diversas aparições, camadas, capas, volumes, superfícies, dobras, fissuras, arestas”, como apontou Waly Salomão sobre Oiticica.

Caetano Veloso definiu o tropicalismo como uma moda em uma conversa com Augusto de Campos, em 1968, ao responder à pergunta do poeta e crítico sobre o que seria aquele movimento: “um movimento musical ou um comportamento vital, ou ambos? Ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer com o tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O tropicalismo é um neo-antropofagismo” (Campos, 2008, p. 115). Em 1969, avaliando sua instalação Tropicália como “nova imagem”, Hélio diz que ela se tornou uma “palavra-conceito”, cujos efeitos ele não podia imaginar na época da sua invenção. A Tropicália se tornou, diz Oiticica:

definição de um novo sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionados em suas metas específicas: o teatro, a música popular, o cinema além das artes plásticas em toda as suas experiências de vanguarda no Brasil (principalmente Rio e S. Paulo) encontraram na tropicália uma identificação sem escopos (...) a própria palavra hoje é usada para definir alguma coisa muito característica, no coletivo; ela virou um adjetivo, uma moda, cobrindo as áreas mais superficiais, mas também a reflexão mais profunda do nosso contexto.

Então, o tropicalismo era uma nova imagem, uma moda e uma reflexão. Era preciso vesti-la com os Parangolés de Oiticica, andar com ela por aí, como dizia Caetano. Silviano Santiago (2000, p. 163) assinalou que a imagem que os músicos apresentavam ao público era tão importante quanto a linguagem. E nisso incluem-se as roupas, as ambiguidades sexuais, os cabelos, a dança, etc. Basta lembrar do estranhamento causado por Caetano no III Festival Música Popular da

TV Record, em 1967, quando ele sobe ao palco de gola rolê com os Beat Boys argentinos, que tinham cabelos compridos e guitarras elétricas, para cantar Alegria Alegria isso “representava de modo gritante tudo que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam”.

Gonzalo Aguilar (2005) ressalta a moda como chave de leitura importante para o tropicalismo enfatizando o caráter temporal, a imitação como procedimento e o estímulo erótico próprios da moda articulados à atuação dos músicos na televisão. Isto causou muitos problemas já que, no Brasil, durante a ditadura, a censura moral andou ao lado da censura política. Carlos Fico conta que uma das narrativas, entre as tantas que tinham a finalidade de legitimar a repressão, era “a tese de que a ‘crise moral’ era fomentada pelo ‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos — sendo, dessa maneira, a ante-sala da subversão”. A corrosão da moral, dos bons costumes, e o desmantelamento da família eram primeiros passos para se estabelecer uma “revolução comunista”. O que se via, então, com os tropicalistas eram imagens que criavam moda, que transmitiam modos de vida que poderiam ser apropriados no cotidiano. Os *Parangolés* de Oiticica não eram outra coisa senão a proposta de uma “experiência mágica”, transformadora com as capas, com as capas-roupas, uma singular aproximação do impróprio, um modo de com-viver o íntimo e o estranho: “a roupa é um corpo transformado em nossa própria pele, é a faculdade de transformar o impróprio absoluto no absolutamente próprio; e, vice-versa, de transferir (alienar) o próprio (enquanto o que há de mais íntimo) naquilo que lhe é absolutamente estranho”. Nisso se pode pensar uma política do corpo, que implica o corpo, justamente na sua versão de gozo, longe consciência e da conscientização. Daria, assim, para pensar o tropicalismo como um movimento anti-pedagógico por excelência porque o que estava em jogo era um saber-fazer

com esses pedaços de vida que estão no corpo e que não podem ser educados e que se tentava (e ainda se tenta), com uma ortopedia cruel, educar. *Eu incorporo a revolta* ou *Estou possuído*, chamava-se um *Parangolé* de HO, que seria “o enigma das outras capas”, e, sobretudo, as *Cosmococas* e o corpo fragmentado que se apresentava nos textos de Oiticica, procuravam uma experiência do desconhecido de si no outro, do inassimilável do outro em si, no mundo e no próprio corpo. E desses lugares saíam leituras políticas interessantíssimas. Hélio pensou a subterrânea — um projeto que reveria e daria continuidade à tropicália — em que apresentava uma leitura do subdesenvolvimento, as ênfases no sub, no baixo, do corpo, da política:

Um pensamento político ou a participação nascem organicamente como a planta na planta do pé no mundo dos conceitos no do dia a dia: a luta toda se resume na ascensão de um pensamento não opressivo, de pensamentosações, para a absorção do que oprime: é o encosta-na-parede longe da encosta, na América do Sul, no Brasil que oprime — mar e guela — amerdicância tem que acabar no sul: de onde vem o mal? De dentro, de fora? Está em nós? — participar político é participar na vida: ser politicamente vivo é estar vivo: aspirar à felicidade: a não-utopia — (...) — pegar nas armas, tirar as amarras, limpar o lugar, o lazer, o prazer de se cuspir nas medalhas (...) — nos subterrâneos do mundo eu fico, por entre paredes, sob as gorgetas, embaixo da vida: 3 dias e 3 noites: o limite do desvario.²

Não se tratava de criar um modo de vida para ser seguido, uma fórmula e suas regras para ser disseminada, nem mesmo se reduzia a transgressão, ou a provocação. Se o tropicalismo sabia dos usos dos corpos e não ignorava que a língua afeta os corpos, não me parece que fosse apenas para a sua exibição, mas um gesto para retirar da clandestinidade, da bizarria o que deixa cada um sozinho com seu

2. Hélio Oiticica, 1969.

corpo. Era, sobretudo, um modo de fazer com o que não cabe no esquadro e que, frequentemente, recebe como resposta rápida e eficaz a moralização. Diria que era colocar em cena os pontos de opacidade dos corpos, muito mais do que revelar os segredos dos corpos, e que a questão estética, mas também ética, era dar um destino para isso que não o desatino da repressão que só retornava como violência, morte e silêncio e que, hoje em dia, ganha formas e contornos sutis: a classificação desenfreada, a criação de transtornos nas suas mais variadas formas, as tentativas assépticas de transmissão dos saberes, a escola sem partido, por exemplo. Uma política baseada na prevenção e no controle do ingovernável, uma tentativa de limitar, de proibir, de censurar, de impor um modo de vida. Um plano de homogeneização, a monocultura conduzida pela bancada BBB (bala, bíblia e boi). O desenvolvimento do que se considera um subdesenvolvido que anula a diferença para fazer desenvolver-se ao seu modo vestido com as mais belas roupas das boas intenções, da elevação, da limpeza e do bem-estar. Este corte entre o bem e o mal, entre o que deve viver e o que deve morrer, aparece como um processo natural para chegar ao desenvolvido: dominar para eliminar as contradições, e superar para promover a igualdade, uma unidade média, de constância, uma espécie de sossego capaz de neutralizar a experiência em nome de uma realidade total que se pretende sem restos, sem fora, sem outro, sem mundo.

Mas é preciso, então, fazer um esforço para tentar entender, transportar, avivar, o tropicalismo em sua dimensão subversiva. Não me parece algo fácil e é evidente que toda tentativa de generalização é um fracasso, mas vou arriscar algumas hipóteses sobre os corpos que andam por aí hoje: não é tão fácil encontra-los abertos à subjetivação como se convocava às participações nas obras, por exemplo, com os Parangolés, com as experimentações da Lygia Clark; afastou-se de-

finitivamente a ideia de um corpo total pensada, por exemplo, nos Parangolés de Oiticica; não se encontra um fio discursivo de identificações o que catastroficamente, e com uma eficácia perigosa, uma parte da direita brasileira está tentando restituir; se o inimigo de outrora tinha corpo, hoje é o mercado e quem é o mercado? Uma ordem sem discurso, uma ordem com o discurso publicitário, fundada na violência e na promessa de felicidade. Por isso que, onde aparecer um mal-entendido, um corpo que contenha enigma, ou seja, onde houver qualquer vazio, há de se travar uma disputa para que se possa manter esse vazio, e a partir dele, criar outros lugares que não esses velhos conhecidos. De outra parte, há uma mudança de sociabilidade, nos modos de socialização, mais notadamente visto nas redes sociais que têm consequências subjetivas e sócio-políticas importantes que estão para ser pensadas. Há aí novos modos de vida, novas formas de socializar, bastante diferentes das que se conhecia. Fabián Ludueña (2016) aborda esse fenômeno como um êxodo político do real ao virtual que traz consequências inéditas já que o corpo é o que fica obliterado. Se, por um lado, o corpo sai de cena, o encontro dos corpos sai de cena ou, mais precisamente, a construção do corpo que passa pelo encontro com o corpo do Outro pode ficar suspensa, por outro lado, entra em cena a sobredeterminação e a produção de fantasmas e semblantes. O que se tem é um esvaziamento dos sentidos, dos espaços, dos encontros. Ao mesmo tempo, assistimos e participamos de batalhas (não haveria outro nome para isso) corporais intensas e cada vez mais violentas em qualquer manifestação e, nesse sentido, podemos dizer que há uma tendência em apagar o corpo. Não é por acaso, então, que os movimentos de ocupação ganham a cena. Muito menos se pensarmos que a força desses movimentos está com jovens adolescentes que, diante do espaço vazio, do abandono desse espaço tanto discursivo quanto físico, ocuparam, levaram seus corpos para as escolas em um

gesto bastante diferente da recomposição de um todo e de uma ordem. Eles dão corpo à política, às suas demandas e tentam criar novos laços, saberes e práticas; fazem frente a uma lei que só se corporifica no poder da polícia, que só se materializa com violência. O gesto que eles sustentam é um verdadeiro esforço de poesia.

Seria importante também pensar em algumas leituras do tropicalismo no calor do nosso tempo. Destaco a de Nuno Ramos (2014), um fragmento de seu texto “Suspeito que estamos...”. Ele diz o seguinte:

suspeito que o tropicalismo tenha naturalizado nossa indústria cultural até um ponto sem retorno, e que o ciclo de conquistas democráticas provenientes dessa operação tenha já se encerrado há décadas Suspeito que perceber o tiquinho de crueldade que haveria em atirar bacalhau nas pessoas não faça mal nenhum ao país; surpreender um ríspido sargento no modo como Ivete Sangalo dança e canta também não. Suspeito que acessar algo de ridículo no “Jornal Nacional” — a falsa intimidade da dupla, seu balé de rostos virando para a câmera, a ruga na sobrelanceira de William Bonner, como um aluno estudioso se preparando para começar uma prova, a gostosíssima Patrícia Poeta descrevendo, e ainda mais com esse nome, a chegada de um tsunami ou terremoto de nove graus na escala Richter — seja uma conquista nacional relevante. Suspeito, no entanto, que nessa área caminhemos para uma verdadeira hagiografia, unilateral e coletiva (daí o esforço, essencialmente religioso, de controlar biografias).

É uma leitura interessante que reúne uma série de outros aspectos que viriam a reboque com o tropicalismo. É também uma leitura mais sofisticada do que muitas críticas que o tropicalismo recebeu. Só faria uma ressalva, ou talvez, uma pergunta: é possível controlar os efeitos de um movimento? Do tropicalismo mais ainda porque era esse mesmo seu princípio, seu grande fascínio e terror: ele abriu mão de qualquer possibilidade de controle, sabia disso, jogava com isso. Apostaria no seguinte: uma das genialidades do tropicalismo foi saber manter

vivo os espaços dos equívocos, navegar nas entrelinhas, apresentar os impasses, daí talvez a interpretação de que eles tinham um otimismo ingênuo ou uma cegueira em relação à realidade política, mas ao contrário, o esforço era que se imprimisse uma poética da invenção. Nesse sentido, é mais interessante pensá-lo como um acontecimento do que como um movimento. Não haveria, então, como discordar de Zé Celso, com quem comecei e agora termino esse texto: “o tropicalismo nunca existiu”. E nunca existiu porque ele é uma força viva, não é um ideal ou um projeto, ele é capaz de acontecer a cada vez que lançarmos os dados, que arriscarmos nossos corpos carregando nossos sonhos e um tanto alegria.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas, 1958-1974*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FICO, Carlos. “‘Prezada censura’: cartas ao regime militar”. In: *Topoi* – Revista de História (UFRJ), n. 5. Rio de Janeiro: dezembro de 2002.
- LUDUEÑA, Fabián. *Conversação sobre juventude e contemporaneidade*. Curitiba, novembro de 2016.
- RAMOS, Nuno. Suspeito que estamos. *Folha de São Paulo*, 28/05/2014.
- SANTIAGO, Silviano. “Caetano enquanto superastro”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

Balanços da fossa: o caso da *Revista Civilização Brasileira*

Fred Coelho

I

O título deste ensaio faz um óbvio jogo de palavras com o famoso livro de Augusto de Campos, *O Balanço da Bossa*. Lançado em março de 1968, trata-se de uma coletânea de artigos do autor (alguns publicados na imprensa paulista), além de escritos de Brasil Rocha Brito, de Julio Medaglia e de Gilberto Mendes. Apesar dos diversos textos sobre o Gênero musical que dá título ao trabalho — a bossa nova — foram as entrevistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil (junto com Torquato Neto) feitas no calor da hora de 1968 que deram longevidade ao trabalho. Na apresentação do livro, Augusto assume duas premissas fundamentais para o período e seus trabalhos: a ideia de *linha evolutiva*, isto é, uma perspectiva cronológica e diacrônica da música popular e das artes em geral (ideia formulada por Caetano Veloso ainda em 1966 e contida, por exemplo, na proposta de Paideuma dos concretos) e a *Invenção* com seus “caminhos imprevisíveis” como motor de seleção e apreciação dos trabalhos analisados.

Mesmo assim, é preciso pensar porque a Bossa de Augusto se torna aqui a fossa de uma geração. Cinquenta anos depois, o balanço — seja a caminho do mar, seja como exercício crítico — se torna muitas vezes negativo. Não pelo que ficou como legado e energia do período,

mas sim como leitura retrospectiva do que não foi possível viver. A ocorrência do golpe civil-militar de 31 de março de 1964 fez com que duas gerações convivessem entre bossas e fossas, entre evoluções e perplexidades, entre explosões de corpos e revoluções de vidas. O que farei aqui de forma breve será uma espécie de mergulho em discursos e debates que ocorreram entre 1964 e 1967 no âmbito da intelectualidade e de artistas que, de alguma forma, se sentiram derrotados pelo golpe. Ou, e eis aí a cisão geracional incontornável do momento, entre derrotados e uma nova geração que já inicia seu trajeto criativo após o golpe.

O espaço que escolhi para essa leitura crítica foi um dos veículos mais importantes daquele momento: a *Revista Civilização Brasileira* (RCB). Idealizada e publicada pelo editor Ênio Silveira, a publicação durou de 1965 até 1968 e foi um marco nos balanços entre velhas e novas esquerdas, fazendo da própria ideia de debate um caminho de diagnóstico desse período.

Neste brevíssimo exercício, trarei dilemas do passado para que possamos jogar um foco de luz sobre os que vivemos no presente. A ideia é demonstrar, a partir de um recorte mínimo, como o nosso país estava sendo pensado dentro do debate intelectual de então. Mesmo com um parco público letrado e leitor, a *Revista* circulou em uma época em que as definições sobre o que era “ser brasileiro” estavam em jogo e atingiu, ainda em 1965, a impressionante marca de vinte mil exemplares vendidos. Pensar a cultura, ler os teóricos e dominar as ferramentas da crítica, era um exercício de uma amplitude maior do que podemos imaginar atualmente.

II

Ao nos debruçarmos sobre os números iniciais da RCB, vemos como a perspectiva do “balanço” se faz presente. São diversos os artigos

e textos voltados para tal ideia ou para a retórica do diagnóstico, do impasse ou da busca de respostas. No seu primeiro número, publicado em março de 1965, ou seja, um ano depois do golpe, o editorial assinado por Ênio e chamado de “Princípios e propósitos” diz que

O povo brasileiro está agora diante de um grande e sério desafio: será capaz de, superando falhas e contradições, superar também as forças que se opõem ao desenvolvimento do País, numa linha democrática e independente? Será capaz de abandonar formulações meramente especulativas e, através de estudo objetivo de todos os componentes da realidade nacional, equacionar e depois resolver seus graves problemas? Terá capacidade para destruir os mitos e clichês que dificultam ou impedem aprofundamento maior desse estudo?¹

Temos neste trecho palavras que são a senha para o tom da revista: desafio, superar, abandonar, equacionar, resolver. E a saída, como indica o autor é justamente “o estudo”. Cabia aos intelectuais que a revista convocava em sua primeira fase — oriundos em sua maioria dos anos de 1950, como Ferreira Gullar, Nelson Werneck Sodré, Paulo Francis, Alex Viany, Álvaro Lins, Moacir Félix, Octavio Ianni ou Florestan Fernandes — aprofundar as análises do que deu errado, isto é, de como as esquerdas e demais grupos progressistas foram derrotados pelos militares e seus aliados. Vale lembrar que em 1965 ainda não havia no horizonte a permanência de vinte e cinco anos do novo regime. De certa forma, ao mesmo tempo em que tal situação de derrota e esparança deixava os textos de então mais agudos em suas críticas e visavam a retomada do estado democrático, ela também permeia cada frase com a tinta da melancolia. Citando ainda o texto referido de Ênio Silveira, “O golpe de abril, sendo mero episódio da crise crônica em que nos encontramos, certamente dificulta, mas por isso mesmo esti-

1. *Revista Civilização Brasileira*, nº 1, p. 3.

mula, abre novas perspectivas e torna inadiável a tarefa que lhes cabe executar”. Para fechar, o editor anuncia que a RCB seria, justamente, “o veículo em que esses estudos e pesquisas da realidade nacional serão divulgados”. De alguma forma, a revista se torna o balanço da fossa por excelência.

Se fizermos um apanhado de alguns dos títulos de artigos que seguem esse caminho, a lista se torna grande. Apresento aqui alguns para, em seguida, me deter em momentos emblemáticos do que saiu entre os anos de 1965 e 1967. Já no número 1, de março de 1965, temos “Política externa independente: um balanço” (sem autor); “Obstáculos políticos ao crescimento econômico no Brasil” (Celso Furtado); “Teatro em 1964: um balanço” (A. Veiga Filho); “Porque parou a arte brasileira” (Ferreira Gullar) e “Música popular: novas tendências” (Nelson Lins e Barros). No número 2, de maio de 1965, temos “1º aniversário do golpe: quem deu, quem levou, reações possíveis” (Paulo Francis) e “A revolução brasileira e os intelectuais” (Florestan Fernandes). No número 3, de Julho de 1965, temos “Brasil de hoje: problemas do futuro com homens do passado” (novamente Celso Furtado) e “Confronto: música popular brasileira” (com José Ramos Tinhorão, Luis Carlos Vinas e Edu Lobo). No número 4, de setembro de 1965, temos “Condições e perspectivas da política brasileira” (sem autor) e “Cultura popular: esboço de uma resenha crítica” (Sebastião de Uchoa Leite).

Vale lembrar que em 1965 Ferreira Gullar publica pela editora Civilização Brasileira seu livro *Cultura Posta em Questão*. Pelo título, vemos que segue o tom de questionário do presente. Gullar participou intensamente da revista e estava inserido na perspectiva de balanços e derrota, principalmente por ter sido membro ativo do CPC da UNE e, logo depois, do teatro Opinião. No prefácio da primeira edição, assinado por Leandro Konder, lemos que

Erguem-se hoje, diante de nós, no caminho do desenvolvimento, que apenas começamos a trilhar, poderosos obstáculos, preconceitos profundamente enraizados, interesses feridos, privilégios que não querem morrer. Mas nada disso consegue impedir que certas perguntas se imponham a um interesse cada vez mais geral.²

Já o próprio Gullar, ainda na introdução do volume, corrobora tal perspectiva ao afirmar que

Vivemos uma época de urgência e, se essa urgência não justifica a leviandade, impõe um comportamento novo, que é preciso assumir. Faz parte desse comportamento compreender que só o diálogo aberto e o esforço comum de pensamento nos permitirão formular e responder às questões que o momento coloca. Com este livro, pretendemos contribuir para o debate.³

Neste trecho de Gullar, vale reter tanto a ideia de *urgência* de uma época, quanto a proposta de um “comportamento novo”. Como sabemos, meio século depois, o novo chegaria dois anos depois com o chamado tropicalismo, mas não exatamente como Gullar ou Konder imaginavam.

III

Numa sociedade plenamente desenvolvida o intelectual pode se dar o luxo de virar a cara e compor sua obra. Ele confia na divisão do trabalho. Outros estão, mais especificamente, cuidando do país. Um país como o Brasil é como uma família pobre em que todos fazem de tudo e seria o cúmulo que exatamente os intelectuais se alheassem (se alienassem, como se diz agora) da tarefa principal. A crítica pura e simples, ainda que valorosa, é inútil diante de um espetáculo tão ruim como o Brasil. Nem dá gosto.⁴

2. Ferreira Gullar. *Cultura Posta em Questão: Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2002, p. 16.

3. Idem, p. 17.

4. *Revista Civilização Brasileira*, nº 9-10, p. 338.

Esse trecho foi escrito por Antonio Callado em 1966. Com dois anos do golpe civil-militar nas ruas, Callado publicava na *Revista Civilização Brasileira* a resenha sobre o livro de Paulo Francis, *Opinião Pessoal*, e era mais um a deixar claro os dilemas do intelectual brasileiro daquele período. A ideia do “engajamento” político através da produção cultural tornava-se uma das principais posturas hegemônicas no país durante a primeira metade dos anos 60. Intelectuais de qualquer campo se deparavam em seu cotidiano com o posicionamento necessário frente a esse problema. A omissão do debate político-sociológico e da reflexão sobre o país era cobrada, como mostra o trecho citado. O resultado da omissão era o estigma da alienação.

Essa hegemonia de um engajamento com perfis pedagógicos e com a instrumentalização distanciada de ideias como “povo” e “popular”, porém, começaria a ser questionada a partir de 1964, por intelectuais que, ao contrário da tradição ensaísta do país, propunham projetos e ações de áreas estranhas à crítica, à literatura e ao ensaísmo. Glauber Rocha, por exemplo, se torna uma das forças dessa renovação intelectual por mudar o eixo das pautas e do debate no período. Era um jovem diretor que não abria mão do texto (publicava tanto sobre a história do cinema quanto sobre questões geopolíticas da América Latina) e, principalmente, da política. Ele radicaliza a postura crítica anti-colonial no terceiro mundo, e no Brasil principalmente, e recoloca em novas bases as leituras acerca de uma arte política. Suas falas e seus escritos não apresentam visões lastreadas pelos estudos filosóficos e sociológicos do ISEB ou pelas caravanas populares do CPC da UNE. Para o cineasta, naquele momento de balanços e cobranças, o dito “povo brasileiro” é real, sente fome e vive no limite da revolta social. Eram os responsáveis pela criação de uma cultura subversivamente popular sem mediação do intelectual. A urgência desse povo, desse ponto de vista, era maior que as dos pensadores.

Trago Glauber Rocha porque foi na mesma *Revista Civilização Brasileira*, em sua edição de número 3, julho de 1965, que ocorreu a primeira publicação de “A Estética da Fome”, ensaio já amplamente visto pelos estudos ao redor do cineasta. Ele marcou o período como a primeira — ou a mais visível e contundente — manifestação de um intelectual brasileiro frente aos dilemas da relação colonizador/colonizado. Isso ocorreu quando “Revolução” era palavra corrente em artigos, livros, debates e conspirações nos bares e redações do país. Glauber expõe em um discurso direto e sintético a situação-limite do intelectual brasileiro (e de todo terceiro mundo): como viver das aspirações, teorias, projetos e decisões das instâncias externas — sejam elas comitês da internacional socialista, empresas de cinema, produtores endinheirados ou gurus intelectuais — sem sermos vistos pelo verniz aprisionante do primitivismo ou do “exotismo”? Como criar uma cultura afirmativa e nacional, revolucionária e brasileira, se libertando de premissas que não as nossas, de problemas que não são os nossos, de uma ideia de “povo” que não é o nosso?

As ameaças para a reflexão do intelectual brasileiro se materializam em duas posturas que, para Glauber, eram falhas e nocivas naquele momento: a *esterilidade* e a *histeria*. O pensamento brasileiro dos anos 1950 e 1960 navegava nas águas muitas vezes plácidas do nacional-desenvolvimentismo, cuja crença na revolução se dava através da aliança desenvolvimentista de superação do subdesenvolvimento entre um operariado esclarecido, um campesinato engajado nas causas populares e uma burguesia progressista que financiaria e informaria todo o processo revolucionário. Nesse contexto, o diagnóstico de Glauber demonstrava que nossos intelectuais se defrontavam com a esterilidade do empenho em exercícios formais ou meramente comerciais e com a histeria romântica do anarquismo da “poesia jovem” e da indignação vazia, causadora de equívocos como “a procura de uma sistematização

para a arte popular” em que “mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento”. Na esterilidade, o sonho frustrado da universalização subserviente; na histeria, o devastador esforço crítico pedagógico para superar a impotência de criar em um país miserável como o Brasil. A grosso modo, Concretismo e CPC eram os dois modelos paradigmáticos que Glauber combatia. O primeiro, priorizando a estética pura, a forma como esteio revolucionário. O segundo, propagando a crença no realismo socialista em que “povo”, “burguesia” e “classes” tinham papéis pré-definidos no desenrolar teleológico da história rumo a revolução socialista.

Sem meio tom, “Estética da fome” é um texto lido em Gênova, Itália, para a *consciência do outro*, isto é, para o *Colonizador*. Glauber falava diretamente com os produtores de exotismos, fato raro na inteligência do país, endossando a violência como ação positiva de transformação social e como saída, mesmo que limite, para o dilema do primitivismo. Um engajamento que não pressupõe modelos pré-estabelecidos de ação e proposta, mas sim que *marca uma posição*. O intuito não é mais conscientizar as classes, mas sim intervir através da ação direta do intelectual e do artista frente esse dilema.

IV

Em julho de 1966, a RCB apresentou em seu número 7 mais um dos seus “debates”. Em seu título, permanece ressoando impasses e perguntas de quem se viu desnortado pela história. Aos poucos, porém, novos elementos no campo da arte e da cultura vão obrigando intelectuais e artistas a ampliar a pauta dos balanços necessários. Como sabemos, as artes visuais, o cinema, o teatro e, principalmente, a música popular iniciam seu processo de ruptura com a pauta política do realismo socialista ou do engajamento cepecista. São obras que pas-

sam a inserir o dado da complexidade entre as polaridades pré-definidas da Guerra Fria e impossibilitam a priori o maniqueísmo como posicionamento político. O debate em questão é o famoso “Que caminhos seguir na música popular brasileira”. O time de debatedores é amplo e eclético: Flavio Macedo Soares, Nelson Lins e Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl, Ferreira Gullar, além dos jovens músicos baianos recém chegados ao sudeste, José Carlos Capinam e Caetano Veloso. Ambos, aliás, encontravam-se em plena gestação de algo que só em 1967 ganharia corpo definitivo, mas que já se insinuava em suas palavras. O debate, conduzido por Airton Lima Barbosa, é iniciado com um pequeno texto que, mais uma vez, corrobora o tom de balanço e fossa. Cito: “Em virtude da crise atual da música popular brasileira, a RCB reuniu músicos, compositores, intelectuais e estudiosos de música popular para um debate”.

A “crise” da música popular diagnosticada pelos editores da revista não vislumbravam nem de longe o que ocorreria no ano seguinte. Vale pensarmos que, na verdade, o que estava em crise era todo um modelo de pensamento nacionalista-popular no âmbito das velozes transformações de uma cultura de massas mundializada, e não propriamente a música popular. Vale lembrar também que a própria ideia de popular estava em transição dramática para as gerações pré-golpe, saindo de sua perspectiva folclórica-romântica para uma perspectiva televisa e pop. Afinal, em 1966 a Jovem Guarda de Roberto, Erasmo e Wanderléa já era uma realidade incontornável.

Esse debate se tornou marcante também porque é nele que Caetano Veloso formula a sentença que se torna um marco crítico de sua postura pré-tropicalista, isto é, a ideia de uma “retomada da linha evolutiva” na música popular a partir da experiência de João Gilberto em 1959 e sua capacidade de aliar a informação da modernidade musical de seu tempo e a renovação dos padrões tradicionais, sem abandoná-los

como passado vazio. O que Caetano reivindica, e que certamente fez Augusto de Campos se apropriar imediatamente dessa ideia, é uma *possibilidade seletiva* do repertório da tradição visando a criação como invenção de uma nova informação. Citando o músico, “Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela”. Na frase seguinte, ele arremata dando o contexto da famosa sentença: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação”. Ou seja, a ideia de uma linha evolutiva, apesar de apontar o dado diacrônico e teleológico da história, é também um processo seletivo que, de alguma forma, recorta a mesma história em seus momentos que interessam a tal ideia de evolução. Ela é muito mais uma operação crítica do que um destino inexorável da qualidade intrínseca da canção popular.

Em outro trecho do debate, Caetano, de alguma forma, aponta a mudança que sua geração passava em relação a textos como os de Gullar ou Callado, citados aqui anteriormente. O jovem músico, com 24 anos na ocasião, já afirmava que não tinha ilusões sobre um “povo” unidimensional e necessitado de conscientização política, nem achava que deveria ser um intelectual com a missão de resolver problemas nacionais. Citando mais uma vez Caetano, “Sei que a arte que faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo brasileiro. Sei também que a arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces”. Por fim, reafirma a operação crítica como dado inexorável de sua ação artística: “Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira”. Uma simples mudança de um “nós” pedagógico e culpado para um “eu” autônomo e crítico, desembocaria um ano depois nas transformações que seriam batizadas de tropicalismo.

V

Os números da RCB publicados em 1967 nos mostram, de alguma forma, como essa visada renovadora de Caetano Veloso irradiava-se pelas pautas da publicação. Em dois anos, o tema do “balanço” e o diagnóstico das derrotas é deslocado para a análise dos novos problemas que o país e o mundo vão adentrando no período. A revista, aliás, se internacionaliza muito mais e amplia os autores e temas. Em seus cinco números (o primeiro, 11-12, acaba compilando o último de 1966 e o primeiro de 1967, demonstrando as dificuldades enfrentadas pelos editores), vemos o surgimento de artistas como Rubens Gerchman e Antonio Dias, artigos de Juliet Mitchel dedicado à revolução feminista, textos voltados para o problema do racismo no Estados Unidos ou trabalhos seminais de Susan Sontag como “Marat, Sade, Artaud”. Há também a renovação do pensamento das esquerdas com textos de Lucien Goldman, Hobsbawm e Althusser. Vale lembrar que o período também correspondente ao incrudescimento da censura oficial do regime militar, que cada vez mais demonstrava apetite para permanecer no poder. O próprio Enio Silveira, por exemplo, é preso sete vezes entre 1964 e 1969. Sua trajetória de resistência, suas escolhas editoriais e sua filiação política ao PCB o transformaram em alvo constante de processos por parte dos militares. Com sua revista, não seria diferente.

Mesmo abrindo novas frentes a partir de 1967, porém, seus editores permanecem fiéis a ideia de que apenas a rebeldia, para retomar o ensaio de Leandro Konder publicado justamente no número 15, de setembro de 1967, não desembocaria na superação da Fossa. No editorial do número 13, comemorando dois anos da publicação, há o reconhecimento das transformações, mas há também a necessidade de seguirem a *Tarefa de* “organizar o movimento”. Assumem que há uma realidade brasileira ainda em jogo, mas agora “sempre em movimento”. Apesar de entenderem cada vez mais as transformações fora dos es-

quematismo típicos da geração que formara a primeira fase da revista, insistiam que o intelectual tinha uma missão. Citando o editorial,

O que é importante é não esquecer que sem indagar, a qualquer preço, pela verdade dessas realidades, a função do intelectual perde a sua capacidade criadora e desce ao nível dos atos em que o homem avilta em si a humanidade inteira ao aviltar-se na consciência de um definido dever que o redima. Tarefa crescentemente difícil, o importante é que isto é o que vimos tentando — com muitos tropeços, dúvidas e erros — durante esses dois anos de luta em um período que toda a Nação conhece, e durante qual o manifesto apoio de camadas sociais mais lúcidas do nosso país foi o principal alento que tivemos.⁵

Ainda aqui, ressoa a tarefa, o dever e a missão coletiva do intelectual. A transformação apontada por Caetano de um “nós” para um “mim”, de um “Vamos” para um “vou” ou do popular para o pop, não seria imeditamente aceita. Talvez não tenha sido até hoje para alguns setores. Mas não deixa de ser sintomático que, em 1968, o tema da cultura de massas e suas armadilhas imperialistas tenha sido constante nos últimos números da revista.

Concluindo: Roberto Schwarz, em 1987, afirmava no ensaio “Nacional por subtração” que “a cada geração a vida intelectual brasileira parece começar do zero”. Em 1967, três anos após o golpe, o balanço da fossa e a renovação da mesma por outra geração assume a sugestão de Schwarz. Começar do zero não como terra arrasada, mas como necessidade de renovação crítica por conta de transformações radicais que, antes de 1964, apareciam cirstalinas em sua visada política e cultural.

Em suas “escritas políticas” do *Grau Zero de Escrita*, Roland Barthes afirma que “Não há dúvida que cada regime possui a sua escrita, cuja história ainda está por fazer”. Entre 1964 e 1967, o novo cenário

5. *Revista Civilização Brasileira*, nº 13, p. 3.

político brasileiro colocou para os seus intelectuais de forma drástica e traumática novos regimes de escrita e de pensamento crítico. E se a história de tais regimes sempre estará por se fazer, o balanço de sua fossa serve de alerta dentre as novas gerações cuja leitura retrospectiva pode cada vez mais se aproximar daquele momento dramático pela lente absurda de nosso presente. Talvez, se ainda há missões para intelectuais, a mais premente é entender que urgências e diagnósticos precários se tornaram parte de nosso cotidiano na luta contra a linha evolutiva do conservadorismo brasileiro.

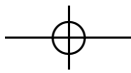
REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “Escritas políticas”. In: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão / Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2002.

SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

Revista Civilização Brasileira, números 1-13 (1965-1967).



1967: exercícios experimentais de liberdade

Imaculada Kangussu

1967, ANO DA *TROPICÁLIA*

Em 1967, Hélio Oiticica apresenta *Tropicália* na exposição “Nova Objetividade Brasileira”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Tropicália*, o termo criado por Hélio, dá nome à música de Caetano Veloso considerada como “música inaugural” e “matriz estética” do tropicalismo, por Celso Favaretto, para quem a canção configura um painel histórico, uma “metaforização” do Brasil, e, em suas palavras,

desenha uma situação contraditória, um contexto em desarticulação, presentificando as indefinições do país, em que indiferenciadamente convivem os traços mais arcaicos e os traços mais modernos. Com uma operação de bricolagem, o Brasil emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos, fragmentos.¹

A canção foi gravada no disco também nomeado *Tropicália ou panis et circencis*, visto por Celso Favaretto como a “suma tropicalista”, fruto do trabalho coletivo do “grupo baiano”: Caetano, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão.

1. Celso Favaretto. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê, 2007, p. 63. Este ensaio, como também o interesse filosófico que desenvolvi pela obra de Hélio Oiticica, foram tão profundamente influenciados pela leitura dos escritos de Celso Favaretto que qualquer agradecimento se faria supérfluo.

Tropicália, o nome, chegou a Caetano Veloso indiretamente, através da mediação de Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Vidas secas* e *Terra em transe*, entre outros, que, ao ouvir a canção ainda sem título, conta seu autor,

sugeriu “Tropicália”, por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho do mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia.²

A obra *Tropicália*, cuja descrição Caetano ouviu, é um ambiente formado por caminhos — de areia e pequenas pedras de brita — ornamentados com plantas, poemas e até araras, através dos quais o público pode chegar a dois *Penetráveis*, pequenos barracões, cuja estrutura remete àquela das construções feitas na favela, nos quais as pessoas são encorajadas a *penetrar*: no penetrável PN2 (*Pureza é um mito*) e no PN3 (*Imagético*), onde uma televisão permanece ligada transmitindo a programação em tempo real. A forma da obra revela-se apenas a quem a percorre, exige a experiência espaço-temporal, é impossível abarcar todas as suas partes simultaneamente com o olhar. Hélio Oiticica fala sobre a experiência de *Tropicália*, em entrevista, de 15 de maio de 1968, a Mário Barata:

2. Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 188. *Tropicália*, escreve o autor-cantor, “justificou para mim a existência do disco, do movimento e de minha considerável dedicação à profissão que ainda me parecia provisória: era o mais perto que eu pudera chegar do que me foi sugerido por *Terra em transe*” (Ibidem, p. 187). Vale lembrar que o filme de Glauber também é de 1967.

O resultado, para mim, foi de absoluto sucesso quanto às possibilidades e às ocorrências aí verificadas: para entrar em cada *Penetrável*, era o participante obrigado a caminhar sobre areia, pedras de brita, procurar poemas por entre as folhagens, brincar com araras etc. — o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo *pisando a terra*. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da *Tropicália*, lembra muito as caminhadas pelo morro.³

A sensação de estar “de novo *pisando a terra*” revela-se essencial, quando se busca um descondicionalismo social, diz o artista na mesma entrevista. Segundo Hélio, dois elementos importavam na *Tropicália*: o primeiro, o trabalho do artista de criar um ambiente para provocar experiências sensoriais distintas daquelas vividas no prosaísmo cotidiano; o segundo referia-se ao próprio comportamento do público baseado na experiência do contato direto com tal ambiente. Pode-se assim perceber *Tropicália* como *objeto* voltado a levar o *sujeito* a experiências físicas, sensoriais, distintas daquelas cotidianas. O objeto buscado por Hélio não é mais a obra acabada, e sim o que traz em si uma proposta relativa à participação do sujeito.

Propositadamente não tecnológica, a ambientação visava a volta à terra, em um exercício experimental para além da absorção do sujeito pela avalanche de informações e imagens contemporâneas. Ao justapor elementos extremos, a terra a ser pisada e o aparelho de televisão, por exemplo, o artista fixa contradições em uma síntese imagética e, sem buscar superá-las, evita a fixação de uma realidade fechada, definida e definitiva. *Tropicália* é uma obra de transformação, pela qual,

3. Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 99.

declara Oiticica, deseja-se chegar “à pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver, onde o que é secreto agora passa a ser revelado na própria existência, no dia a dia”.⁴

A intenção assumida pelo artista é a de compor uma objetivação da imagem brasileira, visando derrubar o mito universalista então adotado nas manifestações da vanguarda nacional. Seu desejo é objetivar uma imagem brasileira através da “devoração” de símbolos da cultura nacional. *Tropicália* propõe a apresentação de uma imagem brasileira em linguagem universal.

A proposta foi bastante bem sucedida. *Tropicália* foi escolhida para inaugurar uma nova galeria da Tate Modern, em Londres, em 17 de junho de 2016, quase 50 anos (nos quais houve intensa e variadíssima produção de arte contemporânea) depois de sua primeira apresentação. Como parte do acervo da Tate collection (desde junho de 2007), a obra permanece em exposição até dezembro de 2018. Segundo notícia publicada no jornal *The Guardian*, nos três primeiros dias da exposição, a Tate Modern recebeu 143 mil visitantes, o dobro do número usual, o que levou inclusive à retirada das araras.⁵ Em 2017, o Whitney Museum, em Nova York, para inaugurar suas novas instalações, também exibiu *Tropicália*, dentro da grande retrospectiva *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*.

Considerado um dos artistas mais originais do século xx, Oiticica realiza trabalhos que acordam o corpo, os sentidos, os sentimentos, e convidam a uma posição mais ativa: transformam o espectador em participante, registra o catálogo da exposição. “O mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras”, escreve o artista, “é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas,

4. Ibidem, p. 100.

5. Mark Brown. “Tate modern removes macaws as visitor numbers soar”. In: *The Guardian*, 20/05/2016.

portanto altamente revolucionário em sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal.”⁶ A proposta foi considerada uma “estética do envolvimento”.⁷

Tropicália, tanto o conceito quanto a obra têm desdobramentos essenciais nas obras chamadas “tropicalistas”. Ambas apresentam aspectos distintos, e mesmo discrepantes, das produções culturais, desconstruindo qualquer linguagem voltada à totalização. Os processos e os procedimentos são mais importantes que os temas. “O tropicalismo evidenciou o conflito das interpretações do Brasil, sem apresentar um projeto definido de superação dos antagonismos; expôs a indeterminação da história e das linguagens, devorando-as”, observa Favaretto, “ressituou os motos da cultura urbana e industrial, misturando os elementos arcaicos e modernos, ressaltando os limites das polarizações ideológicas no debate cultural em curso”.⁸

Na ausência de privilégios valorativos entre produções culturais antagônicas, na indistinção entre experimentalismo radical e crítica da cultura, Oiticica percebe um caráter revolucionário implícito nas criações dos músicos tropicalistas. Em sua perspectiva, o tropicalismo não visa ser mais um movimento isolado, mais um “ismo”, e sim “um estado geral cultural” capaz de unir dispares como Zé Celso, os poetas concretos paulistas, Glauber Rocha, Oswald de Andrade, e mais. Os músicos baianos, considera o artista, “promoveram a maior tarefa crítica de nossa música popular, inclusive cabe a eles a tarefa da desmistificação, na música, do bom gosto como critério de julgamento.”⁹

6. Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 109.

7. Benedito Nunes. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p.42.

8. Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 100.

9. Hélio Oiticica. “O sentido de vanguarda do grupo baiano”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/1968.

1967, ANO DO SUPRA-SENSORIAL

Em dezembro de 1967, Hélio Oiticica escreve um breve ensaio onde apresenta o conceito, que vinha desenvolvendo desde o início da década de 1960, o de *supra-sensorial*.¹⁰ O *supra-sensorial* proposto é a tentativa de criar obras, para além das bases tradicionais da pintura e da escultura, que culminem em objetos abertos à mobilidade. Em outras palavras, a proposta fundamental das obras ligadas ao supra-sensorial consiste em criar novas condições de experiências, através de proposições abertas; e em provocar novas formas de percepção, através do envolvimento participativo do espectador. Com isso, a posição de espectador passivo é transformada na de participante ativo. Oiticica tinha em vista ultrapassar o objeto como finalidade última da expressão estética que, a partir dessa perspectiva, é o meio e passa a ter como fim experiências voltadas ao comportamento participante do público. As proposições lançam mão de qualquer objeto — caixas, palavras, ambientes — de olho na resposta do participante, tendo como alvo comum transformar o participante através da experiência sensorial.

O supra-sensorial visa ir além do movimento de estímulo e reação, próprio da arte e limitado ao sensível, e abrir o participante para o dilatamento da sensibilidade mesma (como acontece em estados alucinógenos induzidos por drogas), e também da consciência, através de experiências provocadas pelo objeto capaz de levar a um novo modo perceptivo, a uma transformação na percepção. Não se trata apenas de criar uma estética do objeto ou do ambiente — que permanecem importantes e mesmo fundamentais — e sim de lidar com a objetividade das proposições.

10. Hélio Oiticica. “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”. In: *Aspiro ao grande labirinto*.

O desenrolar da ideia do supra-sensível tem como antecedente a proposta da “Nova Objetividade”, voltada à produção de objetos capazes de abarcar proposições criativas abertas ao exercício imaginativo dos indivíduos. Trata-se de um contraponto no diálogo com o “Novo Realismo”, proposto por Schemberg, cuja caracterização mais ampla inclui Gerchman (“realismo do fato significativo”), Antonio Dias (“realismo do absurdo”), Wesley Duke Lee (“realismo estrutural”), Sérgio Ferro e Waldemar Cordeiro (“realidade-imagem”).¹¹ O ponto crucial de distinção entre a “Nova Objetividade” e o “Novo Realismo” é a ideia de “arte participante”. Conforme pode-se ler no “Esquema Geral da Nova Objetividade”, ao artista cabe propor objetos capazes de provocar a participação, de modo a operar transformações na percepção e na consciência do público, “que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles, usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação, etc.”¹² Na experiência estética proposta, é o participante quem articula os elementos colocados pelo artista.

Na situação opressiva imposta pelo regime autoritário e violento da ditadura militar, desde o dramático golpe de 1964, Oiticica adverte: Hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo *contra* coisas, argumentos, fatos [...] No Brasil (nisto também se assemelharia ao Dadá)

11. Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 158-161. Cf. Hélio Oiticica. “Situação da vanguarda no Brasil”. In: *Aspiro ao grande labirinto*; Mario Schemberg. “Um Novo Realismo”. In: Dayse Peccinini. *Objeto na Arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978; Waldemar Cordeiro. “Realismo: musa da vingança e da tristeza”. In: Dayse Peccinini, *op. cit.*

12. Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 94.

hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social.

Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade [...] ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!¹³

E do conceito de Nova Objetividade, criado em 1966, nasceu a ideia de *Tropicália*, revela o artista ao retomar o conceito, em dezembro de 1967:

O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas a seu exercício imaginativo, interior — esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio “fazer” da obra seria violado, já que o verdadeiro “fazer” seria a vivência do indivíduo.¹⁴

O artista deixa bem claro que não visa um novo condicionamento para o público, como acontece às vezes com a chamada “arte política”, voltada a substituir um condicionamento por outro, e sim a diluição de todo condicionamento. Ou ainda, a derrubada de todo condicionamento para abrir espaço à busca, e talvez ao encontro, da liberdade individual, “através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador”.¹⁵ Na

13. Idem, “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 98.

14. Idem, “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 103.

15. Ibidem, p. 102.

experiência proposta pelo objeto, o espectador experimenta o jogo livre, a expressão do próprio corpo, um mergulhar em si mesmo e a abertura para o novo.

As obras ligadas à Nova Objetividade dirigem-se aos sentidos visando, através deles, a percepção total para “levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais, à descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”.¹⁶ Com isso, entra em jogo a ordem social, ética, política e todo o universo simbólico no qual o indivíduo se movimenta. A adaptação ao que é dado implica o abandono da própria interioridade, em favor do que é oferecido e, com isso, o encolhimento da imaginação. O desejo de ultrapassar tal situação implica abrir o participante para ele mesmo, para uma dimensão deixada de lado em função do comportamento imposto pela estrutura social em curso.

Hélio tem consciência do caráter transformador de sua proposta e das reações que ela pode provocar. Em suas palavras:

O próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, redescobrimo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento direto, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento [...] A arte já não é mais instrumento do domínio intelectual, já não poderá ser usada como algo “supremo”, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo.¹⁷

16. Ibidem, p. 104.

17. Ibidem, p. 105.

Da arte do passado, considera Hélio, restará apenas o que puder ser experimentado como emoção direta, o que for capaz de mover o indivíduo para além do condicionamento opressivo, imposto pelo comportamento exigido no cumprimento das tarefas do dia a dia, oferecendo-lhe novas dimensões formais aptas a encontrarem resposta no comportamento do participante. Nesta perspectiva, artistas não são mais apenas criadores de obras a serem contempladas e sim motivadores para a criação, a ser realizada com a participação dinâmica daqueles a quem, antes, estava reservado o papel de mero espectador, de quem apenas olha. A busca do supra-sensorial, escreve o artista, “é a *descoberta da vontade* pelo “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa), pelo indivíduo que a elas se abre”.¹⁸ A participação é fundamental, trata-se de experiências “que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial, e mergulham de maneira inesperada num sujeito renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial”.¹⁹

1967, VOLTANDO ATRÁS PARA IR ÀS RAÍZES: O ESTADO DE INVENÇÃO

Em 1964, Hélio desenvolve a denominada *proposição vivência* com a realização do *Parangolé*, considerado o ponto crucial e definidor de uma posição específica no desenvolvimento teórico de suas experiências. *Parangolé* é uma espécie de capa vestível construída com camadas de tecidos variados, alguns cujo uso é inusitado em peças de vestuário, e de cores diversas que se revelam à medida que quem a veste se movimenta. O ato de “vesti-lo” inicia a participação do corpo na obra,

18. Ibidem, p. 105.

19. Idem, “Situação da vanguarda no Brasil”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 111.

levada adiante por o *Parangolé* incitar o desejo de movimentar-se e provocar o movimento da obra. E, pelo fato de vestir a obra, o corpo passa a participar dela: não há mais separação entre corpo e obra.

O *Parangolé* instaura “um sistema que desata a fantasia”, escreve Favaretto, “descontínuo de atividades, agencia estruturas-percepções, que revelam uma outra ordem do simbólico: o comportamento”.²⁰ A improvisação e a expressividade corporal, provocadas pelo convite ao gesto e ao ritmo, são percebidas como introdutórias à descoberta da capacidade de criação, do corpo como expressão. Os *Parangolés* interferem no comportamento de quem os veste, *Parangolés* realizam “uma interferência contínua e de longo alcance, que se poderia alçar nos campos da psicologia, da antropologia, da sociologia e da história”.²¹ Conforme Hélio revela em entrevista a Ivan Cardoso,

O *Parangolé* não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está de fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “incorporação”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de “in-corpo-ração” [...] *Parangolés* foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de “estado de invenção”. Não se trata de ficar nas ideias. Não existe ideia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção”.²²

A obra requer a participação corporal: ao revestir o corpo, pede que ele se movimente e mesmo que, de alguma forma, dance. Segundo Oiticica, com os *Parangolés* aconteceu a descoberta das estruturas

20. Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 107.

21. Hélio Oiticica. “Bases fundamentais para uma definição do *Parangolé*”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 65.

22. Hélio Oiticica. “A arte penetrável de Hélio Oiticica”, entrevista a Ivan Cardoso, *Folha de São Paulo*, 16/11/1985, p. 48.

“comportamento-corpo”, e tudo passou a girar em torno do “corpo tornado dança”.²³ O mero ato de vestir a obra implica uma transformação expressiva e corporal do participante, essa transmutação seria a “característica primordial da dança”.²⁴ E a dança é a revelação plena do mundo, um “ato total do eu”, considera o artista, “o que seria para Nietzsche a embriaguez dionisíaca é na verdade uma lucidez expressiva da imanência do ato”.²⁵

Neste mesmo texto, em sua última parte, denominada “Posição ética”, Oiticica revela que, mais que uma obra, *Parangolé* nomeia um “Programa Ambiental”, voltado à liberdade moral, a derrubar mesmo todas as morais que tendem ao conformismo estagnizante, a opiniões estereotipadas e conceitos não criativos. Em suas palavras,

A liberdade moral não é uma nova moral, mas uma espécie de antimoral, baseada na experiência de cada um: é perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem, do mal, etc. Deste modo estão como que justificadas todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p.ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata) [...] Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o “bem-estar”, a “vida em família”, mas que só funcionam para uma pequena minoria.²⁶

23. Idem, carta a Torquato. In: Torquato Neto. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982, p. 278.

24. Hélio Oiticica. “Anotações sobre o *Parangolé*”. In: *Aspiro ao grande labirinto*, p. 70.

25. Ibidem, p. 74.

26. Ibidem, p. 81-2.

O programa do *Parangolé* é fortalecer as manifestações marginais voltadas à “felicidade utópica”, como as de Antônio Conselheiro, Lampião, Cara de Cavalo: só um mau caráter poderia ser contra eles e a favor de quem os destruiu, reflete Hélio. Pouco disposto a aceitar a paz enquanto houver escravo e senhor, o artista aposta na vitalidade da experiência criativa, em oferecer ao público a chance de deixar de ser passivo e de participar da atividade criadora. Segundo a conclusão fundamental da “Posição ética”, “sobrepunhando todas as deficiências sociais, éticas, individuais, está *uma necessidade superior em cada um de criar, fazer algo que preencha interiormente o vácuo que é a razão mesma dessa necessidade* — é a necessidade de realização, completação [sic] e razão de ser da vida.”²⁷ A vitalidade criativa, individual e coletiva, é percebida como índice das possibilidades de criação de uma nova realidade.

Oiticica revela ter quebrado o cerco pequeno-burguês no qual, por uma série de condicionamentos, se encontrava amarrado, ao descobrir outras pessoas que, como ele, “pensam e fazem, querem comunicar, construir”. E, na mesma carta (15-10-1968) a Lygia Clark que traz esta revelação, radicaliza a escolha das margens:

Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá uma surpreendente liberdade de ação — e para isso preciso apenas ser eu mesmo segundo meu princípio de prazer.²⁸

27. Ibidem, p. 83 (grifos do autor).

28. Hélio Oiticica & Lygia Clark. *Cartas 1964-1974*, p. 44.

Ainda nessa carta, Hélio escreve a Lygia que ao ler *Eros e Civilização*, de Marcuse, percebe “que tinha razão”²⁹ ao escolher colocar-se à margem. Em outra carta do mesmo ano (08-11-1968), o autor refere-se novamente a Marcuse ao afirmar a participação do público na obra como uma atividade desrepressiva que, “como diria Marcuse, libera o Eros reprimido por atividades repressivas”.³⁰ A participação, capaz de desconcertar e liberar forças imprevisíveis é salientada como altamente revolucionária e como a grande inovação proposta por ambos, Hélio e Lygia. Distintamente do que acontece na Europa, com uma civilização saturada que parece secar a imaginação, o Brasil é uma síntese de raças, povos e costumes, escreve o artista, diante da qual “o europeu fala mas não fala tão alto, a não ser nos meios universalistas acadêmicos, que não são criação cultural, mas sim arremedo. A criação, já mesmo em Tarsila e principalmente Oswald de Andrade, possui uma carga subjetiva que muito difere do racionalismo europeu”.³¹ Para Hélio, esta constatação não é o bastante, é necessário também sonhar um mundo novo, para evitar que o futuro seja a repetição do existente ou ainda pior do que este. E, voltando ao filósofo alemão, observa:

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou “agem marginalmente” pois não possuem classe social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido

29. Ibidem, p. 44.

30. Ibidem, p. 72.

31. Ibidem, p. 73.

social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma, mas propõe por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psichê [sic] de cada um, são a “mais-repressão” e tudo o que envolve a necessidade dessa mais-repressão.³²

Hélio sugere que Lygia leia Marcuse — e Frantz Fanon, *Lés damnés de la terre...* Ele mesmo continua leitor do filósofo crítico, mencionado novamente na correspondência do ano seguinte: “no livro mais recente que escreveu, Marcuse tem um capítulo em que propõem uma “sociedade biológica” como desrepressiva, baseada na comunicação direta em cadeia, o mesmo que pensei e já havia escrito”.³³ Lido no calor da hora, trata-se do *Ensaio sobre a libertação* (*An Essay on Liberation*), publicado em 69, onde Marcuse escreve um capítulo relativo à possibilidade de uma fundamentação biológica para o socialismo, “A Biological Foundation for Socialism”.³⁴

MORA NA FILOSOFIA

A quem me acompanhou até aqui, proponho a leitura de reflexões do próprio Marcuse, cuja influência pode ser percebida — é mesmo explicitada, como se viu — nas instigantes proposições de Hélio. Também Caetano revela conhecer *Eros e civilização*, (pelo menos o título) quando diz que, enquanto escrevia *Verdade tropical*, pensava em chamá-lo de *Boleros e civilização*, em suas palavras, “um velho trocadilho meu de 68 (que estaria na contracapa de um disco meu que não

32. Ibidem, p. 74-75.

33. Ibidem, p. 121.

34. É este o nome do primeiro capítulo em Herbert Marcuse. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

fiz porque a prisão interrompeu meus planos de composição), como piada com o famosíssimo título *Eros e civilização*, de Marcuse”.³⁵

O mencionado *Ensaio sobre a libertação* é a tentativa de configurar recusas ao estado de coisas em curso. Marcuse apresenta as existentes resistências tanto à obscena — apesar de visível — exploração (do ser humano e da natureza) levada a cabo pelo poder massivo e quase hegemônico do capitalismo corporativista, quanto à dominação pela força militar, pela burocracia repressiva, pelas ideologias introjetadas nas e pelas massas.

Diante dessas estratégias de poder no final da década de 1960 (e ainda hoje, *mutatis mutandi*), Marcuse considera o impulso de libertação, que percebe presente na emergência de novos valores e novas aspirações no meio sócio-cultural da época, como alternativa *par excellence* capaz de resistir e de recusar as formas de poder em curso. Seria irresponsável supervalorizar as possibilidades de vitória desta força pulsional de libertação, adverte o filósofo, “mas os fatos estão aí, fatos que são não somente os símbolos como também as encarnações da esperança”.³⁶ Cabe então à teoria crítica reexaminar as pré-condições existentes para transformações sociais qualitativamente distintas daquelas dadas.

Neste rumo, na perspectiva de Marcuse, são imprescindíveis mudanças qualitativas nas necessidades, na infraestrutura dos indivíduos que compõem a infraestrutura da sociedade. A questão colocada pelo filósofo é a seguinte: como satisfazer as próprias necessidades individuais (a tautologia visa à ênfase) sem reproduzir — no jogo entre

35. Caetano Veloso, em sua página no facebook, 13/11/2017. O livro *Verdade tropical* foi nomeado a partir da canção *Vereda Tropical*, bolero do compositor mexicano Gonzalo Curiel (1904-1958), gravado por Ney Matogrosso, em 1991. O bolero também nomeou uma novela da Globo em 1984.

36. Herbert Marcuse. “Preface”. In: *An Essay on Liberation*, p. viii.

aspirações e satisfações — a aparelhagem exploradora que perpetua a servidão. Ainda que sem definição, o filósofo percebe a transformação no ar. Necessidades e satisfações bastante distintas, antagonistas mesmo, daquelas em curso foram expressas por estudantes e ativistas no final da década de 1960. Através da visível expressão de mudança interior, pode ser percebida a base pulsional para a libertação — a pulsão vital por liberdade, bloqueada pela longa história da sociedade de classes. O caminho da libertação inclui, pensa Marcuse, um organismo vivo incapaz de submeter-se ou mesmo de adaptar-se “às performances competitivas requeridas para o bem-estar sob dominação, não mais capaz de tolerar a agressividade, brutalidade e feiúra do modo de vida estabelecido. A rebelião teria então alcançado raízes na própria natureza, na biologia do indivíduo”.³⁷ Só a partir deste fundamento metas concretas, bem como estratégias de lutas políticas, podem ser configuradas, considera o filósofo.

Diante do fato de as capacidades de transformação, desenvolvidas pelos avanços tecnológicos e intelectuais, permitirem ultrapassar a moldura da exploração, na qual permanecem confinadas, Marcuse julga possível superar a servidão voluntária, “voluntária porque introjetada nos indivíduos”,³⁸ através de práticas capazes de alcançar as raízes da infraestrutura humana tendo em vista uma radical “transvaloração dos valores. Tais práticas implicam “uma quebra das familiares e rotineiras formas de ver, ouvir, sentir e compreender as coisas”:³⁹ assim a transformação encontra-se ancorada na estrutura pulsional. Conhecimento e tecnologia têm de mudar suas direções e finalida-

37. *Ibidem*, p. 5.

38. *Ibidem*, p. 6.

39. *Ibidem*, p. 6.

des, “têm de ser reconstruídas de acordo com uma nova sensibilidade — com as demandas das pulsões de vida”.⁴⁰ Com uma *gaya scienza*, escreve Marcuse.

An Essay on Liberation propõe um “*ethos* estético”, de acordo com o qual a oposição entre matéria e intelecto, imaginação e razão, poesia e técnica seria invalidada — como acontece nas obras de arte capazes de harmonizar estes opostos. Seria este o *ethos*

de homens e mulheres que não precisassem mais ter vergonha de si porque superaram o sentimento de culpa: aprenderam a não se identificar com os falsos pais que construíram e toleraram e esqueceram os Auschwitzs e os Vietnams da história, as câmaras de tortura de todas as inquisições seculares e eclesiásticas, os guetos e os templos monumentais das corporações, e que adoraram a mais alta cultura desta realidade. Se e quando homens e mulheres agirem e pensarem livres desta identificação, terão quebrado a corrente que enlaça pais e filhos de geração a geração. Não terão redimido os crimes contra a humanidade, mas terão se tornado livres para interrompe-los e prevenir seu recomeço.⁴¹

Com o *ethos* estético, valores, verdades e ordem estética — até então monopolizados, segregados e preservados à parte na esfera da cultura — podem voltar-se à práxis e permear a dimensão material, em um movimento denominado por Marcuse de “dessublimação da arte” — cujo propósito é figurar materialmente o que permanecia na instância do sublime e da sublimação. A imaginação assume seu papel criativo na prática transformadora. Os que se rebelam, acredita Marcuse, ligam a libertação à dissolução da percepção cotidiana ordinária e desejam sentir, ouvir e ver de um novo modo.

40. Ibidem, p. 19.

41. Ibidem, p. 25. A superação da “vergonha de si”, mencionada no início da citação, refere-se ao aforismo 275, “*Qual o emblema da liberdade alcançada — Não mais envergonhar-se de si mesmo*”, de Friedrich Nietzsche. In: *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 186.

As palavras de Marcuse sobre esta nova sensibilidade, percebida nas ações estudantis, artísticas e intelectuais no final da década de 1960, 'podem ser estendidas à obra de Oiticica:

Ela emerge na luta contra violência e exploração onde esta luta é realizada por modos e formas de vida essencialmente novos: negação do *Establishment*, de sua moralidade e cultura; afirmação do direito de construir uma sociedade na qual a abolição da miséria e da labuta termina em um universo onde o sensual, o brincar, o calmo e o belo transformam-se em formas de existência, e assim, na *Forma* da própria sociedade.⁴²

A proposta de Hélio é a de liberdade, liberdade de invenção do lado do artista, experiência de objetos sem bula, sem instruções de uso, aptos a atravessarem os condicionamentos sofridos pelo espectador e proporem uma experiência de jogo livre, de mergulho sem rede, sem *a priori*. Através da experiência estética, "o indivíduo tem a chance de desejar ser livre de cooptação e da opressão [...] por meio de seu próprio corpo, sem depender das questionáveis estruturas governamentais ou de revoluções, e de seus resultados inerentemente imprevisíveis".⁴³

Desejo finalizar este breve ensaio com as palavras de Marcuse, encontradas no final do prefácio de *An Essay on Liberation*:

jovens militantes sabem, ou sentem, que o que está em jogo é simplesmente suas vidas, a vida de seres humanos que foi transformada em brinquedo nas mãos de políticos e gerentes e generais. As (*the*) rebeldes querem tirá-la dessas mãos e fazer valer a pena vivê-la; elas e eles (*they*) perceberam que isto ainda é possível hoje, e que sua realização precisa de uma luta que não pode mais ser contida por regras e regulamentos de uma pseudo democracia

42. Herbert Marcuse. "Preface". In: *An Essay on Liberation*, p. 25.

43. Catherine Dawson. "Maquinaria íntima: um exame marcuseano sobre a obra *A casa é o corpo*, de Lygia Clark", Revista *ARTEFILOSOFIA*, n. 18, 2015, p. 208.

em um mundo orwelliano livre (*Free Orwellian World*). A elas, a eles, eu dedico este ensaio.⁴⁴

REFERÊNCIAS

BROWN, Mark. "Tate modern removes macaws as visitor numbers soar". In: *The Guardian*, 20 Jun 2016, consultado em <www.theguardian.com>.

DAWSON, Catherine. "Maquinaria íntima: um exame marcuseano sobre a obra *A casa é o corpo*, de Lygia Clark". Tradução de Thiago Reis. In: ARTEFILOSOFIA, n. 18. Ouro Preto: UFOP, 2015.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê, 2007.

MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. "O sentido de vanguarda do grupo baiano", *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24/11/1968.

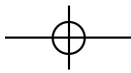
_____. & CARDOSO, Ivan. "A arte penetrável de Hélio Oiticica", entrevista a Ivan Cardoso, *Folha de São Paulo*, 16/11/1985.

44. Herbert Marcuse. "Preface". In: *An Essay on Liberation*, p. x.

_____ & CLARK, Lygia. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

PECCININI, Dayse. *Objeto na Arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.



Aqui é o fim do mundo: Candeias, Coni Campos, 1967

Juliano Gomes

I

1967 é um ano decisivo para a história do cinema brasileiro. Ano de filmes como *O caso dos irmãos Naves*, de Luis Sérgio Person, *Garota de Ipanema*, de Leon Hirzsmann, *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, *El justicero*, de Nelson Pereira dos Santos, filmes que tiveram repercussão a longo prazo e que produziram reverberações no debate cultural da época e constam na literatura de referência sobre cinema brasileiro até os dias de hoje. Boa parte do que se entende como cinema brasileiro moderno ganha contorno na filmografia deste ano.

Definitivamente, pode-se afirmar com tranquilidade que se trata do ano onde o evento central é o lançamento de *Terra em transe*. O terceiro longa de Glauber Rocha não só ocupava as manchetes de jornais ainda antes do lançamento (temperado pelo episódio da exibição do filme no Festival de Cannes daquele ano), mas foi um dos grandes acontecimentos culturais daquela década e subsequentemente. Sem dúvida, se trata de um dos filmes brasileiros mais analisados em artigos na imprensa e na academia até hoje. A vasta literatura que o faz perdurar ainda está em produção até os dias de hoje, e, com razão, seu fôlego como obra está longe de esgotar. A restauração razoavelmente recente deu ainda novo fôlego às pesquisas. Além disso, nossa história

sociopolítica insiste em eternos retornos absolutamente literais, como por exemplo o golpe em Dilma Rousseff em 2016, que faz daquela operística ficção algo cada vez mais próximo de um documentário.

Terra em transe é pedra fundamental nos debates sobre o “fenômeno 1967”, onde uma série de acontecimentos muito próximos sintetiza uma marca de mudança nos debates culturais brasileiros. O lançamento do filme, mais a exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ e os festivais da canção da TV Record em São Paulo formam uma espécie de trinca que resume uma extrema agitação na vida cultural e artística do país, que se estende para bastante além dos domínios de maior visibilidade. A sequência destes eventos e sua visibilidade ímpar formam uma espécie de arquipélago que evidencia que certas movimentações no campo cultural brasileiro, que vinham se formando num momento anterior, estão tomando uma escala nunca antes vista e conseqüentemente, tomando de assalto uma razoável porção do debate público. Naquele momento, agora distante, a arena da comunicação pública era marcada por um número razoável de publicações que se interessavam por este debate na imprensa, fato que, cinquenta anos depois, parece uma conjuntura distante.

A trinca de ases Glauber Rocha–Hélio Oiticica–Caetano Veloso tem como linha comum a atuação transversal que transcende os domínios mais imediatos dos seus campos de trabalho e atravessa a cultura brasileira através de ensaios, intervenções e aparições midiáticas, formando uma reserva imensa de pensamento sobre o Brasil e seus limites no tocante ao debate cultural, repertório esse que não cessa nem cessará de ecoar. Uma nova imagem do artista intelectual, crítico e agitador cultural, parece se formar, ativando um contexto midiático que se torna favorável, através de programas de tv, artigos de jornal, debates públicos, performances, assim como uma rede de colaboradores que dá capilaridade ao movimento.

Podemos dizer que uma das marcas dessa intensa movimentação, que tem 1967 como marco, é a inclusão decisiva da violência¹ como traço constitutivo da ruptura corrente na discussão sobre cultura e sociedade brasileira. A violência como matéria poética, como mote, como motriz das ações, como energia revoltosa que se maneja nos trabalhos. Os eventos centrais do fenômeno 1967, incluindo aí também a encenação do *Rei da vela* por José Celso Martinez Corrêa, no teatro Oficina em setembro de 1967, trazem à tona essa exigência da prática artística como uma redistribuição poética da violência, constitutiva da condição brasileira, subdesenvolvida.

II

Voltando mais especificamente ao cinema, este pequeno ensaio tem como desejo tentar colocar à baila dois filmes deste caro ano, que geraram menos combustão subsequente, para tentar buscar neles faíscas do magma cultural. Ligados de maneiras distintas à linha mais visível dos acontecimentos, dois filmes que ficaram razoavelmente fora das maiores discussões da época e dos períodos posteriores parecem interessantes para se trazer para conversa hoje no ímpeto de ampliar as linhas que brotam desse contexto.

No Rio de Janeiro, o baiano Fernando Coni Campos realiza seu segundo longa-metragem: *Viagem ao fim do mundo*. A produção bastante independente, demorada e cheia de contratempos, talvez seja um motivo para a pouca repercussão do lançamento do filme. Mas, em resumo, a fita tem um enredo simples: uma viagem de avião entre Rio e São Paulo, mais ou menos em tempo real (do que a viagem levava em 1967), acompanhada pelo ponto de vista de alguns dos personagens que

1. O livro de Frederico Coelho *Eu, brasileiro confesso, minha culpa e meu pecado* é decisivo na caracterização da Tropicália como movimentação que traz a violência no centro de suas ações.

estão no avião. Esta aí a síntese da ação do enredo. Contudo, o filme usa tal situação para construir um conjunto de relações e associações entre signos de ordens variadas, criando muitas vezes uma espécie de colagem que resulta num inventário cultural digressivo da época.

Os capítulos do romance de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* chamados “O delírio” e o “Senão do livro” são as bases para um intenso exercício de montagem de texto e imagem que nunca deixa ou abandona completamente o núcleo narrativo do avião, mas faz das digressões mutantes seu modo de ação principal. A ampla presença literária da banda sonora tagarela se combina com uma absoluta irreverência no uso de seus materiais, sejam eles observações de Simone Weil sobre a fé, cinejornais sobre a Segunda Guerra Mundial, peças publicitárias ou gags *nonsense*. Coni Campos realiza nesta espécie de ficção ensaística um raro exercício de colagem de materiais extremamente heterogêneos onde nunca nos situamos numa região claramente erudita nem no campo de uma superficialidade dos materiais publicitários e massivos. O filme quer exercitar justamente esta dimensão comum que torna possível a aproximação de elementos que têm circulações distantes no campo da cultura.

Curiosamente, estão lá canções dos baianos “nucleares” Caetano Veloso e Gilberto Gil: “Alegria, alegria”, “Soy loco por ti America”, “Tropicália” e “Onde Andarás”. Desde a montagem de abertura do filme, que combina as canções ao texto de Machado, as inserções musicais têm no cancioneiro tropicalista sua marca evidente. O que surpreende é que a incorporação de canções que estão no centro da tropicália musical não fez com que o filme fosse abordado na literatura sobre este repertório cultural de maneira significativa. Trata-se de uma obra que parece não só carregar estes “selos de pertencimento” à movimentação da tropicália, mas que adota procedimentos comuns como a colagem, a mistura irreverente de repertório massificado e

erudito e uma não filiação a gêneros pregressos, essa “identidade dinâmica”.² Talvez de maneira mais clara que *Terra em transe* por exemplo, com sua épica falta de humor e ironia.

Coni Campos cria uma incessante produção de fluxos e séries que às vezes emanam da memória de personagens, ou de uma revista de variedades, de um livro (como o exemplar de bolso do *Brás Cubas* que o personagem de Fábio Porchat compra no início do filme, criando uma duplicidade de sentido para a presença do texto machadiano no filme, entre a narração externa e a diegese interna do enredo). As vinhetas vão se combinando umas às outras voltando periodicamente ao espaço-tempo da viagem de avião. *Viagem ao fim do mundo* opera por estes mergulhos inveterados num certo campo de possíveis que emana das pessoas e objetos, onde nos dá a impressão de que tudo parece interessar, tudo é material de trabalho, tudo é Brasil. Tal voracidade indica um certo gosto pelo aleatório, por um manejo do que não tem centro definido, que se caracteriza justamente pelo gesto dos exercícios de variação que ou emanam ou desembocam nos elementos da situação de base da viagem. Seu fundamento é justamente performar essas variações inesperadas, essas derivas aberrantes.

A metalinguagem está presente já na primeira parte do filme e estabelece uma ambiguidade, uma correspondência, entre livro e filme através dos trechos da *Ortodoxia* de Chesterton: “Pois se este livro é uma brincadeira, ele é uma brincadeira contra mim mesmo”, diz a narração. Logo em seguida, vemos um personagem folhear justamente o livro de Chesterton na livraria do aeroporto. Entretanto, o texto é falado antes desta cena e dura muito além, criando a ambivalência

2. Bernardo Oliveira usa essa expressão no texto “Rastros dos trópicos”, sobre a Tropicália, disponível em: <<https://bit.ly/2Cr28KE>>.

entre um narrador *on* ou *off*.³ O trânsito do filme entre materiais e meios (fotos, cinejornais, televisão, canções, livros, propagandas) é reforçado pela reflexividade das narrações onde mais de uma vez se fala na primeira pessoa, e esta diz “este livro...”. *Viagem ao fim do mundo* é um filme, é um livro, uma canção, uma propaganda e uma fotomontagem. Todo seu trajeto é marcado por esta tensão entre uma força centrípeta e outra centrípoda.

O filme tem como ação central operar e reoperar sínteses, associações, conexões, improvisos entre material cultural diverso, formando uma vivaz etnografia do seu próprio tempo. Esta se forma simultaneamente em duas vias: seja diretamente nos elementos que mostra ou na maneira como o faz, voraz, com uma espécie de fome de tudo, que o exercício do ecletismo, na prática, une em um fio comum entre o que parecia possuir matrizes diversas em sua origem.

III

Às margens do rio Tietê, o cineasta, fotógrafo, ex-militar e caminhoneiro Ozualdo Candeias realiza em 1967 um dos mais intrigantes filmes brasileiros: *A margem*. Este seu primeiro longa narra duas estranhas “histórias” de amor que acontecem à beira do rio Tietê, num cenário de ruínas e com personagens que vivem à margem do processo urbano e industrial da cidade de São Paulo. Candeias dá ao filme um tratamento extremamente peculiar: pouquíssimos diálogos, personagens deambulatórios, e um recorrente uso da câmera subjetiva⁴

3. *Narrador off* é aquele que narra os fatos sem participar da história, não sendo nem mesmo um personagem. Enquanto o *narrador on* seria aquele que faz a narração de dentro da cena, na diegese do filme.

4. Quando um filme simula através dos ângulos de câmera o olhar de um dado personagem.

como ferramenta de criação de dinâmica e intenção na montagem. A trilha sonora executada pelo Zimbo Trio dá o tom das situações que variam entre o mitológico, o onírico e o mais mundano.

Os personagens de Candeias não são intelectuais, estudantes, políticos, artistas, ou mesmo pessoas de classe média. Os corpos desta narrativa são corpos que vivem realmente à margem do sistema: prostitutas, pessoas em situação de rua, seres completamente desgarrados, esfarrapados, para os quais uma perspectiva de inserção ou inclusão na sociedade formal não está em vista — nem é uma questão que o filme sugere. Não está em vista. Carros, caminhões e estrada são panos de fundo do filme. Não há ninguém que faça parte da circulação hegemônica da sociedade paulistana entre os personagens do filme: nenhum contraponto. Ninguém com sobrenome, nem mesmo com nome próprio. Não há uma individualidade definida para os personagens. São aparições onde parece prevalecer justamente um certo trânsito entre as subjetividades: trocas de roupas entre eles, trocas de situações. Características evidentes de uma modernidade cinematográfica expressa numa caligrafia incomum.

Não há no desenrolar do filme progresso ou avanço. Aquelas vidas parecem presas ao espaço marginal do rio, em um deserto aquoso povoado por ruínas, barrancos, barracos e precários elementos de urbanização, como uma ponte de madeira sobre o Tietê que funciona como um dos principais espaços do filme. Toda ação do filme está marcada por uma força de retorno cujo centro é a morte.

Uma estranha tragédia pobre se desenha. Todos os afetos ali parecem destinados à morte. Um homem branco de terno esfarrapado e furado, uma negra vestida de noiva à procura de algo, um homem de cabeça raspada com gestos exagerados e infantis, uma mulher de peruca loura e traços mestiços, são os polos principais desta dimensão criada pelo filme. Todos ao redor de uma ponte, à beira do rio, pró-

ximos a uma favela, uma ponte de madeira, as ruínas de uma igreja antiga, ladeados pelas grandes vias da marginal Tietê.

O paralelo possível com a barca de Caronte, que conduz os mortos na mitologia grega, confirma a perspectiva temporal da empreitada de Candeias. Não se trata de um tempo da atualidade, mas uma dimensão repetitiva, difusa, incerta, assim como o encadeamento dos acontecimentos e da trilha sonora. *A margem* trata de um certa dimensão desesperada onde uma perspectiva de saída daquele mundo não se coloca nem mesmo como questão pensável. Candeias quer etnografar um determinado campo afetivo possível diante dessas condições materiais e existências de quem não tem materialmente quase nada.

À margem do espaço por excelência do desenvolvimento brasileiro, Ozualdo Candeias concebe um drama praticamente mudo e interessado na vida do pobre, daquele que não participa do imaginário coletivo sem estar associado aos sentidos de pena ou compaixão do espectador. Em Candeias, os desgarrados são pessoas que durante o filme passam por experiências variadas, que não estão na imagem para figurar o “outro de classe”, nem para denunciar a miséria socioeconômica do país. É claro que uma dimensão de precariedade econômica se torna presente no que o filme mostra, entretanto, claramente seu objetivo é ter essa miséria como dado inicial e não como ponto de chegada.

Não por acaso o filme concentra seu investimento formal no jogo intercambiável de perspectivas. A questão de partir de outros pontos de observação, incomuns no cinema, é essencial no exercício proposto por Candeias. Literalmente ver pelos olhos de quem tem como horizonte um cotidiano de pequenos bicos, quem se vira com quase nada, onde o imaginário homogeneizante típico do cinema da época ao imaginar este outro de classe não se impõe. O que se coloca como central são os desencontros amorosos de seus personagens, em formas de ca-

minhadas, desencontros, alucinações e morte. *A margem* constrói, acima de tudo, um estado, uma atmosfera.

VI

Uma primeira imagem parece unir estes dois filmes de matizes tão distintas. O exercício literário e composicional de Coni Campos e a mitopoética mundana de Candeias têm como figura de expressão a ideia do fim do mundo. No filme carioca, já nos seus créditos iniciais, sob o título do filme, um homem comemora num desfile de carnaval esfuziante: o fim do mundo como celebração, como algo a ser buscado e desejado. Na *Viagem* definitivamente se combinam estes números sem finalidade, na medida em que o filme não se ocupa de maneira alguma a se estruturar a partir da criação de ganchos narrativos de expectativa. Não há fim nem razão para o que acontece. O que parece ser celebrado é justamente esta ordem, ou uma maneira de organizar o possível que se esgota, e que o filme quer instituir outra maneira. Seu assunto parece ser um modo de vida do século, uma vida da classe média que vivencia as mudanças na sociedade do consumo, com seus maridos, viagens de avião, um imaginário de classe afinal.

Em Candeias, os homens e mulheres do fim do mundo são o material narrativo. Uma terra desgastada. Corpos sem morada. Acontecimentos súbitos como a aparição de um grupo de jovens que dança iê iê iê completamente do nada, à beira do rio, e depois some. Eventos aleatórios, afetos interrompidos, um entrelugar da metrópole tornado arena de um conjunto de vidas sem nome, sem destino nem origem. Não se sabe bem se é um sonho ou pesadelo o que estamos vendo. Sabe-se que há um mundo ali na tela, que não podemos dizer que não é o nosso, apesar de seu funcionamento peculiar.

Candeias antecipa a característica atmosférica do cinema das últimas três décadas, na qual personagens falam pouco e um valor de

ambiência se sobrepõe a uma narrativa mais organizada. O mutismo, que domina o cinema de arte a partir dos final dos anos 80, já domina aqui. A caracterização dos personagens se dá por um investimento na fisicalidade, na fotogenia e não num investimento psicológico. A deambulação característica dos cinemas modernos ganha aqui uma inflexão mais bruta, de saltos súbitos, de ângulos de câmera expresso-nistas, de expressões bestificadas porém altamente complexas, pois seu sentido não se encerra. O apocalipse é aqui, podemos concluir.

Já Coni Campos nessa sua colagem suicida e inveterada cria um dos capítulos mais elaborados de uma ensaística brasileira no cinema. Completamente ignorado na literatura sobre o assunto, o caleidoscópio inveterado do cineasta baiano opera um dos mais radicais e impuros mergulhos numa enunciação híbrida, reflexiva, de modalidades mutantes, entre a ficção prosaica, o cinejornal, a investigação filosofia, o chiste e a meditação religiosa. O fim do mundo de Coni Campos é este espaço das matérias do mundo, onde tudo parece ter perdido sua origem e necessita do uso para ter vida. Viver é operar por montagem deste imenso e belo aterro sanitário que é a vida subjetiva nas metrô-poles. A narração do filme emula um certo estado de “pinto de lixo”, um entusiasmo febril, patológico, em busca de um sentido que nunca vem, mas que não embasa um niilismo.

V

Um investimento no delírio como matéria caracteriza os dois filmes. Um primado da razão não se impõe em suas superfícies. Nem a típica moldura sociológica, nem uma análise clara da cultura da época se formam aqui. Se trata de investir numa espécie de irracionalismo libertador que não se torna afinal regressão, mas transgressão criadora. Não são filmes que podemos plenamente entender, mas sim sentir

o prazer de suas movimentações, de seus encadeamentos opacos e rítmicos, cada um com velocidades muito específicas.

Uma certa celebração da desordem, de um manejo expressivo do caos os constitui. Se trata afinal de imaginar violentamente outras composições e formas de vida. Uma política da imaginação prevalece como gesto de desobediência, violando justamente um campo de possíveis que ali se impunha. Violando uma discursividade corrente, ocupada dos “problemas do país”. Levando a um ponto ainda mais intenso a investida contra o racionalismo, como ruptura descolonial. Um sugestão de uma poética brasileira, de um delírio de pobre, encontra semente nesta filmografia. Assim como em canções de outro imenso criador da época, Jorge Ben, o exercício do desvario criador é ferramenta política de primeira ordem na medida em que concebe futuros impossíveis, não condicionados por um campo de expectativa pré-formulado.

VI

As sobrevivências de 1967 produziram uma centralidade de um certo repertório ligado a um grupo de artistas geniais já citados aqui. Entretanto, algo parece ter sido nublado neste meio século. O que se impunha ali como método de intervenção não era exatamente aquelas canções específicas ou filmes, mas justamente o gesto de perceber uma conjuntura hegemônica e atuar violentando-a. 1967 e seus marcos apontam justamente para os gestos de intervenção à ordem. Fetichizar seus artistas e obras parece inócuo como lição. É preciso perceber onde o gesto vive hoje. Não é perguntar se a arte hoje é melhor ou pior, mas entender onde ela está se ativando, em que contexto.

E o que esta digressão aqui deseja é justamente ativar este prazer do fim do mundo, essa ritualização de uma desordem libertadora, que inerentemente sugere outra caligrafia, outro ambiente afetivo e

plástico. Redistribuir a violência é encontrar estabilidades e deliciosamente as implodir nos trabalhos. É dançar sobre as ruínas. Pois não podemos construir o que não podemos imaginar primeiro.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<https://bit.ly/34CRr3S>>. Acesso em: 08/07/2018.

CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema – sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

COELHO, Frederico *Eu, brasileiro confesso, minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Bernardo. *Rastros dos trópicos*. Disponível em: <<https://bit.ly/2PZeMZw>>.

Brasil por multiplicação¹

Luiz Camillo Osorio²

1. Este título faz referência a um ensaio de Roberto Schwarz, intitulado *Nacional por subtração*, publicado em 1986 no livro *Que horas são?* (São Paulo: Cia das Letras, 1987). Na verdade, além deste, outros dois ensaios desse autor marcaram a escrita deste texto e a preparação desta exposição, a saber: *Política e cultura, 1964-1969*, publicado em 1978, e *Verdade tropical: um percurso em nosso tempo*, publicado em 2012. Hélio Oiticica por conta de seu referido texto, é a inspiração principal, mas Roberto Schwarz, Mario Pedrosa e Caetano Veloso são importantes referências artísticas, críticas e conceituais por trás desta curadoria. Naquele ensaio de Schwarz, de 1986, é discutido o trauma da influência externa como um problema mal resolvido da cultura brasileira. Nossa dependência econômica e política em relação aos centros de poder do capitalismo ocidental complicava qualquer apelo a uma identidade cultural. A perspicácia do autor desmontava, à esquerda e à direita, a procura por uma brasilidade essencial. Sem essência identitária, todavia, o Brasil deve ser tomado, sem qualquer tom apologético, enquanto um experimento, já na origem, pós-identitário - e isso tem um valor político inestimável neste momento de tensões migratórias pesadas. Não obstante sua enorme contribuição ao debate, cremos que a leitura do tropicalismo feita por Schwarz fica por demais dependente de um repertório teórico que não lida com as ambivalências alegóricas inerentes a uma arte política cabível após o esgotamento das grandes narrativas revolucionárias. A luta política não tem mais modelos totalizantes à mão, e os conflitos constituem-se no interior dos espaços instituídos, atravessados pelas contradições do mercado e visando a produção de formas heterogêneas de arte e de vida. O que se perde do ponto de vista de uma ruptura com o sistema instituído, ganha-se enquanto aposta radical na pluralidade democrática e no atrito inerente à exposição das diferenças. As *ideias estão sempre fora de lugar* e o que resta é a defesa inexorável dos espaços onde pulse algum *exercício experimental de liberdade*.

2. Professor na PUC-Rio, pesquisador CNPq e curador do Instituto PIPA. Gostaria de agradecer a Madalena Vaz Pinto, Lia Rodrigues, Felipe Chaimovich, Pedro Duarte, Marta Mestre e Sergio Martins pelas conversas ao longo da preparação deste Panorama e da escrita deste texto. Além das trocas com todos os artistas participantes que

“No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: por que não explorá-los?”

Hélio Oiticica

Este texto foi originalmente escrito para acompanhar o catálogo da exposição homônima, que deu título ao 35º Panorama da Arte Brasileira, realizado no MAM-SP em 2017. Ele foi terminado antes da abertura da exposição. Digo isso pois não é mencionado nele nada do episódio de intolerância radical detonado pela participação inocente de uma criança na performance *La Bête* de Wagner Schwarz realizada no dia da abertura.³ Só menciono este fato pois ele ocupou e tomou de assalto todo o desdobramento da exposição. Estes acontecimentos inesperados, por mais indesejados que sejam, têm sua função política e, porque não, pedagógica. Revelou, acima de tudo, os retrocessos civilizatórios em que estamos perigosamente mergulhados. Tais fatos, deram a esta revisitação a 1967 — proposta por este seminário (e agora livro) aqui da PUC, assim como deste diálogo com o *Esquema Geral* de Oiticica do Panorama — uma ressonância agudamente atual. Os tempos passam e as adversidades se renovam.

Em 1967, Hélio Oiticica escreveu um texto determinante para se pensar a arte e o Brasil. Intitulado “Esquema Geral da Nova Objetividade”, há nele um desenho panorâmico da cena artística àquela altura e dos desafios a serem enfrentados. Escrito em um momento politicamente tenso, com desalentadoras perspectivas de futuro, para dizer o

foram fundamentais para transformar o projeto em uma exposição. Por fim, a toda a equipe do MAM-São Paulo, em especial a Paula Amaral, Patricia Lima, Ana Paula Santana, Renato Salem e Rafael Itsuo, além dos designers Barbara Szanieck e Felipe Taborda e, dos arquitetos responsáveis pela museografia, Felipe Tassara e Iara Ito.

3. Quem quiser ler uma discussão mais aprofundada deste episódio, escrevi dois artigos a respeito, a saber: *Revista Jacarandá*, nº 6, Rio de Janeiro, 2018; *Revista Conccinitas*.....

mínimo, ele destaca seis características da arte brasileira: (1) vontade construtiva; (2) tendência para o objeto; (3) participação do espectador (corporal, tátil, semântica); (4) abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; (5) tendência para proposições coletivas; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Conceber um Panorama da Arte Brasileira em 2017 tendo este texto como inspiração deve ser visto como uma homenagem e um desafio. Muita coisa mudou de lá para cá, não obstante minha convicção de que suas linhas gerais ainda nos orientam de alguma maneira. Ali naquele contexto, há cinquenta anos, junto com *Terra em transe*, *Rei da vela*, *tropicalismo*, abriu-se um horizonte novo para o debate artístico e político no Brasil. A utopia moderna e o sonho revolucionário dissolveram-se, obrigando a arte a repensar forças e formas de enfrentamento ao poder instituído. Ambivalência e resistência irmaram-se, gostemos ou não. Montar uma exposição hoje com artistas contemporâneos (de diversas linguagens e campos de atuação, indo da arquitetura à dança), a partir desse texto, deve ser tomado como uma espécie de ensaio curatorial sobre o momento histórico do Brasil e seus vínculos com o passado e o futuro — no sentido de uma experimentação de montagem que vê a articulação entre as obras enquanto uma narrativa fluida de singularidades que, através das relações propostas, se potencializam no conjunto.

Uma pergunta, ainda atual, perpassava a escrita do Esquema Geral de Oiticica: como apostar em uma relação nova entre singularidade local e inserção global. No caso da cultura brasileira — e isso foi colocado de modo muito original pela geração tropicalista sob a influência da antropofagia —, nossa singularidade foi sendo construída pela mistura de diferentes matrizes culturais. Ou seja, não temos uma essência própria, uma marca de origem a ser depurada de qualquer contami-

nação indesejada, vivemos da apropriação constante do outro, somos uma colagem de influências que não para de se transformar. Como escreveu Oiticica, estamos sempre “à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e do americano do norte com suas solicitações superprodutivas”.

Mario Pedrosa, em um texto sobre Oiticica publicado no ano anterior ao Esquema Geral, já apontava para uma transição de período histórico, para um esgotamento das premissas básicas da arte moderna: a autorreferencialidade dos valores plásticos e a projeção utópica em direção ao futuro. Agora, diz ele, “nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de arte pós-moderna dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais”.⁴ Há uma integração da obra em seu ambiente cultural, incorporando novas materialidades, absorvendo e deslocando constantemente elementos da história da arte, do cotidiano e da cultura popular e de massas. Não se trata de redução nas expectativas experimentais ou de captura da arte na lógica do consumo ou do espetáculo — mas de redefinir os critérios pelos quais se julgam as formas de experiência e intervenção da arte dentro do sistema integrado da cultura. Por um lado, a mediação do mercado e das redes de comunicação parece inevitável para a circulação e difusão (e, porque não, democratização) da produção cultural. Por outro, a aceleração e a consequente dispersão da sensibilidade cotidiana, somadas à homogeneização, via capital, dos valores de legitimação do trabalho e da subjetividade, tendem a limitar as expectativas da produção artística.⁵

4. Mario Pedrosa. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Dos Muraís de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981, p. 206.

5. Seria interessante percebermos aqui como um crítico comprometido até a medula com o projeto moderno, como é o caso de Mario Pedrosa, e que sempre esteve

É dentro dessa situação ambivalente, de mais visibilidade e menos atenção, de intensificação sensorial e espetacularização dos afetos, que a arte pós-moderna de Oiticica vai operar. Não quero entrar no mérito da discussão sobre pós-modernismo. O que me interessa é que, diante daquele contexto da década de 1960, no qual as obras de Oiticica, Clark e Pape ganham uma inflexão ao mesmo tempo mais experimental e mais transdisciplinar, um crítico como Pedrosa, acompanhando atentamente os acontecimentos artísticos e políticos, sente necessidade de rever os termos que pautavam a crítica modernista. Sem abrir mão do atrito, o fazer artístico incorpora afetos mais excitados e dispersivos. Dispersão não significa necessariamente redução ou diluição. É aí dentro que a vontade construtiva deve atuar e se articular com a pulsação da antiarte.

A dimensão ambiental que Pedrosa via em Oiticica pressupõe que as obras de arte atuem no interior de uma situação cultural complexa e atravessada por contradições de todo tipo. Uma nova ecologia começava a se desenhar para a arte em escala global. A aproximação com a energia do samba ou de práticas terapêuticas experimentais, para falarmos de casos nossos conhecidos, é parte dessa dinâmica — e isso ganhou desdobramentos os mais variados de lá para cá, o que tentamos explicitar neste *Panorama*. “Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar — as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio partici-

vinculado a uma leitura libertária do marxismo, não era refratário às contaminações propostas naquele momento tropicalista. Se mudavam os critérios de juízo da arte, mudavam também as expectativas em relação à dimensão crítica da arte. É dentro desse contexto que surge a defesa do fazer artístico enquanto exercício experimental de liberdade.

pador ao tomar contato com a obra”.⁶ O signo visual ganha sentido no interior de um jogo de linguagem que incorpora elementos culturais estranhos ao regime puramente artístico. A fenomenologia da percepção começava a assumir as tensões de uma sociabilidade conflituosa inscrita nos corpos e nas subjetividades. As linhas de fuga possíveis não contam com um fora que adviria de um corte revolucionário e nem com a projeção utópica de uma sociedade livre do capital e do mercado. Isto não implica renúncia ou acomodação política, o que muda são os termos em que se dão os enfrentamentos.

“Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então a colocá-lo em questão. Eis a questão”.⁷ Segue a questão. A dimensão construtiva deve saber dos limites de sua vontade de transformação social. Ao mesmo tempo, a contrapelo dos limites, a arte deve seguir mobilizando formas de sentir e pensar heterogêneas, assim como resistir à transparência comunicativa produzindo atritos nos códigos de reconhecimento da linguagem cotidiana. De lá para cá, a ambivalência cresceu.

A despeito da falência da ideia de progresso e de uma avassaladora crise urbana e ambiental, ainda resiste uma vontade construtiva entre nós. Uma construção que se sabe frágil, mas crucial para enfrentar os riscos de uma informalidade desagregadora. Mais uma vez, Oiticica nos dava, já em 1963, pistas para reconfigurarmos a compreensão de construtividade, tão cara a partir do concretismo e que àquela altura, no contexto da problemática pós-moderna apontada por Pedrosa, ganhava outras variáveis. “São os *construtores*, construtores da estrutura,

6. Hélio Oiticica. “Programa ambiental”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78.

7. Hélio Oiticica. “Brasil Diarréia”. In: *Hélio Oiticica: Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 116.

da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea (...).⁸ A construção opera sobre os rumos da sensibilidade, sobre o modo como vemos, falamos, pensamos, sem que isso implique descompromisso político ou qualquer tipo de alienação diante dos desafios sociais. Justamente o contrário: a arte pós-moderna e pós-utópica se faz política, deslocando nossas formas de estarmos no mundo, de vivermos temporalidades heterogêneas e produzirmos territórios de compartilhamento de experiências menos restritivos. Isto implica também procurar abrir brechas nas instituições. Falidas as promessas utópicas e os modelos hegemônicos de colonização do futuro, será no território agônico do presente, constituído por várias camadas temporais combinadas, que se produzirão as diferenças que nos fazem acreditar em um mundo comum menos homogêneo e mais oxigenado.

A precisão formal aliada à precariedade material garante às instalações de Fernanda Gomes uma vocação simultaneamente estética e ética. A apropriação do descartável e a fragilidade com que um gesto constrói um momento de forma são uma lição para um mundo que só pensa a produção sob a lógica do consumo e da destruição. Este mesmo gesto se desdobra no corpo-bicho de Wagner Schwartz (*La Bête*), que vai se moldando no contato com o outro, expondo seu corpo ao contato e ao gesto do outro que ao manusear o corpo, se sente manuseado. Deslocando para a escala ampliada do espaço urbano, temos as intervenções em zonas urbanas precarizadas, como na Rocinha ou na comunidade de Mangueiros, realizadas pelo arquiteto Jorge Mario Jáuregui (*Encontros e alianças*) sempre em diálogo franco com a

8. Hélio Oiticica. "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade". In: *Aspiro ao grande labirinto*, op. cit., p. 55.

comunidade que participa das decisões e escolhas sobre como transformar o espaço urbano em que vivem, trabalham, circulam. Inserindo a discussão proposta por este Panorama a partir do texto do Oiticica dentro do histórico de seu trabalho na cidade, Jáuregui ressalta que “o desafio de articular a cidade dividida entre formal e informal implica dar visibilidade e oportunidade para a emergência de pessoas sem importância, permitindo novos encontros e alianças”.⁹ Em cada uma dessas poéticas mencionadas a construção não se assume de fora, não intervém sem comprometer o outro, a própria vida. Fazer com o outro e junto ao outro.

É a partir dessa visão de construtividade situada, integrada ao ambiente em que se insere, que vemos também uma crescente abertura do fazer artístico para problemas sociais, éticos e políticos, ou seja, para um engajamento, nada simplificador, que acredita nas brechas em que a arte quer se infiltrar para tentar mudar as coisas — sabendo-se que querer mudar não basta e que sua impotência pode ter desdobramentos imprevistos. O modo como as poéticas atuam diante desses desafios de ordem extra-estética varia enormemente. O que se convencionou chamar de *ativismo* deve ser compreendido dentro do campo alargado da crise política, em que as formas de participação e intervenção buscam alternativas perante o engessamento da democracia representativa. Olhando sob outro ângulo, dentro daquilo que se poderia nomear como a zona de atrito inerente à arte, muito do que se tem defendido como engajamento político acaba por constranger a indeterminação do experimental. Esta discussão que em 1967 tinha como polos de enfrentamento, dentro do campo progressista, de um lado, os artistas que queriam manter e radicalizar a experimentação, de outro, os que defendiam um programa nacional-popular. Esta ten-

9. Texto enviado em troca de e-mails na preparação da curadoria.

são, hoje, guardadas às diferenças, situa-se nas delimitações dos lugares de fala. À arte caberia participar dos processos de afirmação identitária, da construção e potencialização de vozes que se mantiveram, via opressão de toda ordem, sempre caladas. Evidentemente, tais compromissos são fundamentais e louváveis. Muito do que de mais contundente foi feito na defesa de minorias teve na produção artística um instrumento de luta imprescindível. Todavia, isso não deve ser compreendido como impedimento de experimentações pós-identitárias, em que a arte e o gesto poético produzem devires imprevistos e abrem campos de diálogo-tradução onde antes havia apenas ruído e exclusão. O que se defende para a arte é a possibilidade, mais ainda, o compromisso com a indeterminação radical diante de toda e qualquer identidade fixa e a fratura no controle do endereçamento. Não interessa, a priori, definir quem fala e a direção do que é dito. “Os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”.¹⁰ Que se multipliquem os atores sociais com a defesa sem trégua dos espaços de afirmação das vozes minoritárias historicamente excluídas. Conflito, dissenso e liberdade experimental devem conviver a partir daquilo que Oiticica impunha no Esquema Geral como obrigação do artista e do intelectual engajados: “a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e um pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social”.¹¹

Uma das possibilidades que se abriram a partir daquele momento, ou seja, há exatos cinquenta anos, foi uma ampliação da noção de participação através do deslocamento do gesto criativo em direção ao outro. Participar implicava convocar. Para além da participação no sentido semântico, comunicativo e sensorial abordados por Oiticica, o

10. Hélio Oiticica. “Experimentar o experimental”. In: *Hélio Oiticica: Encontros*, op. cit., p. 109.

11. Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”, neste catálogo.

que foi se definindo mais recentemente foi uma nova convocação: não mais falar em nome do(s) outro(s), mas convocá-lo(s) como força(s) criadora(s). Seja na Mangueira, seja em workshops na Sorbonne, os artistas buscavam na energia popular e na pulsão coletiva dos corpos, formas de articular processo e obra; a arte e seus processos abertos passam a ser um espaço de mobilização e disseminação de novas possibilidades coletivas. Novos agenciamentos e cumplicidades atravessam o processo criativo e atuam sobre uma multiplicidade de corpos. Neste aspecto, a arquitetura (RUA arquitetos e Jorge Mario Jáuregui) e a dança (Marcelo Evelin e Wagner Schwarz) presentes neste *Panorama*, apontam para poéticas coletivas que interferem em corpos e circuitos de alta conectividade, e seus resultados não se fecham em um significado específico, mas se multiplicam em intensidades e funções constantemente redefinidas. O coletivo *Mão na Lata*, criado por Tatiana Altberg e atuando na comunidade da Maré no Rio de Janeiro é um exemplo de agenciamentos criativos que articulam imagens, corpos e textos na produção de subjetividades que se afirmam poderosamente à revelia da adversidade absurda que grita nas periferias brasileiras. O fora e o dentro, a comunidade e a casa, articulam-se de forma intensa nas cenas construídas por estes jovens que se lançam ao mundo destemidamente. A fabulação é uma poderosa arma de invenção de si, liberada pela força criadora do coletivo.

Desdobrando esses processos de criação coletiva, os diagramas e leituras apresentados por Ricardo Basbaum (*conversa-coletiva: nova objetividade/nova subjetividade*) integram palavra, cor, linhas, gestos, vozes e audição através de performances coreografadas na conjunção de texto e grupo. Intensidades e propagações. Eu, o outro, o comum. A mesma abertura processual em que o contato com o outro vai produzindo agenciamentos poéticos inesperados é percebida no projeto de Cadu (*Soy Mandala*) mostrado neste *Panorama*. Atuando durante

meses junto a uma comunidade de costureiras mexicanas, ele participa e se aproxima, através de uma atividade lúdica, a dança, que integra a costura dos corpos à costura de uma mandala. Já Bárbara Wagner e Benjamin de Burca (*Como se fosse verdade*) convocam pessoas, quaisquer, para compartilharem sonhos e músicas, fabularem sobre si mesmos, imaginarem outros mundos menos achatados na mera sobrevivência. A estética cafona é parte da liberdade exercitada como resistência às imposições do bom gosto convencional. Desde a *Tropicália* que a pureza se tornou um mito. A cafonice como pulsação vital é um aceno para a produção de singularidade. Isso aparece também em Leandro Nerefuh (*Uma breve história da banana na história da arte*), cuja ironia das associações somada à agressividade dos padrões estéticos, faz brotar um riso nervoso que desestabiliza padrões normativos que capilarmente determinam formas de poder.

O vídeo e xilogravuras de José Rufino (*Insolentia*), combinando arquivos de uma memória do trabalho e da opressão no que sobrou de uma velha usina de açúcar redireciona a questão para uma geografia de afetos contraditórios. O Brasil urbano se desloca para o sertão nordestino e a formas de opressão e luta diferentes. Uma beleza áspera cintila no meio dos escombros que um dia deram unidade a um sistema de trituração de corpos. As práticas artesanais deslocam-se do trabalho na usina para as xilografias e destas para a madeira trabalhada por Marcelo Silveira (*Manuais de liêdo*). Temporalidades heterogêneas submergidas na velocidade urbana despontam nas feiras populares e nos hábitos impregnados que resistem à margem de nossa modernização conservadora. Possibilidades, apesar da desigualdade, combinam-se incansavelmente neste Brasil que é contínua multiplicação de mundos — a um só tempo precários e potentes, pós-modernos e medievais. Clarice Hoffmann e Lourival Cuquinha (*Macunaíma coloral*) vão atrás de cores que retratam tipos raciais pouco ortodoxos e socialmente desva-

lidos. A auto-designação racial em uma sociedade mestiça implica um mosaico de adjetivações que buscam dar conta de tonalidades difusas. A diversidade cromática não impede o racismo instituído, que exclui sem hesitações. Da pele da usina arruinada, passando pelos corpos explorados, chegamos outra vez à madeira trabalhada por Marcelo Silveira, que é pele, folha, texto e daí às varandas do RUA arquitetos. A varanda é a institucionalização do puxadinho, o elo entre a casa e a rua, o convívio e a privacidade. O que sobra da artesanaria popular e da improvisação cotidiana abre brechas em uma normatividade burocratizada, reinventa-se na expressão de imaginários represados cuja circulação atual acaba sugerindo formas de vida menos homogeneizadas. Do mesmo modo, no filme de Karim Ainouz e Marcelo Gomes (*Compasso*), o velho que dança sozinho em um fim de festa popular, combina melancolia e resistência que se inscrevem em um corpo que é pura sabedoria rítmica. O carnaval e o futebol são imagens clichês do Brasil, mas dentro deles há camadas sensoriais inexploradas para além do afeto barato da alegria induzida. A forma de mostrar essas imagens, em um corredor saturado de azul, nos obriga a chegar perto dos pequenos monitores com os filmes ao mesmo tempo em que somos levados para longe, para uma luz onírica e artificial. O perto e o longe, o pertencer e o não-pertencer se articulam nesta instalação de Marcelo e Karim.

Propositalmente, muitas poéticas neste Panorama reverberam este debate/cruzamento entre ética, política e arte, sendo que fazem isso a partir de um contexto local, atravessado por especificidades de uma formação cultural problemática — na qual, como mostram exaustivamente os textos do crítico literário Roberto Schwarz, o discurso liberal conviveu e convive, sem medo de ser feliz, com uma realidade escravocrata. Felicidade trágica, portanto. Explicitar as diferenças, enfrentar as complexidades, construir dissensos que passam pela performatiza-

ção daquilo que aparece, mas não tem visibilidade reconhecida, são estratégias poéticas recorrentes que buscam rotas de escape no interior da captura institucional. Em mais uma volta da ambivalência, o que se percebe é que muito da vontade construtiva foi canalizada, principalmente depois do golpe militar e do AI-5, à revelia do interesse comum em uma atrofia desenvolvimentista, que não só esgotou impiedosamente nossas riquezas naturais como concentrou poder e dinheiro de maneira desavergonhada. Modelo este desastrosamente repetido na segunda parte dos governos do PT. A transformação da construção em progresso sem apreço pelo singular, foi mais uma volta da nossa tão batida aplicação de modelos esgotados e sem nenhum vínculo com as demandas locais, ou seja, a exploração infinita de ideias fora de lugar. Os projetos realizados para este *Panorama* por Beto Shwafaty (*IPO: unidade estética, distribuição econômica*) e Romi Pocztaruk (*BOMBABRASIL*), levam ao limite do absurdo os descaminhos do desenvolvimentismo através de leituras críticas do que foi feito de Brasília, da Petrobras e da usina nuclear de Angra. A vontade construtiva de muitos reduzindo-se à construção da vontade de poucos — progresso como expropriação, geometria do desastre ambiental. A estética de ambos os projetos, em sua frieza bruta, explicita nossas contradições.

A video-instalação de Dora Longo Bahia (*Brasil x Argentina*), atravessando as queimadas na floresta amazônica e o degelo na Patagônia expõe uma espécie de des-razão sublime que nos faz antecipar a própria ideia, mais real que nunca, de um fim do mundo que nos espera de braços abertos. A calma com que a bola vai passando de pé em pé é própria dessa tonalidade afetiva melancólica e cínica que nos imobiliza por dentro, no ritmo lento da adaptação perversa e do pesadelo ambiental. Trazendo a floresta para dentro do MAM-São Paulo, João Modé (*Land*) ocupa o espaço-estufa onde fica a *Aranha* de Louise Bourgeois

— temporariamente fora do museu para restauração. Aí dentro algumas esculturas da coleção convivem em um jogo de estranhamento no qual as linhas divisórias entre natureza e cultura ficam borradas. Quanto da arte é vida e quanto da vida natural é artifício? Devemos, de uma vez, assumir os cruzamentos e os híbridos, construir com a natureza sem tomá-la como objeto manipulável.

As contradições existem e devem ser assumidas. A arte está mergulhada aí dentro e procura, como sempre, brechas. Se o desastre é o destino do progresso, cabe à imaginação nos fazer saltar para fora dessa rota e procurar olhar em outras direções. Se vivemos um presente amplo de contemporaneidades, como diz o teórico Hans Ulrich Gumbrecht, devemos radicalizar essas multi-temporalidades para buscar novas formas de vida. A arte, em sua potência indeterminada, constantemente transformada em impotência poderosa, pode ser uma aliada, desencavando potencialidades esquecidas e imaginando outros pequenos mundos possíveis. O sintoma de uma vida na adversidade com que Oiticica termina seu texto não deve ser tomado como algo conjuntural ou provisório, mas como nossa condição mesma de vida, calcada em subjetividades e sociabilidades precárias que se mantêm de pé sempre por um triz e só podem se mobilizar no contato com o outro. A adversidade é nossa condição. Saber dela, viver com ela e a partir dela, nos fará menos presunçosos em nossa vontade de potência e mais aptos a encontrar formas de habitar o mundo e cuidar dele. Os corpos que dançam em *Apêndice* — projeto especial do coreógrafo Marcelo Evelin (Demolition Incorporada) pata esse Panorama — revelam justamente a exaustão e o mal-estar diante da agressividade imposta pela combinação entre hiper-produtividade, precarização da vida e intolerância crescente diante das diferenças.

Neste aspecto, trazer Ibã Huni Kuin para realizar o projeto Parede junto ao 35º Panorama da Arte Brasileira é indicativo de que outras

temporalidades e imaginários podem conviver dentro de nossa contemporaneidade acelerada. Tempos menos apressados e mais atentos ao outro (humano, animal, vegetal, divino) que buscam desencadear novos modos de viver singular tão necessários se quisermos seguir adiante. Segundo o antropólogo Amilton Mattos, que acompanha de perto, na Universidade Federal do Acre, o movimento MAHKU dos Huni Kuin, há, nesse projeto, a disposição de aprender com o outro, enfatizando a arte de prestar atenção e o saber dos povos da floresta que os Huni Kuin trazem como herança longínqua. Um saber do futuro.¹²

Reunir em uma exposição, que se pretende um Panorama da Arte Brasileira, desde a concretude da intervenção arquitetônica até a fluidez da dança, passando pelo audiovisual, pela escultura, pela fotografia e pela palavra, mais que explicitar a diversidade da cena contemporânea, em que a divisão de meios expressivos e de disciplinas parece obsoleta, busca ressaltar a multiplicidade de tempos que compõem nosso momento histórico a contrapelo e junto à homogeneidade globalizada. O tempo do corpo que dança, da palavra escrita e da imagem projetada respondem a formas de percepção e de experiência plurais. Simultaneamente, é parte de nosso desafio articular os diferentes imaginários que se contaminam e se multiplicam no Brasil entre a cidade e a floresta, as comunidades periféricas e os centros cosmopolitas, entre o caos, a indeterminação e o mito.

Misturar poéticas conflitantes, trazer outras vozes e gestos para dentro das instituições que constroem as narrativas hegemônicas, revelar antagonismos e diferenças, tudo isso é parte de uma ideia de *Panorama* e de uma discussão sobre o Brasil, tendo o texto de Oiticica de 1967 como iluminação profética vinda do passado. Isso, no

12. Parágrafo apresentado junto ao projeto parede com Ibã Huni Kuin durante o 35º Panorama da Arte Brasileira.

exato momento em que o Brasil vive uma de suas piores crises de identidade, quando a promessa de futuro virou uma terrível distopia que constrange as possibilidades do presente. Mais uma vez, sem medo das contradições, parece propício colocar a pergunta sobre o Brasil. Quais as nossas possibilidades enquanto cultura que se sabe, ao mesmo tempo, periférica e continental, moderna e arcaica? Pergunta tão mais urgente quão mais longe estamos da ideia de uma modernidade enquanto projeto inacabado. O Problema-Brasil é um desafio e uma miragem: aparece como promessa de alegria, mas escapa quando vamos em sua direção. E, a cada passo, parece que vai para mais longe. Entretanto, não dá para virar as costas; há que se encarar a miragem, ao mesmo tempo ilusória e real, fazendo deste enfrentamento o caminho para nos tornarmos menos assombrados com nossa assustadora incompetência coletiva. Esta exposição é um ensaio de possibilidades poéticas cuja montagem articula desejos e afetos que não se reduzem às necessidades funcionais do presente. A arte é o espaço disponível para ampliarmos o campo do possível.

A hora e a vez do sendo

Marcia Sá Cavalcante Schuback

1. *1967, meio século depois* – a proposta do seminário mobiliza muitas questões.

A primeira é o modo como uma data mobiliza a hora e a vez do nosso agora. Agora, cinquenta anos depois de 67. Mas 67 também foi um agora, cinquenta anos depois de 1917, a data da revolução russa. São muitos, porém, os modos de contar. 67 foi também um ano antes de 68, 68 ele mesmo cinquenta anos depois do final da primeira guerra mundial; 67, um ano antes de 68, ano marcante de múltiplas liberações e violentas repressões. Para alguns, um ano antes da exceção repressiva institucionalizada; para outros, um ano antes da liberação desinstitucionalizadora. Para muitos, um e outro, um no outro.

2. Contar a hora e a vez de nosso agora como cinquenta anos depois de 67 pode ser entendido de muitos modos também. “Meio século depois”: significa dizer que somos a sequência e a consequência de 67? De certo modo sim porque somos sempre (numa) uma história. Mas justamente por 67 não ser mais, já ser um passado e desse modo uma herança, somos também a interrupção e a inconsequência de 67. Nessa conta, somos devolvidos não só para uma sequência causal. Somos devolvidos sobretudo para uma data energética, para uma data que não é meramente um ponto numa sequência temporal mas uma energia, uma energia de liberação. Somos devolvidos para a liberação de uma energia. Energia, energia — o tom fundamental em toda

“alegria, alegria”, em todo sofrer, sofrer. Hoje, cinquenta anos depois, num agora de esperanças arrebatadas, pode-se bem entender porque mobilizar a hora e a vez do agora à luz dessa energia.

3. 67, meio século depois — no contexto brasileiro, apresenta uma conta menos redonda entre 22 e 67, entre antropofagia e tropicália. 67, como Caetano Veloso formulou, é o ano que marca a enunciação do “tropicalismo como neo-antropofagismo”. É também o ano inserido na década que marca a conta ainda menos redonda entre concretismo e neoconcretismo, até mesmo a conta entre São Paulo e Rio, lembrando o modo como Mario Pedrosa a formulou. É o marco de uma historicização estética e de uma estética historicizante. A história contra a história transparece, história verso estória. Não mais só o devorar do outro mas também e muito o devorar de si mesmo, a antropofagia da antropofagia, uma meta-antropofagia e autofagia.¹ Sem dúvida pode-se discutir o sentido dessa auto-antropofagia, se esta deve ser entendida como realização ou acabamento do projeto antropofágico ou já como uma espécie de “dissidência” da antropofagia. É possível argumentar no sentido de ambas as alternativas serem pertinentes pois esse acabamento se fez extraviando-se de si; afinal antropofagia é por definição já um extravio e uma extravagância.

4. Se o antropofagismo — ou seja, a metáfora fulgurante do modernismo brasileiro — se pronunciou por manifesto, o tropicalismo, o “neo-antropofagismo” — não lê tanto manifesto. Assim surge a pergunta: quem lê tanto manifesto? Essa pergunta faz sentido sobretudo hoje, que formulado em termos eloquentes de “meio século depois”, deixa transparecer uma operante nostalgia dos manifestos e manifestações dos sonhos da vanguarda.

1. Peço licença para remeter ao meu texto “Antropofagia da brasilidade”. In: *Olho a olho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

Se filosofia faz algum sentido não é de modo algum pela acumulação do capital do seu saber ou por um tipo de resposta — a resposta fundamentada, cheia de certezas, sejam elas universais e cabais ou locais e dogmáticas. Se filosofia faz sentido é precisamente por tornar respostas questões e não por dar respostas a questões. Gostaria assim de dar uma chance à filosofia e ficar na pergunta — “quem lê tanto manifesto?” e sugerir que essa pergunta colocou em questão todos os elementos dessa mesma pergunta; colocou em questão o “quem”, o “lê”, o “tanto” e o “manifesto”. É uma pergunta grávida de perguntas. A primeira refere-se a

a) “quem”: Quem é quem? Não só “quem” fala, não só de que lugar se fala, mas de onde se pergunta sobre quem — ou seja, qual o lugar da fala sobre um lugar da fala. De onde fala a exigência de que toda fala tenha um lugar e seja a fala de um quem? *Quem lê tanto manifesto?* expressa um questionamento do quem e de sua subjetividade.

A segunda busca

b) *Ler* — não só isso ou aquilo, o manifesto e o que não está manifesto, mas ler o ler, e diz assim respeito à atenção ao ato de leitura, à leitura como ato. *Quem lê tanto manifesto?* expressa um questionamento das leituras não só dos manifestos mas sobretudo da leitura como manifestação, ou seja, do que seja um ato de leitura.

A terceiro questiona

c) *Tanto* — não mais a quantidade, não mais a qualidade ou a oposição entre quantidade e qualidade, erudito e popular, nacional e internacional, nativo e o gringo, mas o tanto como questão de acentos: o acento grave da história, o acento agudo do presente, o acento circunflexo do possível, parafraseando Paul Celan. *Quem lê tanto manifesto?* expressa um questionamento mais de acentos do que pesos e medidas.

E por fim, a pergunta pelo

d) *Manifesto — não mais* enquanto um texto de prescrição, um projeto de dever-ser, que, desde o manifesto comunista, acompanha as inúmeras variações modernistas desse manifesto nos manifestos estéticos, que são manifestos por tornarem manifesta e pública a relação entre estética e política e a linha tênue que separa a estetização da política e a politização da estética (lembrando a distinção feita por Benjamin em conversa com Brecht). Não mais. O tropicalismo diz porém esse “não mais” ao manifesto de maneira unicamente múltipla. Diz mudando os acentos. Diz “não mais não mais”; diz acentuando os acentos — pois acentua “não mais não mais” às vezes dizendo “não”, “mais”, às vezes, “mais não”, e por ai afora, incluindo até os absurdos mais preciosos da língua portuguesa que diz “pois não” para dizer sim, e “não é não” para dizer não. *Quem lê tanto manifesto?* expressa um questionamento do discurso e da linguagem.

5. À guisa de ensaio, pode-se dizer que o tropicalismo transforma a antropofagia por meio de um *glissando*.² Um *glissando* de manifesto para manifestação. 67, nessa data fica manifesto que não basta ler manifesto, essa forma de dizer não ao infesto e sim a um projeto de ser. Fica manifesto que não basta dizer não. Fica manifesto que é preciso dar tempo e abrir espaço para que o já manifesto se manifeste. É tempo e hora de manifestações — políticas, existenciais, estéticas, artísticas, físicas, metafísicas. Neo- (de neo-antropofagismo) descobre outros étimos, o neo de neon, o neo como anagrama de noe, de não é? De “por que não?”.

6. 67 — Nesse mesmo ano, Guy Debord lança a *Sociedade de espetáculos*, McLuhan, *o Meio é a mensagem*, Derrida, *Gramatologia*, *escritura e diferença*, *a voz e o fenômeno*, Horkheimer, a *Crítica da razão instru-*

2. Sobre o modo como estou usando aqui o termo *glissando*, cf. meu artigo “Literatura, filosofia e utopia: o espaço da antropofagia”. In: *O que nos faz pensar*, n. 38, org. Pedro Durte, junho 2016, Rio de Janeiro-PUC.

mental, Roland Barthes, *A morte do autor*, e Martin Luther King, *para onde vamos daqui: caos ou comunidade*? Em muitos lugares é a hora e a vez da manifestação. Poesia grafita a rua; parangolés na rua, para fora, tudo tem de ir para fora, pois o corpo do tempo deve se desnudar. Mas como entender essa urgência de manifestação? Cinquenta anos depois, mergulhados numa espécie de quarta feira de cinzas das manifestações, quando as artes ambientais são instaladas e assim interiorizadas pelo capitalismo dos museus e das galerias, pelo vampirismo do mercado, o que resta dessa energia da manifestação? Mas será mesmo essa a pergunta adequada para a hora e a vez de nosso agora? Ou não será mais adequado perguntar como manifestar essa energia que, voltando-se contra si mesma, aparece esgotada, explorada, violentada, torturada, arrebatada, mas ainda uma energia, uma energia minguante? Como manifestar a lua minguante dessa energia? Como pensar a manifestação da energia minguante da criação?

7. Manifestação não é só ir às ruas a favor ou contra uma causa. Manifestação é tornar manifesto o que está manifesto. Na manifestação, a realidade se manifesta, colocando à flor da pele a realidade sensível. Na manifestação, o que é e está sensível se sensibiliza. Existe uma confusão na filosofia acerca do que signifique manifestação. Durante séculos, se acreditou — filosofia e ciência estão alicerçadas em credos — que por trás das coisas há significações, sentidos ocultos, fundamentos e razões e que é preciso desviar os olhos das coisas para ver as suas significações, filosóficas e científicas, metafísicas e racionais. As coisas foram entendidas como manifestações de significações ocultas, como aparências de essências. A virada do século XIX para o XX foi vertiginosa, pois tornou-se manifesto que as coisas não têm significação, mas sim existência, lembrando os versos caieiros de Pessoa, que por trás das coisas não há mistério algum, que as coisas é que são mistério. A tarefa seria devolver às coisas o seu valor de mistério e

enigma — tarefa gigantesca de Clarice. A tarefa, des-eificar as coisas reificadas. Coisa não é em si. Coisa é manifestação.

8. Quando Marx expõe a sua teoria do fetiche das mercadorias, quando Nietzsche propõe uma genealogia do sentido, quando Freud elabora a teoria do inconsciente, o que aparece não é um sentido oculto das coisas mas o modo como a sociedade, a cultura, a história, a filosofia, a ciência ocultam o manifesto, o modo como a sociedade suicida a criação, como diria Artaud. A tarefa passa a ser desocultar as ocultações, aprender a desaprender, tornar manifesta a manifestação. A tarefa passa a ser cair na real onde já sempre se está, de onde não há saída, pois só o real é entrada-saída. Mas não no sentido de uma alienação no dado, e sim de um estranhamento dentro do modo como o dado se dá, como os fatos se fazem, como o aparecer aparece. Pois se cabe falar de ser é somente no sentido de aparecer. Ser é aparecer. Mas aparecer só aparece desaparecendo e se escondendo no que aparece. Seria mais preciso dizer ser é des-aparecer. Quando alguém chega, com esse alguém chega igualmente o chegar. A questão é como ver, dizer, pensar o aparecer no que aparece, o chegar no que chega, o ver no que se vê, o dizer no que se diz. Em questão está como ver, dizer, pensar, verbalmente, gerundivamente. Como pensar o sendo de dentro do sendo, sem prender-se ao dogmatismo das posições e sem desmaterializar-se no pensamento vazio de um devir.

9. Pensar — ou seja, sentir, ver, dizer, escutar o sendo de dentro do sendo, o aparecer aparecendo, a manifestação se manifestando é ver uma não-coisa em todas as coisas vistas. Não-coisa não deve ser entendido de forma alguma como outra coisa, transcendente ou transcendental, absoluta ou fundamental, em si ou para si. Não-coisa tem mais o sentido de *proobjeto*, usando o termo de Hélio Oiticica, no sentido de coisa se dando como coisa de maneira a dar conjuntamente o dar-se, no sentido de coisa-movimento, se movimentando e movi-

mentando. A manifestação que toda coisa é só se deixa apreender no instante em que tocar e ser tocado, sentir e sentido, ver e ser visto não se dissociam, expõem-se como um só nó. Um nó erótico. Em questão, em jogo, está a manifestação nua, um aprendizado de desaprender as ideias de ser-em-si e para-si das essências, dos preconceitos, das predeterminações, que separam o ver do que se vê. Pensamento da manifestação não pode se distinguir da manifestação do pensamento — do pensamento acontecendo como pensamento, do dizer o dizendo, da visão vendo o não ver do ver, da escuta escutando os seus silêncios.

10. Cinquenta anos depois de uma constelação de visões, escutas, falas, escritas, políticas, estéticas e teorias da ‘manifestação da manifestação’, da performance, happenings — ou falando com nossos próprios botões de Rosa — acontecimentos, testemunhamos um quebra das teorias. Vivemos hoje uma *teoriclastia*. Uma teoriclastia que como toda clastia, como toda quebra, se dá por confrontação de paradigmas cuja tendência é neutralizar o elã crítico do pensamento. Assistimos hoje, por um lado, a antropologização e etnocentralização de toda teoria — antropologia visual, musical, filosófica, etc... — e por outro, a transhumanização e o transhumanismo das teorias: de um lado, a busca do antes do homem — o arcaico enraizado — e de outro, a busca do depois do homem — o epígono desarraigado. De um lado, o paradigma da de-subjetivação e por outro o das novas subjetividades e subjetivismos. De um lado, o paradigma da des-essencialização e por outro uma re-essencialização de todos os gêneros, tipos e espécies. De um lado, um discurso contra a identidade e, por outro, políticas de identidade. Essa luta teórica espelha a dinâmica neoliberal do capitalismo, a dinâmica da monetarização do real, que é a dinâmica de des-ontologização e re-ontologização sem fim — tudo tem de deixar de ser o que é para poder vir a ser qualquer coisa com vistas a ser usado, abusado, explorado em qualquer lugar, a qualquer preço, em

qualquer momento. Os especialistas chamam isso de flexibilidade do capital e se apropriam do vocabulário da liberdade para descrever essa dinâmica de extorsão e apropriação de cada um. Por um lado, tudo tem hora e vez; por outro lado, nada tem hora e vez. Tudo vira nada e o nada vira tudo.

11. Se durante séculos e milênios, os modos de ver foram guiados pela oposição entre afirmação e negação, prós e contras, de um lado e de outro, é preciso agora aprender com os cegos distinções muito mais sutis entre o mesmo e o mesmo, entre coisa e coisa. Cinquenta anos depois, fica claro como é preciso desenvolver uma nova arte das distinções, capaz de distinguir o ‘corrido, continuo do incessar’ (final do Pirlimpsiquice de G. Rosa) dos discursos de flexibilidade e não simplesmente dos discursos da permanência. Distinguir opostos é fácil. Difícil é separar alhos de bugalhos, é distinguir isso disso. Para tanto, é preciso desenvolver olhos e ouvidos para o cada um de cada um e seus infinitos modos de doação finita.

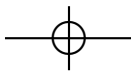
12. No momento de hipertensão que vivemos, a manifestação da energia minguate de 67 chama a hiper-atenção ao sendo, à necessidade de não ser engolido, contaminado e devastado pela lógica do dinheiro que é bem mais rebuscada do que a lógica do cálculo. A lógica do dinheiro é a lógica da ambiguidade de todo sentido, que torna bom em ruim, feio em bonito, ruim em bom, bonito em feio, crédito em débito, débito em crédito e por aí fora. É a lógica que neutraliza toda diferença, pois um vira outro e outro vira um. É a lógica que neutraliza toda diferença mediante uma incessante diferenciação, uma diferenciação que indeferencia. Dizer “você é um outro” é, ao mesmo tempo, reconhecer a diferença “você é um outro” e excluir “você é um *outro*”. Dentro dessa lógica, todo dizer se volta contra si mesmo. E a diferença entre uma política da diferença e a do apartheid tende a se anular.

13. A dinâmica de ambiguição de sentido que vem nos consumindo é o exercício de uma tremenda censura, a censura do sentido, *sensura* com s, [esse termo foi usado pela primeira vez pelo escrito francês Bernard Noël],³ operada pelo próprio sentido. É a *sensura* da busca de sentido operada quando a própria linguagem esvazia a linguagem, quando a imagem satura a imagem, quando a crítica torna a crítica acrítica, quando o próprio pensamento impede de pensar ao reproduzir sem fim o já pensado, quando a informação substitui o saber. É a *sensura* gerada pelo conformismo midiático, que é um meio poderoso de censura internalizada e interiorizada. Ou em outras palavras, censura digerida, que nem mais necessita da pedagogia de ‘estudos dirigidos’.

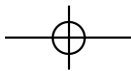
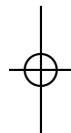
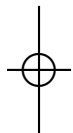
14. Nessa hipertensão provocada pela ambiguição do sentido, a energia minguante de 67 exige uma hiper-atenção à dinâmica do sentido. Pede “outras palavras, outras palavras”. Pede escuta, muita escuta e não a mimesis da mimesis, a cópia da cópia, a recolonização operada pelas vias da decolonização.

15. Em tudo isso, o mundo se depara com o desafio de existir sem prender-se ao protofascismo das grandes formas e figurações (na era dos populismo pálidos, dos fascismos imitativos e dos fanatismos anacrônicos, o pensamento de Lacoue-Labarthe mostra-se cada vez mais atual). Se arte é hoje uma necessidade política, ela o é menos como meio de expressão política e mais por ser um aprendizado do vir à forma, da existência sem forma, desafiada a encontrar uma forma para o sem forma para não resvalar no perigo de erigir o fascismo de formas fechadas e concluídas. Em questão está uma política da sutileza — que não se furta porém à necessidade de ser enfática e contundente. Em jogo está uma política dos esboços, dos rabiscos e rascunhos, da

3. Bernard Noël. *Le château de cène*. Paris: Gallimard, 1990, p. 158.



resistência de traços efêmeros e pontilhados de respirações, essas que andam na corda bamba do sendo, na atenção redobrada ao mais perto e apertado, ao mais estreito por onde passam os fios de nossas angústias e de nossas alegrias inesperadas. Agora no mundo talvez seja a hora e a vez do sendo.



1967: meio século depois (23/11/17)

Marília Rothier Cardoso¹

DE MANIFESTOS E DE MARGENS

O ano de 1967 inseriu-se na história acumulando a energia resgatada de acontecimentos decisivos de datas anteriores. Deixou memória de resistência e inventividade. Experimentou soluções artísticas radicais em repúdio ao autoritarismo; ousou exhibir corpos e mentes livres para desafiar a moral conservadora. Seu legado nos interpela a toda hora. Hoje, precisamos urgentemente que sua crueldade alegre sobreviva. Em 1967, os artistas resistiam às arbitrariedades do estado ditatorial lançando propostas instigantes nas imagens e palavras das obras que apresentavam. O público, perplexo ou atento, participava dessa atividade afirmativa intensa. Nunca é demais revisitar a memória desses espetáculos.

Depois de um incêndio em seu teatro, o grupo Oficina, de São Paulo, decidiu reinaugurar a série de montagens experimentais, características de sua trajetória, com a encenação de *O rei da vela*. José Celso Martinez Corrêa, o diretor revolucionário ainda em atividade, explica sua escolha: “O problema era o do ‘aqui e agora’. E o ‘aqui e agora’ foi encontrado em 1933 n’*O rei da vela* de Oswald de Andrade. (...) E *O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem!) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira, numa síntese quase inimaginável.

1. Departamento de Letras, PUC-RJ.

(...) *O rei da vela* acabou virando manifesto para comunicarmos no Oficina, através do teatro e do antiteatro, a ‘chacriníssima’ realidade nacional”.² A descoberta da rigorosa contemporaneidade da escrita de Oswald, pronta a ser reapropriada como gesto inaugural, reporta-se, de imediato, ao ‘manifesto antropófago’, que propõe, como contribuição da América à transformação das relações econômico-políticas do mundo, a prática selvagem da devoração ritual do inimigo — aquele cuja força resistente o tivesse destacado na luta. Em termos estratégicos, naquele final da década de 60, a utopia nacional-modernista já se mostrava vencida. Fosse pelo conservadorismo das plateias de teatro, fosse pela agressividade repressora da classe dirigente do país, o teatro de Oswald de Andrade jazia inerte, esquecido numa edição de 1937. Cabia reviver o rito ancestral e devorar sua energia crítica. O momento pedia a exibição, em imagens grosseiras, da violência opressiva que vinha marcando as relações sociais, desde sempre, no país. José Celso preside a realização do rito como manifesto político, incorporando à arte dramática, que praticava, as manifestações marginais à solenidade dos palcos — o teatro de revista, o circo, a opereta bufa, o programa de televisão.

Quando se reavalia esse espetáculo-emblema do Teatro Oficina a partir de texto abandonado ao esquecimento, deve-se assinalar que, efetivamente, foi nos anos 60 que a escrita de Oswald de Andrade efetivamente começou a circular, liberando, com seu rigoroso mau gosto anarquista, as forças criativas de seus sucessores. Foram os autores da poesia concreta que, num gesto potente de flexibilização da racionalidade iluminista, incluíram Oswald, ao lado de Mallarmé, em seu *paideuma* e produziram ensaios competentes obrigando a reedição das obras experimentais, esgotadas há décadas. Dessa perspectiva,

2. José Celso Martinez Corrêa. In: Oswald de Andrade. *O rei da vela*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, p. 45-6.

Oswald de Andrade inclui-se entre os artistas-pensadores de 1967. Sua proposta filosófico-política da antropofagia foi divulgada, explícita ou indiretamente, de modo voluntário ou inconsciente pelo ativismo artístico dos vários grupos da época, cada um com sua singularidade — concretismo, neoconcretismo, cinema novo, tropicalismo, poesia marginal. Ressalte-se que, nos idos de 1967, quando a tarefa do pensamento, decididamente, dissemina-se pelo corpo, a prática antropofágica evidencia sua sobrevivência. Mais do que isso, torna-se programática; e as almas-corpos, escolhidas para o banquete, habitam as margens — da ordem capitalista, das metrópoles, do poder estabelecido à força, da própria cultura ocidental. Na encenação de *O rei da vela*, assiste-se o espetáculo da baixa antropofagia: a linhagem dos Abelardos, pequenos empresários da vela e da usura, devora a pobreza de seus clientes e aceita a posição cômoda de deixar-se devorar pelos grandes usurários internacionais. Na arte de Oswald e de José Celso, essa caricatura da devoração moderna é transvalorada na alta antropofagia, que se nutre da energia dos pobres — bichos encerrados na jaula dos inadimplentes, pelo pequeno empresário/domador — que a cenografia ritual resgata, sem idealizar. Se a solenidade da escrita de um Euclides da Cunha já incorporava o “sertanejo” como “um forte”, o humor oswaldiano, ingerido pelo Oficina, vai incluir esses viventes das margens, exercitando uma linguagem que os toca porque se constrói com expressões apropriadas de seu uso. Na utopia dos anos 60, a complexidade da vanguarda inclui a fala do povo. Vindos, ainda, da burguesia, os artistas-pensadores mais argutos, a exemplo de Guimarães Rosa, compõem suas escritas — verbais, plásticas ou cênicas — com os fragmentos da tradição oral recolhida nas periferias, onde sobrevivem, mais evidentes, os resíduos de culturas arcaicas não-ocidentais. Hoje, certamente, ocorre desdobrar os significados negativos

da “vela” — o atraso, a sexualidade machista — numa espécie de resgate dos objetos do passado de uso não-predador.

Em seu prefácio a *O rei da vela* para a reedição que acompanhou a montagem inaugural, José Celso Martinez Corrêa insiste que “a peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de [então], tão distante do arrojo estético do cinema novo”.³ De fato, quando o Oficina passou a revolucionar os palcos do país, a plateias do cinema já tentavam absorver o impacto de filmes experimentais. *Terra em transe*, o experimento que Glauber Rocha exhibe em 1967, já é o terceiro de sua filmografia, sem contar curtas metragens. Como cineasta, crítico e historiador do cinema brasileiro, Glauber tem grande afinidade com Oswald de Andrade, nas posturas desconcertantes e incômodas, na militância quase anarquista que se confronta com o marxismo sistemático, na tendência a uma estética de gestos brutos, avessa ao bom gosto convencional. A exemplo de Oswald, Glauber também lançou dois manifestos de impacto. O mais conhecido e notável pelo modo incisivo com que defende uma estratégia para o cinema político do terceiro mundo é “Eztetyka da fome”, apresentado durante a *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do *Columbianum*.

Assim como o prefácio-manifesto de José Celso, o texto escrito por Glauber está marcado por forte agressividade, ora tática, ora rai-vosa. Envolvidos com artes dispendiosas, que dependem do retorno das plateias e enfrentam o convencionalismo burguês tanto quanto as restrições de eventuais agências financiadoras, os diretores de cena apontam os entraves à livre experimentação no campo de sua atividade: em termos locais, têm de enfrentar a incompreensão do público, sempre na expectativa do entretenimento; nos termos das relações in-

3. José Celso Martinez Corrêa, op. cit., p. 49.

ternacionais, esbarram com a persistência do colonialismo que explora e paternaliza as regiões subdesenvolvidas. Ambicioso, como artista crítico, e radical, como militante, Glauber atribui, ao que considera o inescapável “condicionamento econômico e político” da América Latina, o “raquitismo filosófico” e a “impotência”.⁴ Dirigindo-se a interlocutores europeus, procura apresentar o trabalho do Cinema Novo à distância dos produtos acolhidos na qualidade de primitivos ou exóticos. Pretende exhibir seu filme, “Deus e o diabo na terra do sol”, e outros com temáticas e tratamentos afins, como testemunhos das carências do povo, aí presente. Participando da mostra italiana, enuncia “a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial”. Afirmar que “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.⁵ Com uma contundência comparável à do “Manifesto Antropófago”, desqualifica os filmes brasileiros, cujo cenário é ocupado por “paisagens tropicais” que tentam “disfarçar” tanto a pobreza local quanto a “indigência mental dos cineastas”.⁶ Em tom exaltado, descreve a produção do Cinema Novo, alheia ao modelo iluminista da estética autônoma: “estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto” são a evidência de “que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores.” A economia restrita e tensa de tais montagens aparentemente improvisadas justifica-se porque “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.⁷

4. Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 64.

5. Ibidem, p. 65.

6. Ibidem, p. 65.

7. Ibidem, p. 65.

Mas o tom esquemático desse discurso de denúncia política resume apenas um lado do pensamento complexo e auto-avaliador de Glauber Rocha. Em 1971, num seminário equivalente, desta vez, na Universidade de Colúmbia, o diretor lança sua contrapartida — “Eztetyka do Sonho” — também “a respeito de arte e revolução”, a que o “tema da pobreza” está “ligado”.⁸ A veemência do tom não impede a avaliação astuta das circunstâncias — a “arte revolucionária” acaba, frequentemente “rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita” (p.249). Certo de que “os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora”, aponta o “sonho” como a dimensão revolucionária que se pode alcançar apenas pela arte. É incisivo e desafiador quando propõe: “A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*”.⁹ Entre o lançamento dos dois manifestos, Glauber filmou “Terra em transe”, divulgado a partir de 1967, trabalho que deve ter-lhe proporcionado a oportunidade de levar mais longe sua crítica aos fundamentos da ordem ocidental, seja no plano da economia capitalista, seja a partir das referências epistemológicas de base judaico-cristã. Na construção desse filme é que examina, diretamente, os possíveis sucessos e fracassos da atividade revolucionária na América Latina. Da denúncia da “fome”, cujas consequências são observadas através do cangaço — enfrentado problemáticamente por Antônio das Mortes, o sertanejo justiceiro a serviço dos padres e coronéis —, passa à avaliação (histórico-imaginária) de uma experiência de política transformadora, posta em questão pelo intelectual urbano, Paulo Martins. Numa cena impactante, onde um trabalhador pobre apresenta suas reivindicações, o intelectual de esquerda reprime sua fala e o agride. Aí se expõe a fragilidade dos projetos

8. Ibidem, p. 248.

9. Ibidem, p. 250.

de governo que idealizam o povo mas temem sua força reprimida e agem de modo a detê-la. A partir desse episódio, o filme acompanha toda a ambiguidade dos movimentos revolucionários e sua tendência a reorganizar-se no mesmo modelo de Estado repressor. Com suas imagens belas e desnorteantes, “Terra em transe” torna-se a exploração cruel de um território de esperança, fracasso e dúvidas. O hibridismo barroco de seu estilo de narração labiríntica é acompanhado, em várias sequências, por “música afro-brasileira”¹⁰ e evidencia, em cenas-chave, a contaminação pelos ritos católicos africanizados. Na perplexidade desse experimento estético-político, insinua-se a brecha por onde a voz do faminto possa fazer-se ouvir, em seu próprio tom, com a peculiaridade de seus resíduos selvagens finalmente percebidos. A “sensibilidade afro-índia”¹¹ seria o veículo de compreensão da fome e possível interferência em sua longa história.

No teatro e no cinema, as propostas de responder, com encenações revolucionárias, aos desequilíbrios históricos da sociedade brasileira e à crise política, instaurada em 1964, levaram a soluções instigantes, desencadeando avanços irreversíveis na prática de seus respectivos espaços — palco e tela. Já o campo das artes plásticas, onde se debatiam políticas internas à vanguarda estética que, pouco a pouco, se ampliavam para questões éticas e sócio-econômicas mais amplas, passou a operar com maior radicalidade — explodiu os limites da pintura e escultura. Nesse sentido, a trajetória de Hélio Oiticica é exemplar. Seu próprio testemunho da atividade desenvolvida parte da “desintegração do quadro” e avança, mostrando que esta equivale à “desintegração da pintura” e conduziu à “abolição da estrutura significante” até atingir

10. Glauber Rocha. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 287.

11. Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 251.

o que passou a considerar “a invenção pura”.¹² A crescente rebeldia, que tomou conta da década de 60, flertou, insistentemente com a periferia, seja dos cânones, seja da ordem estabelecida. Assim, para pôr-se à margem tanto da história quanto do mercado da arte, o inventor crítico faz-se intermediário no resgate dos saberes e valores daqueles que não encontraram lugar na organização social.

Esta atividade mediadora foi capital na transformação dos conceitos, materiais e práticas de seu trabalho. Os avanços, na carreira de Hédio Oiticica, revelam-se instigantes pois se apresentam paradoxais: quanto mais rigorosa se tornava sua verve classificatória e nomeadora, mais violentos foram seus gestos de romper expectativas e desafiar o senso comum. Freqüentador simultâneo de ateliês de arte, da seção de entomologia do Museu Nacional e do Morro da Mangueira, o artista combinava, com sua astúcia criativa, as três ordens de aprendizagem. No desenvolvimento de uma etapa decisiva para a plena instauração de seu “Programa ambiental”, construiu “bóides” e “parangolés”. Ambos são penetráveis, através dos quais pesquisou o efeito da cor e da textura, atraindo o espectador para a função de participante da arte, que passaria a usufruir com todos os sentidos. Os “bóides”, feitos de madeira e/ou vidro, eram manipuláveis e exigiam movimentos do corpo para que se percebessem, por frestas, suas divisões internas. Dentre todos, destaca-se o “Bóide-Caixa 18, Homenagem a Cara de Cavalo” (1966), evidência conhecida do empenho de Hédio em “homenagear a revolta individual social”,¹³ em tom de indignação contra o assassinato, pela polícia, do jovem bandido, um de seus amigos do morro. E foi lá na Mangueira, integrado à escola de samba, que desenvolveu sua forma mais atraente de “antiarte ambiental” — os “parango-

12. Hédio Oiticica. In: Celso Favaretto. *A invenção de Hédio Oiticica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2000, p. 47.

13. *Ibidem*, p. 131.

lés”. Mais forte do que qualquer homenagem, o conjunto de diversos tecidos coloridos, cujo efeito só se produz quando portado por corpos que dançam, trouxe, em várias oportunidades dos anos 1960, o mais novo conceito de arte (ou antiarte) para confronto com o museu e o mercado. O heroísmo político — atribuído por Oiticica — àqueles que se arriscam na contravenção, como grito de protesto, e a performance rítmica, de que só são capazes os passistas do samba, foram conceitos preparatórios de “Tropicália” — instalação de 1967 —, onde se concretizou seu programa ambiental. Trata-se, nas palavras do próprio inventor, da “primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte”.¹⁴ Resultante da combinação de dois “penetráveis” — “PN2 (1966) Pureza é um Mito” e PN3 (1966, 1967) Imagético” — a instalação confronta a cena tropical popular à tecnologia e convida o observador a percorrer seu labirinto, pisando areia e brita, entre plantas e araras, capas de “parangolé” e poemas-objeto, para encontrar, no fim, uma televisão ligada. Por proporcionar, simultaneamente, essa variedade de sensações e afectos descontraídos, “Tropicália” tornou-se um emblema. Sua apresentação, inesperada, heteróclita e desconcertante do contemporâneo nacional, disseminou a ótica tropicalista pelas manifestações político-culturais das décadas de 60 e 70 e repercutiu em nosso imaginário até hoje.

Como a “Tropicália” emblemática, o ano de 1967 sobrevive — nosso contemporâneo — nesse 2017 de crise e perplexidade. A ação mediadora de seus artistas mais argutos e anárquicos se apresenta, agora, como passo necessário ao protagonismo da presença marginal, começado há pouco e ainda muito incipiente. Mas, por certo, não fossem os pobres inadimplentes enjaulados, no cenário do Teatro Oficina, os

14. Ibidem, p. 137.

famintos reivindicadores rechaçados, em “Terra em transe”, o cadáver do Cara de Cavalo e os passistas alegres dançando os “parangolés”, nos jardins do MAM, talvez não tivéssemos os saraus de poesia, os *Cadernos Negros*, Akins Kinté, os contos de Allan da Rosa e a FLUPP. Por isso, como outra potência inventiva dos anos 60, vale lembrar a atividade de Arthur Bispo do Rosário, entre tábuas, vidros, objetos de metal e plástico, desfiando seu uniforme de interno e bordando mantos na cela forte da Colônia Juliano Moreira.

Começada, nos anos 40, 50, a coleção de objetos produzidos por Bispo mostra-se, paradoxalmente, arcaica, intempestiva e paralela aos movimentos antiarte do final dos anos 60. Mas o que destaca e singulariza essa trajetória é que seu desenvolvimento autodidata desconhece qualquer referência estética, tendo sido desenvolvida, com plena dedicação por um apelo místico. Conforme os registros que se conseguiu recolher, em 1938, numa primeira visão, o antigo marinheiro teria sido convocado pela divindade para dar conta de todos os “materiais existentes na Terra para o uso do homem”.¹⁵ Lacônico e enigmático, o escolhido anuncia “Eu vim”.¹⁶ A partir daí, recolhido à instituição psiquiátrica, Bispo não se descuidou de reunir objetos, construir miniaturas, organizá-los em painéis e bordar, em estandartes e outros suportes, as cifras correspondentes a essas amostras dos seres e coisas, bem como dos nomes daqueles escolhidos que, ele — o enviado — deveria conduzir aos céus. Preparando-se para este apocalipse, passou a cercar seu corpo e seu cotidiano de interno com a pompa possível, representada em fardões, mantos e no dossel que, enfeitado, cobria sua cama-nave. Nesse trabalho artesanal, tão ousado quanto minucioso, condensam-se as reminiscências arcaicas de sua vila sergipana e

15. Bispo do Rosário. In: Campos (org.), 2016, p. 188.

16. Herkenhoff. In: Emanuel Araújo et al. *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012, p. 141.

as imagens de peças eruditas e da cultura de massa, observadas nas revistas que, eventualmente, lhe caíam nas mãos. Contemporâneo das oficinas de arteterapia — entre as quais o conhecido ateliê da Dra. Nise da Silveira —, sempre se esquivou da frequência a esses espaços. Sua parca biografia registra os anos 60 como o marco da dedicação completa ao trabalho para que fora assinalado. Desde 1964, nunca mais saiu da Colônia Juliano Moreira e, em períodos de isolamento e jejum, multiplicava sua obra. Quando deixou que expusessem alguns de seus objetos, no MAM, integrando a exposição coletiva “À margem da vida”, recusou-se a ir visitá-la. Na ocasião, teria dito: “Meus olhos não estão preparados para ver aquilo”.¹⁷ Tendo sido construída à margem dos cânones estéticos, dos valores do mercado e do ativismo de resistência aos mesmos, a arte de Bispo do Rosário, ainda que, inevitavelmente domesticada pelas instituições, apresenta-se incontornável, com sua força de invenção, mais incisiva que qualquer manifesto.

17. Luciana Hidalgo. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 137.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. Prefácio de Sábato Magaldi e artigo crítico de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

ARAÚJO, Emanuel et alii. *Arthur Bispo do Rosário*. Wilson Lázaro (org. e curadoria). Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EdUSP/FAPESP, 2000.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto*. Ed. ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Roteiros do terceiro mundo*. Orlando Senna (org.). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

Uma arte subdesenvolvida

Moacir dos Anjos

SUBDESENVOLVIMENTO COMO CONDIÇÃO

Em 1961, os compositores Carlos Lyra e Chico de Assis musicaram a peça teatral *Um Americano em Brasília*, de Chico de Assis e Nelson Lins e Barros, tendo como destaque a canção “O subdesenvolvido”. Lançada em disco no ano seguinte como parte da coletânea *O povo canta* — uma produção do Centro Popular de Cultura (CPC), instituição ligada à União Nacional dos Estudantes (UNE) —, a música ironizava a continuada dependência econômica, política e cultural do Brasil em relação a outros países. De letra extensa, “O subdesenvolvido” dissertava, em cada uma de suas muitas estrofes, sobre um período da história do país — de colônia portuguesa aos então dias recentes, quando se fazia mais presente a influência dos Estados Unidos na vida dos brasileiros —, apontando as renovadas formas de exploração de seu povo em benefício do capital estrangeiro. Ao final de cada um desses blocos, repetia-se o refrão da música, acusatório, insistente e provocador: “era um país subdesenvolvido, subdesenvolvido, subdesenvolvido”. O grande sucesso de “O subdesenvolvido”, principalmente entre estudantes secundaristas e universitários, foi seguido, logo após o golpe militar de 1964, da proibição de ser executada publicamente e da retirada de circulação do disco em que fora gravada.

Não é à toa que o conceito de subdesenvolvimento tenha informado uma das mais populares canções de protesto em um momento

de grande efervescência política e cultural no Brasil como foi o início da década de 1960. Embora de origem mais remota no pensamento econômico, a ideia de subdesenvolvimento ganha conteúdo novo e mais força no pós-Segunda Guerra Mundial, como resultado dos esforços institucionais e intelectuais feitos para pensar a reconstrução do mundo em um ambiente inteiramente mudado, no qual se confundiam devastações e oportunidades. Ambiente onde não cabia mais muito daquilo que era antes tomado como dado imutável, tal como as desigualdades nos níveis de vida observadas entre partes diversas do planeta. E foi no âmbito da Comissão Econômica para a América Latina e Caribe — Cepal, órgão criado pelas Nações Unidas em 1948 e sediado no Chile, que o termo subdesenvolvimento adquiriu não somente maior densidade, mas também significados renovados, passando a pautar parte relevante do pensamento econômico e social daquelas regiões. Mudança que é em boa parte devida às elaborações teóricas, sempre coladas à observação do que de fato ocorria ali, dos economistas Raúl Prebisch, argentino, e Celso Furtado, brasileiro.

Em termos amplos, a maior novidade da concepção de subdesenvolvimento dos integrantes da Cepal (os chamados cepalinos), talvez tenha sido o abandono de uma visão teleológica da história que era corrente à época, segundo a qual o subdesenvolvimento (com todas as carências materiais e humanas que o definiam) seria um estágio a ser inevitavelmente superado pela aceleração continuada do crescimento econômico. Abandonava-se, portanto, a ideia — de algum modo reconfortante — de que o desenvolvimento seria o destino natural dos países subdesenvolvidos, uma vez que seus produtos e rendas crescessem sustentadamente ao longo dos anos, ainda que não houvesse previsão certa para essa mudança. Abdicava-se da crença de que, embora tivessem se atrelado à dinâmica capitalista um pouco atrasados, seria questão de tempo para que os países então subdesenvolvidos se

ombreassem aos já desenvolvidos em satisfação de necessidades antigas e também das novas, constantemente recriadas por um sistema econômico que promovia e dependia de um consumo massivo.

Em vez de se conformarem com a concepção vigente de que existiriam etapas a serem alcançadas e fatalmente vencidas em momento incerto, os cepalinos fizeram, naquele momento, um empenho concertado para entender o subdesenvolvimento dos países latino-americanos e caribenhos não como um estágio, mas como uma *condição*. Condição cuja origem remontava ao início da colonização daquela região por países europeus, no século 16, mas que ganhara contornos mais precisos a partir de finais do século 18, com a acelerada industrialização da Europa ocidental e consequente expansão das economias capitalistas para além de suas fronteiras, em busca de efetivar suas aumentadas possibilidades de ganho material. Tal deslocamento de capitais alcançou, com toda a violência física e simbólica que o caracteriza, regiões já ocupadas com sistemas econômicos seculares de natureza pré-capitalista, criando ali estruturas *dualistas* nas quais se reproduziam, de modo articulado, setores que obedeciam a critérios econômicos distintos.¹ Aos países colonizados/subdesenvolvidos cabia, no mais das vezes, a oferta de matéria-prima barata extraída por mão-de-obra majoritariamente escravizada, enquanto aos países colonizadores/desenvolvidos restava o processamento e comercialização — interna e externa — dos bens produzidos.

Essa dualidade interna replicava, no interior dos países subdesenvolvidos, a existência, no plano mundial, de um centro e de uma periferia articulados por uma situação de subordinação. Centro e periferia entendidos não somente como expressão das diferentes posições geopolíticas ocupadas pelos países a dado momento, mas como partes

1. Celso Furtado. *Teoria e Política do Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: Editora Nacional, 1968, p. 154.

orgânicas de um sistema que as reproduzia conjuntamente em ritmos distintos, repondo e ampliando, continuamente, as desigualdades econômicas e sociais que constituem e definem esse arranjo. Restava implícito, nessa tipificação, o entendimento de que o funcionamento da economia mundial engendrava e mantinha relações de *dependência* entre países, aspecto que seria, nas décadas de 1960 e 1970, explorado e atualizado por diversos economistas e sociólogos latino-americanos.²

Os cepalinos compreendiam o subdesenvolvimento, portanto, como um processo histórico *autônomo* que orientava, desde aquele passado remoto e ainda persistindo no século 20, a dinâmica econômica e social de países localizados em partes variadas do mundo. No Brasil, como em outros lugares, esse arranjo ganhou complexidade ao longo do tempo, com a gradual capacitação de indústrias locais para atender parte da demanda por bens de consumo e, em seguida, por equipamentos de reposição necessários à continuada valorização da riqueza, antes trazidos já prontos dos chamados países centrais — mecanismo depois conceituado como de “substituição de importações”. Mesmo nessa configuração mais complexa, porém, em que a economia subdesenvolvida é diversificada o bastante para produzir, internamente, parte dos bens de consumo e de capital necessários à geração de riqueza, havia limites ao rompimento daquela relação de dependência. Limites estabelecidos pelo fato de que a incorporação dos ganhos ali gerados permaneciam desigualmente distribuídos, cabendo a maior parte deles às empresas estrangeiras que comandavam as principais cadeias produtivas daquelas economias, sendo transferidos, direta ou indiretamente, aos seus países de origem.

2. Entre os trabalhos mais influentes sobre essa dependência sistêmica, encontra-se: Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1970.

É preciso atentar, contudo, que esse diagnóstico — aqui apenas esboçado — não implicava a imutabilidade da condição do subdesenvolvido. Justamente por chamar a atenção para a historicidade da constituição das relações de dependência entre países — ou seja, ao promover um esforço para se compreender como se forjou, ao longo do tempo, a condição do subdesenvolvido —, tal concepção enfatizava também a possibilidade de intervenção nessa realidade para mudá-la. Mudança que não aconteceria apenas como resultado de um maior crescimento nominal dessas economias, como era antes pensado, sendo necessário, para além disso, transformar radicalmente seu perfil produtivo e social, criando-se uma autonomia relativa dos países periféricos em relação aos centrais em observância a interesses nacionais específicos. Em função desse entendimento, a Cepal desenvolveu um sofisticado instrumental de planejamento e de intervenção em economias subdesenvolvidas para superar sua condição de subordinação, processo no qual o Estado, obviamente, desempenharia um papel de fundamental importância.

Muitas das formulações teóricas e históricas associadas a essa nova concepção de subdesenvolvimento e sua superação foram elaboradas entre o início da década de 1950 e meados da década seguinte. No Brasil, são várias as decisões políticas e econômicas que, tomadas ao longo desses anos, exibem, de modo menos ou mais evidente, indícios dessa nova maneira de pensar o lugar da chamada periferia do mundo no contexto internacional. Entre estas, incluem-se tanto a construção de Brasília como os ambiciosos projetos de industrialização que marcaram o período, os quais tiveram, entre seus efeitos mais imediatos, o crescimento urbano e a consolidação de uma nova estrutura de classes no país, bem como o estímulo a migrações internas. É também nesse ambiente de transformações que ressurge, com força, uma questão

regional no Brasil, reconhecimento da existência de um centro e de uma periferia perversamente articulados dentro do próprio país.

Mesmo as estratégias políticas hegemônicas no campo das esquerdas no início da década de 1960 incorporavam, no Brasil, o diagnóstico ali implícito, na medida em que focavam mais em uma aliança com a burguesia nacional para fazer frente ao poder das economias centrais (ou ao *imperialismo*, para usar o termo então em voga) do que na agudização dos patentes conflitos de classe internos do país. A centralidade da questão fundiária no período — em particular, a necessidade da reforma agrária — talvez seja exemplar dessa situação complexa e algo ambígua, já que era considerada, em textos e em ações, simultânea ou alternadamente, como necessidade de modernização capitalista e/ou como reparação de desigualdades ou injustiças.

As mudanças no modo de diagnosticar o subdesenvolvimento e na maneira de posicionar-se frente à essa condição com o intuito de subvertê-la repercutiram em várias concepções e ações culturais e artísticas no Brasil da década de 1960. Assim como na economia e na política, também nesses campos as ideias adquiridas do centro começaram a ser mais fortemente questionadas por sua inadequação à realidade nacional, passando a ser entendidas no contexto de uma dependência sistêmica que subordinava, material e simbolicamente, alguns muitos países a outros poucos.

UMA VANGUARDA SUBDESENVOLVIDA

Um dos mais conhecidos desses esforços de reposicionamento crítico foi o empreendido pelo poeta e ensaísta Ferreira Gullar ao discutir a ideia de *vanguarda* artística no contexto do subdesenvolvimento. Escrevendo em 1969 — embora retomando e revendo reflexões e posicionamentos de quase uma década —, o escritor enfatiza a condição de dependência que define o Brasil e outros tantos países considerados

subdesenvolvidos, bem como a inexistência de equivalência cultural perfeita entre estes e aqueles tidos como desenvolvidos. Em reação a ambiente assim sobre-determinado por uma relação de subordinação sempre reposta, as concepções de vanguarda artística deveriam, segundo defendia o autor, corresponder a problemas e necessidades diferentes daqueles observados nos países desenvolvidos, tendo que forçosamente levar em conta a *questão nacional*. É nesse contexto que Ferreira Gullar sugere que “a definição de arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos”.³

Valendo-se dessa chave interpretativa, o ensaísta critica ou aplaude diversos movimentos culturais e artísticos das décadas de 1950 e 1960 no Brasil em função de sua menor ou maior capacidade de levar em conta a integração subordinada do país à dinâmica ditada pelos países desenvolvidos, inclusive no âmbito da cultura. Sua objeção, retrospectiva, ao concretismo, e seu elogio ao neoconcretismo — dois dos mais destacados movimentos de vanguarda artística do Brasil entre meados da década de 1950 e início da seguinte — fazem parte desse raciocínio mais amplo. Enquanto o concretismo estaria desconectado da realidade brasileira, emulando questões formais pertencentes e pertinentes a uma vanguarda internacional, o neoconcretismo estaria buscando maneiras originais de lidar com uma situação de dependência, mesmo sem abrir mão de outras questões que também movessem seus integrantes. É esta, talvez, a contribuição mais genérica e relevante desse texto de Ferreira Gullar para se pensar os conceitos de vanguarda e de arte próprios à condição do subdesenvolvido: defender o que chamava

3. Ferreira Gullar. *Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984, p. 78 (1a. edição de 1969).

de “caráter nacional da expressão estética”. Nacional, diz o escritor, “não por ser ‘nacionalista’ ou regionalista, ou folclórica, ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada”.⁴

Expressão do particular que se traduziu, não poucas vezes ao longo da década de 1960, em uma aproximação da dita vanguarda artística brasileira de temáticas e procedimentos então associados à *cultura popular*. Aproximação que ecoava aquela produzida pela vanguarda política da época, notadamente nos anos que precederam o golpe militar de 1964, incorporando e transformando, a partir de referências trazidas de outros cantos, modos de falar e de fazer próprios à população que mais sofria os efeitos perversos e persistentes do subdesenvolvimento no Brasil. E embora esse avizinhamiento tenha sido obstruído, no âmbito propriamente político, pela ruptura institucional daquele ano, ela perdurou no campo artístico, ainda que se refazendo o tempo inteiro, até quase o final da década, quando os efeitos do Ato Institucional n. 5 (AI-5) — repressão, censura e tortura — a desmantelaria quase totalmente em espaços de criação.⁵ A despeito das variadas ênfases e matizes observadas nesse conturbado momento do país, essa proximidade entre o campo do que é genericamente tido como cultura popular e a arte então considerada de vanguarda é um traço que atravessa parte significativa da produção associada ao campo das artes visuais, do cinema e da música no período. Uma produção na qual o subdesenvolvimento assume não somente uma conotação de falta, mas também de potência de transformação que um entendimento particular do mundo pode possuir; que traz em si o germe de uma mu-

4. Ferreira Gullar, op. cit., p. 95.

5. Roberto Schwartz. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Clássicos/Companhia das Letras, 2014, p. 8 (texto originalmente publicado em 1970).

dança política, social e sensível. Uma noção de arte subdesenvolvida, portanto, que assume o caráter paradoxal e contraditório do ambiente onde é produzida.

UMA ESTÉTICA DA FOME

No ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, escrito no início da década de 1970, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes sugere que os principais movimentos do cinema brasileiro podem ser entendidos como diferentes respostas à *condição* de subdesenvolvimento a que o Brasil estaria submetida. Condição que é afirmada logo na abertura do texto da seguinte maneira: “o cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela”.⁶

Uma característica do subdesenvolvimento brasileiro, contudo, diz o crítico, é ser fruto de uma formação colonial que provocou, como algo inerente à sua lógica e dinâmica, o quase extermínio dos povos nativos que viviam nas terras que conformariam o Brasil. Como resultado não planejado desse etnocídio, teria havido uma gradual e progressiva indistinção cultural entre quem é o “ocupante” e quem é o “ocupado” no país. O ocupado sobrevivente desse aniquilamento colonizador — em sua maior parte descendentes de imigrantes voluntários e de escravizados trazidos à força ao Brasil — teria sido assim forjado quase à semelhança do ocupante, embora mantendo-se subordinado a este. Ancorado nesse raciocínio, Paulo Emílio Sales Gomes conclui

6. Paulo Emílio Sales Gomes. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. In: Paulo Emílio Sales Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 85 (texto originalmente publicado em 1973).

que nada seria de fato estrangeiro para o brasileiro, pois tudo já o é.⁷ Nesse contexto, o cinema nacional teria tido que lidar com a ambivalente questão de ser e de não ser o *outro* estrangeiro: de confundir-se com o outro ou de reinventá-lo desde um ponto de vista próprio. O Cinema Novo — movimento que eclode, amadurece e se exaure na década de 1960 — foi, segundo o autor, uma das respostas ao estado de subdesenvolvimento do Brasil. Mas ao contrário de movimentos anteriores, especialmente a *chanchada*, dominante durante as duas décadas precedentes, o Cinema Novo não teria buscado o apaziguamento dessa ambígua condição, buscando, ao contrário, confrontá-la criticamente a partir da visão do ocupado. Confronto tanto temático, enfocando as extremas desigualdades observados no campo e nas cidades do país e quase ausentes da produção cinematográfica nacional, quanto formal, desafiando as convenções de roteiro, atuação, fotografia, edição e direção do cinema mundialmente hegemônico da época.⁸

Tais questões estão presentes, de maneira enfática, em alguns dos primeiros filmes de Glauber Rocha, o cineasta a quem mais diretamente se associa o caráter transgressor do Cinema Novo; notadamente, ainda que de modos muito diversos, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Em ambos, o diretor disse ter buscado se afastar quer da “esterilidade” formal, quer da “histeria” humanitária que acometeria tantos artistas brasileiros, seja no cinema ou em outras áreas.⁹ Se a esterilidade formal era o resultado anódino da replicação de soluções criativas adequadas para situações em tudo diferentes da vivida pelo brasileiro, a histeria humanitária implicava a idealização de um povo que, justamente por ser “[d]oente, faminto e

7. Paulo Emílio Sales Gomes, op. cit., p. 89-90.

8. Paulo Emílio Sales Gomes, op. cit., p. 99-104.

9. Glauber Rocha. “Eztetyka da fome”. In: Glauber Rocha. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 64 (texto originalmente publicado em 1965).

analfabeto”, seria complexo o bastante para se deixar afetar por processos simplistas de conscientização que o tratavam como incapazes de pensar por si mesmos.¹⁰ Concordando com Ferreira Gullar sobre a necessidade de considerar as particularidades da vanguarda artística no subdesenvolvimento, Glauber Rocha advogava ser preciso expor o público a “um novo tipo de cinema: tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais triste que alegre é o carnaval”.¹¹

Diante do desafio que colocava para o cinema nacional (e para ele próprio, portanto) — fazer filmes que não ignorassem as características mais marcantes de um país subdesenvolvido e que as tomassem, além disso, como tema e modelo de criação —, Glauber Rocha traduziu suas inquietações em uma série de textos escritos ao longo da década de 1960 e início da seguinte. Em um dos mais conhecidos, intitulado “Eztetyka da fome”, escrito em 1965, deu destaque a um elemento então constitutivo do subdesenvolvimento — a fome — concedendo-lhe, além do poder de sintetizar o sofrimento de muitos dos que vivem sob uma condição subordinada no mundo, o papel de operador central na luta para subverter as desigualdades que produzem e preservam a falta do que comer.¹²

10. Glauber Rocha. “O Cinema Novo e a aventura da criação”. In: Glauber Rocha, op. cit., p. 132 (texto originalmente publicado em 1968).

11. Glauber Rocha. “O Cinema Novo e a aventura da criação”. In: Glauber Rocha, op. cit., p. 133.

12. Glauber Rocha. “Eztetyka da fome”. In: Glauber Rocha, op. cit., p. 63-67.

A centralidade da fome em países subdesenvolvidos já havia sido apontada e estudada, nas décadas de 1940 e 1950, pelo médico e geógrafo Josué de Castro. Sua extensa pesquisa sobre o assunto, introduzida no livro *Geografia da Fome* (1946), permitiu evidenciar a complexidade das causas de uma alimentação insuficiente ou inadequada em regiões pobres do mundo. Para o estudioso, a fome deveria ser entendida não somente como um fenômeno agudo ou como uma “fome total”, característica de áreas de miséria extrema ou sujeitas a contingências extraordinárias; haver-se-ia de levar em conta, igualmente, o fenômeno da “fome parcial”, fruto da falta continuada de nutrientes imprescindíveis à vida, a qual lentamente mata populações que a eles não têm acesso.¹³ Fome que a escritora e favelada Carolina Maria de Jesus afirmava, em seu livro *Quarto de despejo* (1960), afetar até mesmo os sentidos da visão, fazendo com que o faminto enxergasse tudo em volta com uma cor somente: o amarelo.¹⁴ E para que se entendessem as causas daquela fome “oculta”, Josué de Castro dizia ser necessário considerar não somente fatores geográficos, mas, principalmente, fatores associados aos sistemas econômicos e sociais que, de modos vários, privavam populações inteiras da alimentação necessária à sua sobrevivência.¹⁵

Para além ou por causa de seus efeitos e origens perversos, Glauber Rocha assume a fome como catalizador de experiências do subdesenvolvimento que poderia dar distinção à produção nacional, em contraposição à tendência “digestiva” presente em um cinema que se contentaria em imitar códigos cinematográficos vindos de fora. Defendia fazer filmes “feios e tristes”, pois para o cineasta somente uma

13. Josué de Castro. *Geografia da fome*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 18 (1ª edição de 1946).

14. Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014, p. 44 (1ª edição de 1960).

15. Josué de Castro, op. cit., p. 34.

cultura da fome poderia, paradoxalmente, minar aquilo que a gera. E a mais nobre manifestação cultural da fome, dizia ele, é a violência: “uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”.¹⁶ Somente através de uma estética da violência as razões da fome poderiam ser entendidas e também atacadas. É entre a fraqueza que a fome causa e a potência violenta de uma estética da fome que Glauber Rocha enxerga o núcleo do projeto do cinema novo. Intervalo paradoxal entre fraqueza e potência que evoca a frase com que o artista Hélio Oiticica conclui seu texto “Esquema geral da Nova Objetividade”, escrito em 1967, mesmo ano de lançamento de *Terra em Transe*, o “manifesto prático da estética da fome” de Glauber Rocha: “da adversidade vivemos!”.¹⁷ Esta seria a condição do subdesenvolvido.

ESTAMOS COM FOME

Em “Esquema geral da Nova Objetividade” — ensaio que acompanhava a mostra Nova Objetividade Brasileira, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967 —, Hélio Oiticica resume o que enxergava como características principais da arte brasileira de vanguarda, sendo a primeira e mais ampla delas aquilo que chamou de “vontade construtiva geral”. Para o artista, a *vontade construtiva* que identificava em trabalhos de criadores diversos do país se traduzia em tentativas de caracterizar, culturalmente, o que seria próprio a um país subdesenvolvido. A partir desse traço da produção artística que lhe interessava e importava, propunha atualizar e radicalizar a *estratégia antropofágica* do modernista Oswald de An-

16. Glauber Rocha. “Eztetyka da fome”. In: Glauber Rocha, op. cit., p. 66.

17. Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: César Oiticica Filho (org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 101 (texto publicado originalmente em 1967).

drade — “defesa” e “arma criativa” contra o domínio exterior — para que se estabelecesse, no Brasil, um “estado criador geral”. Alerta, contudo, para o fato de que, diferentemente do que ocorrera no passado com as então chamadas vanguardas artísticas do país, o que identifica como vontade construtiva geral estaria ancorado em um gradual fortalecimento do envolvimento de artistas em questões políticas, éticas e sociais, principalmente após o golpe de 1964.¹⁸

Embora estivesse refletindo, nesse texto, sobre um grupo de artistas do qual se sentia próximo em graus variados, há, nas reflexões de Hélio Oiticica, o desejo de compreender e expressar, primeiramente, aquilo que ele próprio estava produzindo. E entre suas criações incontornáveis desse período, encontram-se os *Parangolés*, trabalhos que sintetizavam o programa criativo do artista — arte como *experiência* no mundo — e que assumiam, na maior parte das vezes (mas não sempre ou necessariamente), o formato de “capas” feitas com tecido e outros materiais encontrados no cotidiano ordinário, as quais deveriam ser carregadas ou vestidas em situações diversas de movimento corporal para existirem como trabalhos. Para Hélio Oiticica, o parangolé desmanchava os limites entre aquilo que é proposto como ato criativo e a emergência de significados para tal gesto por meio da participação ativa do “outro”, borrando distinções estanques entre artista e espectador. Mais do que um termo que identificava um conjunto de trabalhos que partilhavam certos atributos, o parangolé seria, principalmente, um conceito que revelava os limites do entendimento convencional de arte, no qual algo é criado apenas para a “contemplação” alheia. Como corolário dessa posição, passa a sugerir

18. Hélio Oiticica. “Esquema geral da Nova Objetividade”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 88.

que o lugar de efetivação desse tipo de trabalho não poderia ser mais a “exposição”, propondo, em seu lugar, a noção de “ambiente”.¹⁹

Em 1967, Hélio Oiticica produziu uma série de parangolés que pela primeira vez incorporavam frases escritas ou afixadas neles, três dos quais denominou de “capa protesto”. O primeiro desses parangolés (*P15 – Capa 11*) trazia escrita a frase-lema “da adversidade vivemos”, a qual afirma a capacidade de responder criativamente às dificuldades de sobrevivência material no Brasil ao mesmo tempo em que assinala um posicionamento vitalmente contrário (e de resistência ativa, portanto) ao cerceamento do direito de cada um afirmar um ponto de vista distinto, liberto de constrangimentos políticos, econômicos, estéticos ou morais. O segundo (*P17 – Capa 13*), exibia a frase “incorporo a revolta”, em sintonia com a necessidade de “fundamentar a vontade criativa no campo político-ético-social”, característica definidora, segundo o artista, da vanguarda de um país subdesenvolvido como o Brasil; dava relevo, além disso, ao corpo como lugar privilegiado para o exercício daquela fundamentação. Já o terceiro e último desse conjunto de parangolés de protesto feito em 1967 (*P18 – Capa 14*) estampava a frase “estamos famintos”, numa alusão evidente à condição de falta que é própria do subdesenvolvido mas, igualmente, como sugeria Glauber Rocha em seu texto “Eztetyka da fome”, à potência emancipadora que um corpo faminto adquire.

1967 foi ainda o ano da realização de *Tropicália*, um dos mais importantes trabalhos na trajetória de Hélio Oiticica. Incluído na mostra Nova Objetividade Brasileira —, foi a primeira aparição, na obra do artista, do que ele chamava de “ambientes”, ou espaços estruturados para a participação do “outro”. *Tropicália* foi fruto direto da vivência

19. Hélio Oiticica. “Anotações sobre o parangolé”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 82.

de Hélio Oiticica nos morros do Rio de Janeiro e, em particular, na comunidade da Mangueira. A experiência de andar pelas “quebradas” de favelas, esgueirando-se por entre barracos e becos, era emulada, nesse ambiente construído, por meio da presença de *Penetráveis* — labirintos de madeira e tecido com passagens estreitas e articulados por caminhos de areia ou brita. As casas improvisadas que havia nos bairros pobres que frequentava — respostas originais a uma impossibilidade e atestado das desigualdades de acesso a moradias — eram invocadas, ademais, nos arranjos construtivos que davam forma às criações ali reunidas.²⁰ Articulados por meio de elementos da natureza (além da areia e brita, folhagens e araras vivas) e da cultura locais, esses penetráveis integravam um ambiente capaz de oferecer, àqueles que o percorressem descalços, a sensação de estar “pisando a terra”, evocando e partilhando o que, segundo o depoimento de Hélio Oiticica, ele mesmo sentia ao caminhar por entre as vielas dos morros e favelas.²¹

Tudo somado, havia em *Tropicália* a vontade de propor, em contraposição à “avalanche informativa e imagética” que a sociedade moderna impunha desde fora, um retorno a experiências basilares de vida, uma estratégia para se descondicionar de um contexto social alienante. Em seu conjunto, os elementos presentes no ambiente buscavam recu-

20. Para uma discussão extensa sobre a relação entre os modos construtivos empregados nas favelas e a obra de Hélio Oiticica, ver Paola Berenstein Jacques. *Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra/RIOARTE, 2001.

21. “Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas... eu estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar...”. “Depoimento de Hélio Oiticica para Ivan Cardoso, janeiro de 1979”. In: César Oiticica Filho; Sérgio Cohn; Ingrid Vieira (org.). *Hélio Oiticica. Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. p. 231.

perar uma sensação vivida e apresentá-la simbolicamente ao outro.²² Anos depois, o artista viria a identificar esses procedimentos condensados em *Tropicália* com um processo de “mitificação” consciente do cotidiano.²³ Mitificação que não se confundia, entretanto, com mera celebração do primitivo ou do precário, expondo, por meio da construção de uma imagem fragmentada de brasilidade, atritos e incoerências da vida do país.²⁴

UMA CRIANÇA SORRIDENTE, FEIA E MORTA

Um dos principais marcos do Cinema Novo — talvez seu ápice e início de fim — é, concordam críticos e historiadores, *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Filme que enfrenta, ou ao menos expõe, os impasses de uma prática política pretensamente revolucionária na América Latina em meados da década de 1960, mas que também apresenta o conservadorismo cultural à época dominante e a renovada presença estrangeira no Brasil, características do ambiente após a tomada do poder à força pelo militares, em 1964. Não é de estranhar, portanto, que o então jovem e politizado compositor Caetano Veloso tenha sido profundamente afetado por *Terra em transe* no processo de criação de *Tropicália*, música que abre seu primeiro disco individual (*Caetano Veloso*), lançado em 1968. Segundo seu autor, *Tropicália* foi o mais perto que pode chegar, no âmbito da música, do que lhe foi sugerido por *Terra em transe*²⁵ — articulação contraditória entre um acolhimento

22. “Entrevista a Guy Brett. Londres, fevereiro de 1969”. César Oiticica Filho; Cohn, Sérgio Cohn; Ingrid Vieira (org.), op. cit., p. 60.

23. Hélio Oiticica. “Anotações sobre o parangolé”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 75.

24. Para uma discussão sobre o processo de construção de uma “imagem” de Brasil em *Tropicália*, ver Sérgio Bruno Martins. “Hélio Oiticica. Mapping the constructive”, *Third Text*, v. 24, n. 4, p. 409-422, jul. 2010.

25. Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 187.

crítico dos arcaísmos culturais, sociais e políticos vigentes no período ditatorial e uma valoração de formas, imagens e gestos próprios de um outro ideário em gestação. Em *Tropicália*, o “monumento” inaugurado “no planalto central do país” pelo narrador da canção é “bem moderno”; mas “não tem porta”, e sua entrada “é uma rua antiga feia e torta”. Há ainda, na letra da canção, a justaposição, sem hierarquias, de bossa e palhoça, de roseiras e urubus e de samba e bang-bang, reforçando o caráter dualista e desigual próprio dos países subdesenvolvidos. Países que combinam, em aberto paradoxo, situações de atrelamento ao novo — aviões, caminhões, “cinco mil autofalantes” — e de manutenção do antigo — condensada na imagem de “uma criança sorridente, feia e morta” que “estende a mão”, certamente em súplica por comida. O moderno não acaba a fome, antes a reproduz em alguns cantos do mundo.

Tropicália, a música influenciada por *Terra em transe*, é considerada o marco inicial do *tropicalismo*, movimento que, de acordo com o ensaísta Roberto Schwarz, construiu uma *alegoria* do Brasil — exposição dos anacronismos do país “à luz branca do ultramoderno”.²⁶ Alegoria que resulta, como propõe o pesquisador Celso Favaretto, da desatualização proposital de imagens que seriam próprias de um país moderno por meio de montagens inusitadas e com frequência paródicas, mostrando-as como indicadores às avessas de um Brasil ainda culturalmente arcaico.²⁷ Estratégia criativa que era, conforme Caetano Veloso defendeu à época, tentativa de superar o subdesenvolvimento “partindo exatamente do elemento ‘cafona’ da nossa cultura, fundido ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras

26. Roberto Schwarz, op. cit., p. 24.

27. Celso Favaretto. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p. 48 (1ª edição de 1979).

e as roupas de plástico”.²⁸ Produção musical, portanto, que, diferentemente do Cinema Novo e, em menor medida, da produção de Hélio Oiticica no mesmo período, se distanciava do que era considerado “cultura popular” no Brasil para reinventar o país a partir da deglutição de um variado ideário pretensamente moderno que se consolidava ali.

Mas se *Tropicália*, a canção, sofreu reconhecida influência do filme de Glauber Rocha, seu título foi tomado emprestado do trabalho homônimo de Hélio Oiticica, revelando uma segunda proximidade de entendimentos da situação então vivida no país, a despeito das diferenças em procedimentos criativos. Sem ter qualquer conhecimento sobre a obra do artista quando compôs a música, Caetano Veloso foi alertado por um amigo que as articulações de temas e formas condensadas naquela canção de alguma maneira se relacionavam com o ambiente que Hélio Oiticica exibia, àquele momento, na mostra Nova Objetividade Brasileira. Atraído pela descrição da obra do artista que lhe fora feita e sem outro nome para dar à música já pronta, Caetano Veloso terminou por batizá-la como *Tropicália* poucos meses depois, quando finalmente a registrou em disco.²⁹

ANTROPOFAGIA DO FAMINTO

Para além das aproximações quase fortuitas entre artistas que se posicionaram, de modos distintos, em relação a um tempo e a um lugar partilhados, é possível apontar a existência de algo que atravessa e articula as obras de Caetano Veloso, Glauber Rocha e Hélio Oiticica — ou tropicalismo, Cinema Novo e *Tropicália* — nesse período, também guardadas, obviamente, suas distâncias e diferenças. No texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, escrito em 1969, Glauber

28. Caetano Veloso. “Acontece que ele é Baiano”. Entrevista concedida a Décio Bar. *Realidade*, ano III, n. 33, dez. 1968, p. 197.

29. Caetano Veloso, op. cit., p. 188.

Rocha sugere que o mais significativo da produção dos tropicalistas e cinemanovistas, feita sob as restrições próprias do subdesenvolvimento e a partir da potência que essa situação encerra — a partir da fome, esse elemento que enfraquece e ao mesmo tempo fortalece quem a sente —, seria o *ponto de vista* adotado por músicos e cineastas diante de algo que os constrangia e simultaneamente os desafiava. Seria, portanto, menos uma questão de repertório ou de conceituação e mais uma questão de afirmação de um lugar de locução específico, determinado pela condição do subdesenvolvido. Como resume o autor, quando “o país descobriu o subdesenvolvimento, o nacionalismo utópico entrou em crise e caiu”; ou seja: quando ficou evidente que o Brasil não estava seguindo uma rota que necessariamente levaria ao padrão de desenvolvimento já usufruído por outros países, só restaria aos brasileiros “superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento”. O importante, para Glauber Rocha, seria assumir uma “atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental”, mas que gera uma procura e um resultado estético originais e que se querem emancipadores.³⁰ Uma atitude que se confunde com uma antropofagia em contexto de fome.

Essa *atitude* é a grande novidade do Cinema Novo, assim como é a novidade do tropicalismo. É a novidade também de algumas produções no campo das artes visuais, entre as quais se destacava, àquele momento, a obra de Hélio Oiticica. Atitude que está indissoluvelmente ligada ao reconhecimento do subdesenvolvimento como condição, e não como etapa passageira. Condição que é obstáculo e, em simultâneo, oportunidade de gerar pensamento discursivo e performativo original, exigindo, daqueles que vivem sob ela, uma postura ativa de entendimento e de confronto, caso se deseje um dia superá-la. Que

30. Glauber Rocha. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: Glauber Rocha, op. cit., p. 150.

exige uma “vontade construtiva geral”. Tal como, de outra maneira e no contexto da formulação de políticas econômicas, sugerira Celso Furtado já na década de 1950. Postura de criação que reconhece o *outro* hegemônico (seja ele quem ou o que for) e o transfigura a partir do contexto político, ético e social em que cada um se encontre, caracterizando o local de um jeito novo e único. Atitude que continuamente subverte limites dados — sendo um método de construção, portanto — e que é, nesse contexto, mais valorada como gesto do que como invenção formal, de modo que o processo criativo importa, por vezes, mais do que o resultado. Vontade construtiva geral que traduz a busca por uma singularidade emancipadora da experiência do subdesenvolvimento.

DIARRÉIA

A proposição de uma atitude crítica e criativa diante de um estado de coisas que oprime vai de novo aparecer, de modo transformado, em trabalhos e textos produzidos entre o final da década de 1960 e o início da seguinte. Momento em que a experiência do tropicalismo se exaure, com dois de seus principais protagonistas — Caetano Veloso e Gilberto Gil — no exílio, o Cinema Novo se enfraquece como projeto coletivo de invenção de imagens e Hélio Oiticica passa a maior parte do tempo fora do país. Momento de ainda maior fechamento político, com a instauração do Ato Institucional n. 5 (AI-5) e o início do período de mais brutal repressão aos que contestavam a ditadura militar no Brasil. É o momento em que se quer interditar, à força, a vontade construtiva que caracterizara tantas criações nos anos anteriores. Diante do cerco, a saída de vários artistas é dar nova expressão a um traço característico de uma produção que articulava, desde a posição do subdesenvolvido, temas e formas os mais distintos, forjando uma maneira nova de identificar-se com a complexidade do país. Em um contexto

abertamente regressivo e violento, o que era mistura de proximidade e distância passa a ser, cada vez mais, mistura de atração e repulsa. Na impossibilidade de exprimir o hibridismo antropofágico que caracterizava suas produções de um modo irônico ou festivo, artistas passam a expressá-lo, menos ou mais explicitamente, como *abjeção*, conceito que, no campo disciplinar da psicanálise, remete a uma condição em que o sujeito tem certezas postas em cheque e significados partilhados entram em colapso, provocando uma sensação de alerta e tensão face a esse desamparo.³¹

Tal virada criativa ajuda a compreender, como exemplo de outros tantos, a emergência de trabalhos como os que o artista Artur Barrio faz no início da década de 1970, em que centenas de sacos plásticos com restos, dejetos e fluidos de naturezas as mais diferentes, mas comuns à vida ordinária de qualquer um, são lançados em pontos diversos da cidade, espelhando a indistinção da natureza dos itens contidos nos sacos na indiferenciação dos lugares escolhidos para sua distribuição. Confrontados com sacos cheios de coisas que, embora reconhecíveis na sua banalidade, não se encaixam simbolicamente umas nas demais, além de não deverem supostamente estar onde foram colocados, os passantes experimentam o desmanche das categorias classificadoras que definem o que é ou não lixo, o que é alimento ou matéria inorgânica, o que atrai o interesse ou o afasta. São postos em contato, mesmo que momentaneamente, com um ato de resistência a uma ordem social autoritária e artificialmente regradora.

Ao transformar a alegria pulsante e emancipadora característica da produção artística de meados da década de 1960 em situações de abjeção, alguns artistas (além de Artur Barrio, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Lygia Clark, Lygia Pape, Paulo Bruscky

31. Julia Kristeva. *Powers of horror. An essay on abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

e outros mais) fazem confluir e precariamente conviver, na materialidade instável de seus trabalhos, o apreço por seu lugar de vida e a rejeição a muito do que ele representava naquele momento de cerceamento à expressão. Procedimentos paradoxais em que não se discernem mais as diferenças entre “simpatia e desgosto” sobre a condição do Brasil,³² colocando-se em antítese ao slogan *dicotômico* do governo da ditadura à época — “ame-o ou deixe-o” —, endereçado a todos que discordavam dos rumos dados então ao país.

Também Hélio Oiticica se aproximou, a seu modo, da ideia de abjeção como estratégia de resistência política. Em textos cuja sintaxe é cada vez mais fragmentada e o léxico é constantemente inventado — talvez uma maneira de acentuar um ponto de vista ou um sotaque próprio à condição do subdesenvolvido —, Hélio Oiticica cunha a ideia de que o Brasil seria a “subterrânia” do mundo. E embora descreva a subterrânia como “o sub desenvolvido embaixo da terra como rato de si mesmo”,³³ não há nessa caracterização uma conotação puramente negativa. Há, antes (ou em paralelo), a vontade de reafirmar a posição precária desde onde se vive e se constrói algo; desde um país cada vez mais submetido a uma lógica conservadora e violenta, interna e externamente. Frente a um ambiente que constrange a emergência e a consolidação de uma vontade construtiva geral, propõe assumir-se uma posição crítica que considere, com renovado vigor, as ambivalências e contradições de viver e de criar diante das adversidades próprias à condição do subdesenvolvido. Posição que não quer negar a “condição colonialista” a que o Brasil está submetido nem tampouco conservá-la. Posição crítica que quer, ao contrário, “assumir e deglutir os valores

32. Roberto Schwarz, op. cit., p. 26.

33. Hélio Oiticica. “Subterrânia”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 145.

positivos dados por essa condição”, dessa forma combatendo o sentimento de impotência que ela instaura e construindo algo que não existia ainda.³⁴

Hélio Oiticica chama a atenção, contudo, para o fato de a formação cultural do Brasil ser *diarreica*, resultado de um fluxo de excrementos expelidos de um corpo social que tem fome e que come tudo o que encontra à frente. A fome, talvez, de que falava Glauber Rocha: aquela que se sacia somente através da violência apressada dos famintos. Diante dessa singularidade, diz o artista, haveria duas possibilidades: ou recalcar a diarreia e produzir “a prisão de ventre nacional” (metáfora para o que há de mais regressivo no país), ou “mergulhar na merda” para construir outra possibilidade de Brasil.³⁵ Uma construção subterrânea que talvez fosse, parece sugerir o artista, uma estratégia possível de combate à condição do subdesenvolvimento no ambiente politicamente restritivo e repressivo da época.

MERDA

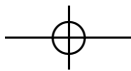
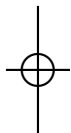
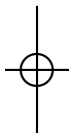
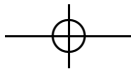
Considerar tudo isso tendo em vista o Brasil de agora implica também pensar em quais sentidos essas formulações poderiam manter-se artística e politicamente válidas. Se é certo que o termo subdesenvolvido raramente é encontrado em livros de economia atuais, essa mudança não se deve ao fim das desigualdades estruturais entre países diversos, nem tampouco das que existem internamente a tantos espaços nacionais. Tais desigualdades continuam sendo o tempo inteiro repostas, condenando milhões de pessoas a uma condição de falta em meio à riqueza que as relações entre esses mesmos países gera. Falta, inclusive, de comida acessível a todos, levando a FAO (Organização

34. Hélio Oiticica. “Brasil diarreia”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 163.

35. Hélio Oiticica. “Brasil diarreia”. In: César Oiticica Filho (org.), op. cit., p. 163.

das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação) a criar, em 1990, um Mapa da Fome, no qual indica, a cada ano, “em quais países há parte significativa da população ingerindo uma quantidade diária de calorias inferior ao recomendado”. Mapa do qual o Brasil saiu, pela primeira vez, em 2014, e para o qual há riscos cada vez maiores de retornar.³⁶ A razão de o termo subdesenvolvido não ser mais largamente empregado como antes repousa, paradoxalmente, em ser de novo hegemônica, em parte relevante da academia e na mídia, a ideia de que o subdesenvolvimento é uma etapa a ser naturalmente vencida pelos países mais pobres por meio de um esforço continuado de produção. Setores da academia e da mídia que, por serem espaços de poder assentados no ideário e no léxico neoliberais, preferem a designação de país *emergente* à de país *subdesenvolvido*. Denominação que remete, em disfarçado retrocesso conceitual, a uma *situação* passageira de inferioridade de alguns países frente a outros, e não a uma *condição* que somente pode vir a ser superada através de amplas mudanças estruturais no sistema econômico vigente. Nesse contexto, talvez pensar o Brasil como um país subdesenvolvido (e não como um país emergente) seja uma forma possível de resistência a essa condição. Não mais com a quase irônica resignação contida na canção de protesto feita no início da década de 1960. Mas resgatando, daquela mesma década e do início da seguinte, uma vontade construtiva em meio à condição de subalternidade — externa e interna ao país. Reinventando, para os tempos recentes, a capacidade de imaginar o impossível no meio da merda.

36. “Como o Brasil saiu do Mapa da Fome. E por que ele pode voltar”. Disponível em: <<https://bit.ly/2PVScAY>>.



Corpo presente? Algumas reflexões sobre televisão, música e corpo no fim dos anos 1960

Paulo da Costa e Silva

“Eu não acho que os anos 1960 tenham sequer começado. Acho que os anos 1960 duraram talvez quinze ou vinte minutos na mente de alguém. Eu os vi se moverem muito, muito rapidamente na direção do mercado. Não acho que tenham sequer existido”.

Leonard Cohen

TV E LIBERAÇÃO DO CORPO

É difícil exagerar a influência da televisão na dinâmica veloz das mudanças que marcaram os anos 1960. Com a televisão um novo regime de difusão cultural e comportamental tomou forma. São famosas as fotos de lares norteamericanos, já em meados dos anos 1950, em que o aparelho televisor ocupa um lugar de honra na sala, desbancando o velho rádio. As fotos são um prenúncio do que mais cedo ou mais tarde aconteceria em quase todo o mundo Ocidental. O núcleo familiar passa a se organizar ao redor desse novo ente. A televisão de algum modo ampliou e continuou o rádio. Mas trouxe a novidade decisiva da imagem em movimento. Já conhecida do cinema, a imagem em movimento se tornou finalmente presente nos recessos do próprio lar, mediando a vida social com força cada vez maior.

Era uma questão de tempo que a televisão liberasse a propagação de uma corporalidade nova. Trata-se de um veículo mais do que adequado para isso, com velocidade e penetração inéditas então. Para isso bastava que houvesse uma “corporalidade nova” nos anos 1960. E havia. O conluio da imagem com o som tornou também mais evidente que tipo de corporalidade era detentora do poder. Era mais do que constatar de que era um “homem branco de tal ou tal fisionomia”. A imagem em movimento, captada de modo mais instantâneo e natural do que em geral faz a película, e também de modo mais efêmero e pedestre, fez enxergar, com talvez maior nitidez do que antes, que havia uma “retórica corporal” do poder. Eram gestos, ritmos, posturas, maneiras de franzir o cenho e de olhar, movimentos insuspeitos dos lábios, formas de se relacionar com outros corpos que se associavam a certa representação imaginária do poder, que solicitavam o reconhecimento de um lugar específico na hierarquia social. Tudo isso parece ter ficado mais claro através desse novo espelho social que o mundo técnico produzia. Mas ao mesmo tempo em que a televisão reforçava o gesto de confirmação da ordem social, ela também ampliava o alcance de gestos que contrariavam essa ordem. Seu potencial disruptivo, revolucionário — no sentido mais amplo que o termo pode ter — equivalia ao seu potencial conservador de mantenedora da ordem.

Na verdade, o poder já havia expandido sua corporalidade com a chegada do rádio, a partir da materialidade da voz. A voz já revela um corpo. A mensagem veiculada pelas palavras é inevitavelmente enquadrada, tingida, condicionada, pelo organismo vivo que a emite. O ouvinte capta de modo inconsciente uma série de informações que lhe permitem contextualizar o que é dito. Imaginamos quem é o dono da voz — sabemos se é uma mulher ou um homem, ponderamos a idade, o vigor físico, o estado de humor, percebemos ironias e intuimos falsidades, captamos notas involuntárias de alegria ou de ressentimento.

Ou seja, a voz já revela um corpo, e não admira que os grandes líderes políticos da primeira metade do século xx tenham sido, em geral, grandes vozes. Figuras como Fidel, Hitler, Churchill e Carlos Lacerda foram grandes faladores. O poder se dirigia majoritariamente aos ouvidos. Com a televisão isso é de algum modo ampliado.

É curioso refletir sobre o papel decisivo que as imagens terão na eclosão da contracultura nos anos 1960. É justamente na brecha dessa mudança de um regime mais aural para outro, com predominância visual, que a contracultura encontrará um terreno no qual florescerá com inesperados vigor e rapidez. Há uma sequência do recente documentário “No intenso agora” (2018), de João Moreira Salles, em que tal transição aparece com muita nitidez. Ela envolve o general-presidente Charles De Gaulle, símbolo da resistência francesa na Segunda Guerra, e os jovens líderes estudantis que comandaram as barricadas de maio de 1968. Querendo transmitir uma mensagem apaziguadora, uma mensagem de algum modo restauradora da ordem, De Gaulle faz uma aparição na tevê para desejar aos cidadãos franceses um feliz natal. Embora ainda seja a mesma voz reconfortante da Resistência Francesa, fazendo novamente um apelo à coesão social, a imagem televisiva revela impiedosamente um homem já velho e bastante fragilizado. Mais do que isso: a imagem destoava radicalmente da energia alegre, explosiva, que emanava dos acontecimentos que viravam de cabeça para baixo a vida da capital francesa. A televisão parecia envelhecer ainda mais a geração do general De Gaulle. Sua imagem exibia uma aparência antiquada para a ânsia de mudança dos estudantes e para o novo plano simbólico. O meio televisivo — ele próprio exalando juventude — parecia exigir algo mais dinâmico.

É como se naquele momento, no final dos anos 1960, o poder estabelecido não soubesse ainda como ocupar devidamente o novo espaço aberto pela televisão. Ancorado em velhos ritos e hierarquias,

esse poder parece o oposto da espontaneidade solicitada por programas transmitidos ao vivo e captados por aparelhos no espaço protegido e informal da casa. Vendo entrevistas de jovens expoentes desse mesmo período, vemos como se dão bem com o novo meio, como casam com ele. Basta ver, no mesmo documentário de João Salles, as falas televisivas do líder estudantil Daniel Cohn-Bendit; ou, em outros filmes de época, a naturalidade das entrevistas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Roberto Carlos durante o Festival da Canção da Record de 1967 (“Uma noite em 67” [2010], Renato Terra e Ricardo Calil); ou as maravilhosas tiradas de Bob Dylan ou dos Beatles diante de repórteres quase sempre engravatados nos anos 1960. A juventude do meio se adequa de modo formidável à juventude dos novos protagonistas da vida cultural.

O filósofo George Steiner escreveu que nos anos 1960 ocorreu certa “musicalização da cultura”. Não vivi essa época, mas parece que a vida pulsava ao som de canções. Compositores do calibre de John Lennon, Bob Dylan e Chico Buarque tornaram-se verdadeiros mensageiros culturais. Pegando emprestado o título de um dos livros do teórico da canção Luiz Tatit, parece que o século xx foi “O século da canção”, e que nesse mesmo século nenhuma década foi tão intensamente habitada pelas canções quanto a década de 1960. Talvez isso tenha a ver com a recuperação do valor da emoção, um valor por muito tempo recalcado pela grande onda racionalista. O trabalho da mente racional pode ser distraído, ou distorcido, pelos imperativos causais do corpo. Eis a moldura básica de uma longa tradição que ganha nova força a partir de Renée Descartes e da Revolução Científica dos séculos xvii e xviii. A apologia da razão e o desprezo da emoção se tornaram a base da educação moral e da ordem social no Ocidente moderno. Basta pensar na razão ordenadora que classifica e hierarquiza o mundo na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, o mais importante aconteci-

mento cultural do século XVIII. Ou na preferência pela cor preta dos burgueses dos século XIX, de que fala Walter Benjamin. Ou nos corpos femininos literalmente encaixotados em espartilhos que ofereciam uma restrição física aos movimentos expressivos dos quadris. Cria-se literalmente uma cultura de repressão das emoções, uma cultura que pretende discipliná-las, colocá-las sob o jugo da razão; uma cultura marcada por tremenda autoconsciência e autocontrole.

A geração de 1960 basicamente recuperou o valor da emoção, e a música cantada (a “musicalização da cultura”, de que fala Steiner), seria, justamente, uma forma de discurso regida pela emoção — enquanto o discurso sem a melodia do canto seria justamente o *logos* que permanece quando você retira a emoção. A palavra cantada é tal que não pode ser dissociada do corpo, de sua concretude física. Não à toa os principais heróis geracionais dos anos 1960 foram poetas-cantores, que logo se tornam também ídolos televisivos. Guardavam algo dos antigos aedos gregos, porta-vozes dos deuses, tal como descritos por Platão no *Íon*; ou dos *vates* da antiga Roma, a um só tempo poetas e videntes, enxergando através da neblina de mudanças. No Brasil do fim dos anos 1960 havia nada menos do que sete programas de música popular na televisão. Hoje não temos nenhum. Foi ali que despontaram alguns de nossos principais ícones culturais do século XX. A música popular se tornou em grande medida um *acontecimento televisivo*, capaz de dar uma outra amplitude, por exemplo, ao gesto de Caetano repetindo o “por que não?” ao final de “Alegria alegria” no Festival da Canção de 1967.

TROPICALISMO E CORPO

Aqui talvez seja apropriado falar sobre os tropicalistas. E por um motivo básico: foram eles que melhor souberam explorar o novo meio televisivo. De fato, a televisão se revelou o suporte ideal para a “expo-

sição destabuizada do corpo”¹, parte fundamental da proposta estética do grupo encabeçado por Caetano e Gil. Se Carmen Miranda era uma das grandes musas do tropicalismo foi porque, além do tom paródico de pastiche nacional emanado por sua figura, ela já havia prenunciado o potencial do elo entre música popular e corporalidade. Carmen foi a primeira a migrar do rádio para o registro da imagem em movimento (no seu caso, o cinema). Já sendo um exímia cantora de samba, ela constrói a imagem estilizada e exótica da baiana com *tutti-frutti hat*, que a tornaria a atriz mais bem paga de Hollywood e a brasileira mais famosa do século xx. Era um modelo, uma inspiração, para que os tropicalistas explorassem artisticamente, de modo consciente e com os novos recursos técnicos, um dos traços definidores da vida brasileira: a centralidade do corpo. Numa das passagens mais reveladoras de “Verdade tropical”, a autobiografia de Caetano, ele conta da conversa que teve, quando estava preso, com um alto funcionário do exército. Homem culto e lúcido, este deu a entender que considerava muito mais perigosa a atitude libertária do grupo tropicalista — com suas roupas estranhas, seus cabelos longos, suas danças e movimentos dionisíacos — do que as canções de protesto com suas letras “subversivas”. O perigo revolucionário estava muito mais no corpo do que nas letras. Foi o corpo, o comportamento corporal, que foi punido com o exílio.

E não se tratava apenas de uma questão de liberdade comportamental para os filhos da classe média — desejosos de se conectarem aos movimentos da juventude internacional, querendo se livrar das amarras constrangedoras das antigas noções de respeitabilidade. Não. Parece que o corpo no Brasil sempre foi constituído na tensão entre dois registros: o registro oficial, que tem por modelo a “respeitabilidade” do mundo “Europeu civilizado”, e o registro popular, mais livre

1. O termo é usado por Guilherme Wisnik no livro que fez sobre Caetano Veloso para a série “Folha Explica”.

e anárquico, fundado em matrizes não europeias, e que aparentemente não se cristalizou num código moral definido. Esses registros descrevem universos sociais distintos, mas que, no contexto flexível da sociabilidade brasileira, se interpenetram continuamente. Basta pegar as histórias suburbanas de Nelson Rodrigues para ver como esses registros corporais se cruzam o tempo todo. Ou “O cortiço”, de Aluísio Azevedo; ou ainda “Dom Casmurro”, de Machado de Assis — na clássica figura do agregado que reúne num único indivíduo dois registros corporais absolutamente distintos, como bem colocou Roberto Shwarz.

No Brasil o corpo é um índice marcado pela ambiguidade: parece potencialmente livre, uma vez que não foi inteiramente condicionado, ou adestrado, pela moralidade cristã de repúdio ao corpo; ao mesmo tempo, parece ter sido coisificado ao extremo, uma vez que foi colocado a serviço da dinâmica escravista. Ele oscila entre esses dois polos: um hora promessa de liberdade e prazer, com grandes reverberações existenciais; outra hora simples refugio descartável a ser usado e consumido de acordo com a lógica extrativista do escravocrata. E é evidente que a exposição visual do corpo na televisão reforçou a percepção do abismo de classes no Brasil, uma vez que coexistem corporalidades inteiramente distintas no interior da sociedade brasileira. De fato, a televisão deu maior visibilidade aos padrões discriminatórios que organizam as sociedades, e que eram justificados como princípios hierárquicos fundamentais. Talvez o aguçamento dessa percepção tenha sido um dos fatores (entre outros) que contribuíram para levar artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark a abandonarem o formalismo adotando o corpo como principal suporte de suas obras. Em Hélio Oiticica a dimensão antropológica do corpo é ainda mais nítida. Sua aproximação do universo do samba é fundada na percepção de que o samba não é apenas um estilo musical, mas um complexo corporal. Cultura, tradição e mito estão inscritos na carne, qual uma tatuagem. São viven-

ciados não como imagem a ser pensada, reflexão abstrata ou peça de museu, mas como experiência concreta do corpo. É ali que a tradição efetivamente vive. É ali que tem se dado o movimento profundo da experiência brasileira, em todas as suas complexidades e diferenças. Ali, no que José Miguel Wisnik denominou como “lugar fora das ideias” (invertendo a fórmula de Roberto Shwarz das “ideias fora do lugar”): “o vetor inconsciente por meio do qual o substrato histórico e atávico da escravidão se reinventou de forma elíptica, artística e lúdica”.² É possível que a entrada decisiva da televisão no imaginário brasileiro tenha expandido ou gerado um novo tipo de percepção desse lugar.

UM PARADOXO: O CORPO RETORNA, MAS O CORPO SOME

Há um termo em inglês que descreve um dos efeitos que o mundo contemporâneo impõe sobre nossa experiência do real: “disembodiment” — que poderia ser traduzido por algo como “descorporificação”. Tenho esbarrado com esse termo em textos que pensam a nova experiência subjetiva num contexto onde proliferam telas e realidades virtuais, onde a excitação contínua da hiperconexão se tornou a norma. E onde, apesar de tudo isso, há um profundo sentimento de vazio e insatisfação. O “disembodiment” representa um desligamento do próprio corpo. Há uma distinção crucial entre sentir a vida sendo vivida estritamente na cabeça (o mundo sendo tomado como uma realidade puramente conceitual) e a vida vivida no corpo e através do corpo (o corpo sendo tomado como nosso modo primário de conhecimento, entidade inteligente em si).³ Residir primordialmente na cabeça é se

2. Cf. *Veneno Remédio: o Futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 405.

3. Para uma discussão densa e contemporânea sobre o “disembodiment” ver o excelente livro do acadêmico inglês Iain McGilchrist sobre os dois hemisférios cerebrais: *The master and his emissary – the divided brain and the making of the Western world*. Estados Unidos: Yale University Press, 2009.

aproximar do mundo objetificando-o; é se colocar em posição de dominação e controle. Domesticamos o mundo filtrando-o através dos nossos conceitos — fazemos um mapa mental que nos permite manipular o mundo, tomar posse dele, submetê-lo a nossas agendas e vontades. Por outro lado, habitar plenamente o corpo é redescobrir nossa conexão profunda com o mundo. Não estamos mais acima dele, como manipuladores, numa posição de dominação e controle; estamos agora incrustados dentro dele, postos em relação de interdependência com tudo o que existe — pessoas, espaços arquitetônicos, animais, vegetais, todo o mundo natural. De fato, os anos 1960 voltam a pensar a humanidade como estando inserida no mundo dos processos naturais, rompendo com a longa tradição de filósofos e cientistas naturais que defendiam pontos de vista que apartavam a humanidade da natureza. O pensamento mais holístico volta a ganhar espaço em detrimento da visão fragmentária.

Há uma perspectiva existencial diferente acompanhando tal mudança de pensamento. É o percurso sugerido pelo Vedanta e pelas religiões orientais, no caminho para a iluminação. É também o que se depreende como sendo um dos fundamentos da *Ética* de Espinoza e da *áskesis* sugerida pela filosofia de Nietzsche: uma libertação da prisão conceitual e de sua ilusão de separação, que nos leva ao corredor de espelhos de pensamento que se desdobra em outro pensamento, e um retorno ao corpo, ao fato primordial da existência, à pura presença. Nesse sentido, a tarefa do pensamento seria não apenas a de colocar em xeque sua pretensa autonomia e realidade própria, mas de reconduzir ao corpo.

Acontece, contudo, algo curioso nesse período de transição — instala-se uma tensão fundamental que traz um novo colorido para tais mudanças. E a questão é basicamente a seguinte: a onda de liberação corporal que marca os anos 1960 se dá no momento da transição

social para um regime do espetáculo de massa. Heidegger já havia colocado que “o fato de que o mundo se torna imagem é o que distingue a essência da era moderna”. Da imagem do mundo, passamos ao mundo-imagem. Mas os anos 1960 experimentam uma outra volta no parafuso na redução do mundo à imagem. E quem captura esse estado no momento mesmo em que parece emergir é Guy Debord, com “Sociedade do espetáculo”, de 1967. Senão, vejamos o que diz o pensador francês logo na primeira parte de seu clássico ensaio: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação”. Em outro momento ele escreve: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”. Em belíssima formulação, o espetáculo será descrito como “o sol que nunca se põe no império da passividade moderna”, com sua “multidão crescente de imagens-objetos”.⁴ O pensamento de Debord faz lembrar uma cena de “No intenso agora”, na qual, tentando captar as revoltas de 1968, a câmera já não filma diretamente as ruas: filma as imagens da rua pela televisão, ou seja, a imagem da imagem...

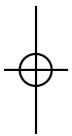
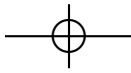
Foi desse modo que a visão — o mais frio dos sentidos, aquele que é capaz de maior desengajamento, o mais anticorporal — passou a dominar tudo. Talvez seja possível traçar uma comparação dos anos 1960 com os dias atuais; uma linha que estabelece o desenvolvimento de uma civilização dominada cada vez mais por telas — por representações e imagens mediadas. Parece que, em certo sentido, nunca fomos

4. Trechos retirados respectivamente dos fragmentos 1, 13, 15 e 18 da parte I de *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de Guy Debord.

tão visuais. A tendência, desde então, é voltar a residir primordialmente na cabeça. Recuar dos sentidos, como se fossemos repelidos pelo corpo. *Disembodied*.

Uma contradição paira então no ar: a ferramenta potencialmente libertária que seria a televisão, acaba por ser tornar o próprio circuito ideológico. Pouco importa o conteúdo veiculado nela: o meio é a mensagem. E não seria essa uma intuição já presente na instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, obra pioneira realizada também no ano de 1967 (de onde veio o termo que batizou o movimento de Caetano e Gil)? “Tropicália” pode ser concebida como um percurso no qual o corpo é acionado em toda a sua riqueza perceptiva (por meio de sensações variadas) para, logo depois, sumir diante da imagem de um televisor no fim da instalação (penetrável). E o próprio Oiticica parece ter confirmado essa leitura numa de suas descrições da obra: “parecia-me, ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da Tropicália, estar dobrando pelas ‘quebradas’ do morro, orgânicas como a arquitetura fantástica das favelas — outra vivência, a de ‘estar pisando a terra’ outra vez. Ao entrar no penetrável principal, depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”.⁵

5. A citação de Hélio Oitica é datada de março de 1968 e foi incluída na coletânea *Tropicália: uma revolução cultural*, organizada por Carlos Basualdo.



Eles sabem o dia de amanhã, mas eu quero seguir vivendo

Pedro Duarte

No livro *Verdade tropical*, de 1997, Caetano Veloso defende-se de críticas dirigidas a ele nos anos 1960, acusando seus autores de nunca discutirem “temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma”. Era como se o debate em torno do conflito econômico entre burguesia e proletariado obliterasse a visão de outras formas de embate na sociedade. O marxismo dominante na interpretação da esquerda sobre o Brasil deixava à sombra, para Caetano, diversos problemas do país sobre os quais o tropicalismo queria lançar luz. Isso explica o sentimento de que o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, ao pôr sob suspeita a crença na energia revolucionária do povo, não fosse apenas um “fim de possibilidades” mas também um “anúncio de novas tarefas” para os tropicalistas, que no mesmo ano do filme — isto é, 1967 — apareciam e transformavam o cenário musical e cultural brasileiro. Sua “anarquia comportamental” tinha a ver justo com isso. Os cabelos selvagens, a dança erótica e as roupas de plástico de Caetano ao se apresentar no III Festival Internacional da Canção da Globo, em 1968, situavam precisamente a ação artística de transformação em um campo da cultura além ou aquém da luta de classes dualista, quer dizer, não coincidente com ela. O choque estético era, ao mesmo tempo, moral. Incidia sobre costumes que, na linguagem da época, seriam caretas e que eram igualmente distribuídos na esquerda e na direita políticas.

Escute-se a canção *Eles*, do primeiro disco solo de Caetano, gravado ainda em 1967 e lançado em 1968. Os versos dirigem-se criticamente a “eles”, mas eles não são os militares que governavam a ditadura em vigor no Brasil desde 1964 e nem a burguesia dona dos meios de produção que explorava economicamente os trabalhadores. Eles são os indivíduos conservadores da sociedade brasileira. Eles mantêm costumes tradicionais e não toleram nada diferente. “Eles têm a certeza do bem e do mal, alegres ou tristes, são todos felizes durante o Natal”. Portanto, o que define “eles” é a certeza, ou seja, a ausência de dúvida ou questionamento, e especialmente a certeza moral sobre o que são o bem e o mal, o certo e o errado no comportamentos das pessoas. Nem tomam a sério sua alegria ou sua tristeza, pois garantem a protocolar felicidade nos rituais sociais, como o Natal.

No final da década de 1960, a ditadura no governo do Brasil intensificava os mecanismos opressivos, como censura e tortura. Isso dificultou o acolhimento do sentido político que tinha a crítica moral da Tropicália, na medida em que ela tirava do governo a exclusividade de alvo a ser abatido. Não eram só a tirania do Estado pela violência ou a exploração burguesa pela economia que entravam em jogo, mas também a repressão geral da sociedade pelo conservadorismo — coisas diferentes porém com vínculo entre si. No entanto, no sufoco da ditadura, vários artistas taxaram a Tropicália de alienada. Era como se o conservadorismo, que se distribui entre as variadas classes econômicas sem distinção e se instala mais no cotidiano das pessoas do que em medidas governamentais, fosse uma questão de menor relevância, ao menos diante do contexto dos anos 1960 no Brasil. Logo, o tratamento de temas como sexualidade e raça, conforme diria Caetano, ficariam secundários. Na sua canção de 1967, eles “têm medo da maçã”, e não da guerrilha urbana ou do povo revolucionário. Ou seja, têm medo do pecado original, do sexo e da nudez, em resumo, da desrepressão mo-

ral da sociedade. Logo, “eles” não são só os militares e os burgueses, mas todos os conservadores. Essa ideia suscitava polêmica, pois afrontava tanto governantes políticos e privilegiados econômicos quanto seus detratores, uma vez que existiam conservadores nos dois lados.

Exemplar da polêmica gerada pelo tropicalismo ao desfazer dualismos foi a reação do diretor de teatro Augusto Boal, que defendera o maniqueísmo. Para ele, interpretações fora da estrutura dicotômica seriam suspeitas. “Os repetidos ataques ao maniqueísmo partem sempre de visões direitistas que desejam”, Boal reprovava, “instituir a possibilidade de uma terceira posição, da neutralidade, da isenção, da equidistância, ou de qualquer outro conceito mistificador”, e concluía que afinal “sabemos que existe o bem e o mal, a revolução e a reação, a esquerda e a direita, os explorados e os exploradores”. Note-se que o emprego gramatical da primeira pessoa do plural na frase, nós, define-se exatamente pela qualidade que, na canção de Caetano, definia a terceira pessoa do plural, “eles”: são os que têm certeza do bem e do mal. Para Boal, há apenas duas posições no mundo, que viram uma moral, pois aí há certo e errado: o bem e o mal universais, absolutos. Reduz-se qualquer outra possibilidade à má-fé, pois “na verdade”, se falássemos sinceramente, admitiríamos: ou se está de um lado ou do outro. Não há liberdade para uma nova alternativa, só se aceita a posição igual ou oposta à sua. O resto é um mero jogo de cena falso para camuflar reacionarismo ou abstencionismo.

Essa certeza do bem e do mal é precisamente, portanto, o que a Tropicália criticava, inclusive o Teatro Oficina, do diretor Zé Celso Martinez Corrêa, ao qual se opunha Boal. Na música *Eles*, encontramos uma espécie de recenseamento de todos os princípios dessa moralidade, tratados com a devida ironia na letra e na forma de cantá-la por Caetano. Temos ali um machismo monogâmico para o qual “só há um galo em cada galinheiro”, ou seja, em cada família ou comunidade

pode haver muitas mulheres, mas apenas um homem que manda. Temos ainda a ética regular do trabalho para a qual “mais vale aquele que acorda cedo” e que mesmo assim esconde, muitas vezes, que em “farinha pouca meu pirão primeiro”. Pois há certo cinismo nessa moralidade superficial, desde escamotear alegria ou tristeza para que prevaleça a pacífica felicidade natalina até o estímulo ao trabalho como sacrifício, que obriga a acordar cedo mas não hesita em competir com quaisquer artifícios disponíveis para vencer quem está ao lado. Em todos os casos, o que se exclui é, sempre, o princípio do prazer. Ele é o grande reprimido. “E não há amor como o primeiro amor”, pois ele é “que é puro e verdadeiro”. O ideal religioso da pureza rege a experiência amorosa, e não a prática do prazer. No final da década, a Tropicália — como movimentos culturais que ocorriam dos Estados Unidos até a França — contrapunha-se à repressão moral do prazer no seio da civilização.

O prazer é o tempo do hoje, é o tempo do agora. Diferente do que acontece com o dinheiro, que “eles guardam”, o prazer não pode ser contabilizado. Não há como acumulá-lo, como se faz com o capital. O prazer é o tempo do instante sem par e sem comparação. Ele é o presente. Caetano canta que “eles sabem o dia de amanhã”, “eles sempre falam no dia de amanhã” e “eles amam os filhos no dia de amanhã”. Eles estão sempre postergando, acumulando, contabilizando. Tudo fica para amanhã. Nada é hoje, o tempo de quando somos presentes, vivos. Reprimir o prazer é reprimir o tempo. Reprimir o prazer é subordinar o presente ao futuro pré-determinado. “Eles desde já querem ter guardado, todo o seu passado no dia de amanhã”, canta Caetano. Há uma ansiedade por fechar e concluir o tempo que já quer guardar o passado no futuro, sem nem experimentar a sua passagem. Ou seja, a repressão moral do prazer era, por extensão, uma repressão temporal do presente. Se “eles sabem o dia de amanhã”,

contudo, “eu quero seguir vivendo”. É o que canta Caetano em *Alegria, alegria*, música do mesmo disco feito em 1967 e lançado já em 1968. O presente é esse gerúndio: vivendo. Não é o ponto temporal que exclui o passado e o futuro. É este vivendo de passado, presente, futuro.

O tropicalismo, assim, afastava-se das canções de protesto daquela época, pois elas eram firmes na direção do futuro, do amanhã. É possível comparar um e outras por suas diferentes imagens da maneira de andar pela cidade. Em *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, a caminhada tem direção definida de futuro. Há um objetivo final, há um *telos*, isto é, ela se alinha àquela teleologia que, para alguns filósofos modernos, determinava o tempo histórico e explicava as revoluções. Em *Aroeira*, Vandré fala “no dia que já vem vindo, que esse mundo vai virar”. Estão aí futuro e revolução, um bem atrelado à outra: o dia por vir e o mundo virado. Em *Alegria, alegria*, Caetano tematiza um passeio mais tranquilo. Era 1967. Lançara mão, para abrir a composição, da mesma palavra que, um ano depois, consagraria Vandré: “caminhando”. O feitiço, porém, é outro. O eu lírico da canção, “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”, é desprovido de identidade. Diz “eu vou”, mas não esclarece para onde ou por quê. O narrador se compraz em só deslindar o que vê e faz no presente confuso das cidades: olha bancas de revista, fotos e nomes, e toma uma Coca-Cola. O fim algo apoteótico da música não o é por prever uma virada do mundo e um futuro certo. O fim nem é, a rigor, uma afirmação, mas uma pergunta — por que não? Paulo Eduardo Lopes, que analisou diferentes empregos da expressão “caminhada” na música popular, percebeu que esta “‘caminhada’ do sujeito não leva a nenhuma progressão”.

Para finalizar a comparação, cabe sublinhar que a caminhada de protesto era coletiva e a tropicalista, individual. “Somos todos iguais, braços dados ou não, nas escolas, nas ruas, campos, construções”, es-

cutamos em *Pra não dizer que não falei de flores*. “Eu vou”, ouvimos em *Alegria, alegria*. Sou eu quem vou. Nisso, os tropicalistas opunham-se ao achatamento das diferenças individuais que, muitas vezes, era solicitado na época em nome de um bem maior na política: fosse ele a nação, a revolução ou o futuro. Para a sensibilidade da Tropicália, a liberdade era valor a ser defendido mesmo diante daqueles que, em nome dela, só aceitavam o programa de ação que lhes parecia adequado para realizá-la. Sua suspeita diante da esquerda brasileira originava-se na tolerância de parte dela com experiências socialistas, como a soviética de Stálin ou até a cubana de Fidel, que perseguiram, censuraram e mataram no presente em nome do futuro de igualdade. Conforme diria uma canção de Caetano que surtiu o maior embate direto na trajetória dos tropicalistas com o público dos festivais que assegurara originalmente boa parte de seu sucesso: é proibido proibir. Não ao não. Que resulta em sim.

Numa página arguta, Heloísa Buarque de Hollanda situou o tropicalismo dentro da “crise de uma perspectiva de futuro” conjugada à “noção de revolução marxista-leninista”. É que o projeto futuro acalentado politicamente no fim da década de 1960 pela esquerda tinha feições revolucionárias advindas da filosofia de Marx. Os tropicalistas afastaram-se dessa perspectiva. Mesmo que falassem da revolução de seu movimento, o substantivo era empregado na acepção corrente de transformação radical e geralmente aplicado só para a história da cultura, ou seja, sem o compromisso com um programa de futuro para toda a sociedade. No roteiro fictício da contracapa do disco *Tropicália ou Panis et circencis*, rechaçava-se o lema “o Brasil é o país do futuro”. Caetano e Capinan diziam que esse gênero caíra de moda, “no Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro”. Na época, práticas revolucionárias davam sinais de autoritarismo e burocratização, como na União Soviética, mas a própria ideia de revolução perdia seu encanto pela

pretensão de uma “colonização do futuro” (para aproveitar a expressão conhecida de Octavio Paz). Os tropicalistas rebelaram-se contra toda submissão do presente ao futuro, o que os distanciou do ideal revolucionário à direita e à esquerda.

Essa rebeldia era, do ponto de vista do marxismo, condenável. Tome-se o exemplo de Leandro Konder, uma figura de proa da intelectualidade de esquerda no Brasil, que acusava a “inocuidade” da atitude de “rebeldia” que podia ser vista, por exemplo, no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Para ele, a rebeldia, por si mesma, “não basta para que a conduta humana se torne plenamente libertária: é preciso que o inconformismo se exerça na direção certa”. Escrevendo no calor da hora, exigia portanto justamente aquilo que, conscientemente, os tropicalistas evitavam: conduzir a crítica iconoclasta para um fim certo e uma direção fechada de futuro. O movimento dos tropicalistas estava espantando, por assim dizer, um “fantasma da revolução brasileira” à sua volta, como o denominou o pesquisador Marcelo Ridenti. Empregando seus termos, “o fantasma que a esquerda brasileira tem de superar é o das revoluções projetadas; derrotadas, no entanto, pela força da contrarrevolução”. Referia-se ao empuxo vitorioso do golpe de 1964 que pôs fim aos projetos revolucionários anteriores. Nos anos 1960, o tropicalismo fez o luto pela morte desses projetos e estava desassombrado em relação ao fantasma. Isso tornou árduo seu entendimento na época. O próprio Ridenti notou a mistura de sentido revolucionário na forma estética e de sentido anárquico na mensagem política, o que para muita gente, contudo, soava apenas reacionário.

Não se tratava, para os tropicalistas, de tomar o poder por uma revolução, seguindo a tradição intelectual marxista quanto à práxis política. O próprio Marx, ao discutir *A ideologia alemã*, escreveu que “somente com uma revolução a classe que derruba detém o poder de desembaraçar-se de toda a antiga imundice”. Na frase, fica claro

que existe uma classe, o proletariado, que toma o poder da outra, a burguesia. Nas canções tropicalistas, porém, a crítica dirige-se menos ao poder dos donos dos meios de produção sobre aqueles que vendem a força de trabalho e mais às “pessoas da sala de jantar”, como dizia *Panis et circenses*, ou seja, a um conjunto conservador de valores morais que perpassava todas as classes sociais. Embora pudessem parecer frívolas ou secundárias para parte da intelectualidade marxista, as preocupações que os tropicalistas queriam colocar em pauta diziam respeito não só à pobreza e à exploração, mas à homossexualidade, ao machismo, ao racismo, ao divórcio, à pílula anticoncepcional, à liberdade estética. Em suma, tratava-se de relativizar a dicotomia moral entre bem e mal, o certo e o errado — proveniente de valores tradicionais que normatizavam genericamente a vida das pessoas, independentemente de seus desejos particulares.

Isso é claro no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis*, já de 1968, mas espalha-se por muitas obras tropicalistas. *Eles*, de 1967, antecipa o esquema de *Panis et circenses* (a canção foi grifada de forma distinta do título do disco no qual está incluída). “Eles” estão “em volta mesa, longe do quintal”: são as pessoas da sala de jantar, encarnam o conservadorismo moral repressor — especialmente para jovens rebeldes. Os tropicalistas atacavam essa certeza moral tradicional da direita e da esquerda, de ricos e pobres (todos igualmente concentrados “no dia de amanhã”, como repete a canção *Eles*, sugerindo a crítica à prioridade do futuro sobre o presente). O bem e o mal serviam como categorias universais para julgar as condutas dos outros, desrespeitando a individualidade irreduzível de cada um no cotidiano da vida social. Variações dessas metáforas das pessoas em volta da mesa e na sala de jantar constam ainda na canção *Deus nos salve esta casa santa* (gravada por Nara Leão, composta por Caetano com Torquato) ou na engraçada *Namorinho de portão* (de Tom Zé) que fala de um “bom ra-

paz, direitinho”. Nesses casos todos, o poder questionado é menos o do grande capital econômico e mais o das pequenas moralidades familiares. Havia um outro conflito tomando forma nesses anos: em vez da luta de classes, que evidentemente não sumira, passava a ganhar relevo a luta entre as gerações, nos costumes cotidianos.

No III Festival Internacional da Canção da Globo, a acusação que Caetano faz no discurso de *É proibido proibir*, quando enfrenta o público de jovens que o vaiava, era que, embora quisessem tomar o poder, provavam-se tão intolerantes em arte quanto os integrantes do Comando de Caça aos Comunistas em política, que pouco antes tinham espancado atores da peça de teatro *Roda viva* (de Chico Buarque e dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, em São Paulo). Lembre-se que os jovens no festival, além dos ataques verbais, atiraram de fato objetos no palco. Caetano aproveitou e provocou: se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos. Essa crítica tropicalista explicitava o dogmatismo espraído na cultura brasileira, e não só concentrado no governo ditatorial (cujo autoritarismo agradava boa parte da sociedade que zelava pela ordem). Ele penetrava desde a arte até a família, desde as instituições até a sexualidade, e assim em diante. Não foi apenas por causa dos laços do governo militar com o grande empresariado do Brasil que a nossa ditadura nacional teve um quinhão civil, como tem insistido o historiador Daniel Aarão Reis, mas também porque ela era apoiada por grande parte da população, em nome de valores morais tradicionais e da manutenção de costumes de bem. Lembre-se que em 1964 houve a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, mobilizada contra uma suposta ameaça comunista.

Na década de 1990, a minissérie *Anos rebeldes*, de Gilberto Braga, expôs o desencontro das afinidades políticas e geracionais da época dos tropicalistas. No enredo, os protagonistas João Alfredo e Maria Lucia, vividos ali por Cássio Gabus Mendes e Malu Mader, apaixonam-se. Ele

se engaja politicamente na luta contra a ditadura, adere à guerrilha urbana e acabará exilado. Só que antes achara grande afinidade de ideais com o seu sogro, pois ambos são de esquerda e de orientação socialista. O contato simpático nos assuntos coletivos da política, entretanto, será quebrado adiante pela discordância nos problemas privados da moral, marcados pela distância geracional. Quando o pai descobre na bolsa da filha uma cartela de pílulas anticoncepcionais, sua reação imediata é de desaprovação. Como se sabe, o surgimento das pílulas foi saudado porque contribuía para uma independência e liberação sexual das mulheres, que poderiam, ao transar, evitar a gravidez sem auxílio do homem. Essa passagem da série de televisão da Rede Globo explicitava que a crítica à sociedade brasileira na década de 1960 nem sempre era a mesma, dependendo se o que estava em jogo era política ou moral, governo ou costumes, velhos ou jovens, Estado ou cultura, marxismo ou sexualidade.

Nesse ponto, os tropicalistas pareciam muito afinados com os estudos do filósofo alemão Herbert Marcuse. Em 1955, ele publicara um livro de relevância extrema para os jovens daquele momento: *Eros e civilização*, no qual conjugava o marxismo à psicanálise. Referia a crítica ao capitalismo não somente à economia, mas também ao excesso de repressão ao prazer individual (eros) exigido para a constituição social coletiva (civilização). Marcuse denunciava, ali, a castração do prazer, da fantasia, da arte e da sexualidade como o problema central da vida da época, tendo em vista escritos tardios de Sigmund Freud. Identificava a ausência de liberdade como fruto do progresso. Parafraseando o conceito de mais-valia de Marx, falava de uma mais-repressão. Sua tese era que, embora certa repressão de pulsões individuais fosse incontornável para a vida em conjunto, na sociedade atual teríamos uma repressão maior do que essa, fundando uma moralidade tão cheia de proibições que tornaria difícil a felicidade. O tropicalismo — nas

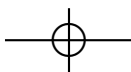
canções e nos gestos, nas músicas e nas atitudes — buscava um alargamento do campo da experimentação individual da imaginação para além desses limites impostos pela repressão excessiva identificada por Marcuse. Ela não estaria presente somente nos aparelhos de Estado, mas também em instituições como a família patriarcal monogâmica, ou seja, nas “pessoas da sala de jantar” e no “bom rapaz direitinho”, cantados pelos tropicalistas e espalhados pela sociedade brasileira.

Na mesma época do tropicalismo, outro filósofo expandia também, numa espantosa sintonia, o conceito de poder frente à tradição marxista. Seu nome era Michel Foucault. Ele defendia que a exploração do trabalho e o capital eram uma relação de poder importante, mas não a única. Dizia claramente que as teorias do Estado tampouco esgotavam as relações sociais de poder. Questionava, assim, o protagonismo teórico e prático da luta de classes entre burgueses e proletários, chamando atenção para outros conflitos e outros personagens: “as mulheres, os prisioneiros, os soldados, os doentes nos hospitais, os homossexuais”, observaria Foucault já em 1972, “iniciaram uma luta específica contra a forma particular de poder, de coerção, de controle que se exerce sobre eles”. É que o poder estaria em toda parte: disseminado, microfísico, espalhado. O poder é descentralizado e o Estado, mesmo em uma ditadura, jamais o esgota. Ele é exercido, por exemplo, nas relações familiares, raciais ou de gênero, justamente aqueles assuntos que os tropicalistas, segundo Caetano, quase nunca viam discutidos mesmo no espectro político de esquerda do Brasil que era filiado ao marxismo.

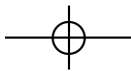
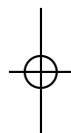
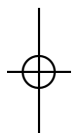
Nesse contexto, a emergência do tropicalismo em 1967 foi uma novidade na cultura do Brasil. Simultaneamente, fazia o triste luto pela derrota dos ideais revolucionários e comemorava o alegre jogo de outras possibilidades abertas. O crítico Idelber Avelar descreveu a primeira parte desse processo, relativa ao luto, como “alegorias da der-

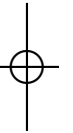
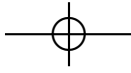
rota” (embora não tivesse em vista o tropicalismo nem os intérpretes que o classificaram como alegórico, mas a literatura latino-americana pós-ditatorial). Identificou que aquele momento foi o traumático fim da época heroica das artes modernas na qual a produção de símbolos estéticos justificava a atuação de “figuras literárias fundacionais que apresentavam sua escrita como momento inaugural em que contradições de natureza social, política e econômica podiam ser finalmente resolvidas”. No final da década de 1960, perdia-se assim o referente totalizante da simbolização do país e de seu futuro. “Sei também que a arte não salva nada nem ninguém”, dizia Caetano em 1966, “mas que é uma de nossas faces”. (Ele mesmo, porém, seria uma figura ambivalente nesse aspecto, pois a força poética de sua obra e o carisma de sua personalidade deixaram nele se projetar a expectativa da solução de contradições que, embora estivessem só sendo apresentadas, pareciam ali poderem se redimir em um artista).

O que chama a atenção no tropicalismo é que esse luto pelo fracasso dos projetos fechados de futuro foi experimentado, ao mesmo tempo, como um gozo alegre por tudo que se abria a partir daí. Pois aquele engajamento que concedia à arte o papel de porta-voz da massa ou de anunciadora do futuro prendia as suas transformações num processo teleológico previsível e determinado, mesmo que às vezes destinado ao Comunismo. Impunha uma conclusão futura para a crítica presente. Livre desse esquema, surgia o espaço poético de jogo e de liberdade da alegoria. Daí a alegria tropicalista. Isso se explica pois tal “linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens”, o que foi apontado muito precisamente por Jeanne Marie Gagnebin: “da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica do jogo que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros”. Os urubus e os girassóis, da canção *Tropicá-*



lia, são o luto e o jogo: morte e vida, tristeza e alegria. Era 1967. Meio século depois, o Brasil não parece ter escapado dessa terrível ambiguidade que o condena e o salva. Entre a tristeza e a alegria, caminhamos.





A tv brasileira e a *barbárie tecnizada*

Regina Mota¹

“Estou aqui para confundir, eu não vim para explicar”.

Dom Abelardo Chacrinha

Eu nasci com a televisão brasileira, e por isso ela é algo tão familiar quanto um liquidificador, ou outro eletrodoméstico qualquer. Mas o seu início no Brasil é épico. Preciso de um jagunço nordestino ir à América e trazê-la para o país no lombo do seu burro. Se algo existiu no Brasil quase que simultaneamente ao resto do mundo foi a tv. Não havia qualquer infraestrutura nem regulamentação e, com o mesmo espírito desbravador, Chateaubriand² colocou “a coisa” no ar, em setembro de 1950. Comprou 200 aparelhos, espalhou pela cidade de São Paulo e da sua antena transmitiu os primeiros sinais. Obviamente que, da noite para o dia, as pessoas não teriam como assistir aos poucos programas e canais existentes, mas logo foi providenciada a produção de televisores. Mesmo que apenas uma minoria conseguisse

1. Pesquisadora independente.

2. Chateaubriand começou a pensar em fazer televisão já em 1947. Foi aos Estados Unidos procurar David Sarnoff, fundador da RCA (Radio Corporation of America), e queria comprar a tv colorida, que estava em experimentação. Assim, implantou a primeira televisão da América Latina. Walter Clark et al. *tv ao vivo. Depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

comprá-los, podia compartilhá-los com vizinhos e amigos. Eu mesma vi televisão em torno dos 6 anos de idade, ou seja, em 1959, na casa do meu vizinho de cima.

Aquele Brasil *bossa nova* tinha todas as condições criativas para explorar o novo meio, e foi isso mesmo que aconteceu. A televisão surgiu na cultura quando outros meios como cinema, teatro, artes plásticas, música etc. já tinham passado por várias vanguardas e viradas. Portanto, estavam muito avançados nos anos 1950 e 1960. Desse ponto de vista, a televisão ficava a alguns passos atrás, porque, apesar de tudo que a técnica ensinava, seu domínio era primitivo com respeito aos gêneros, linguagem e mesmo à comunicação. A busca por uma associação aos meios existentes pareceu o caminho mais evidente, sobretudo para as televisões públicas europeias, que optaram por levar o drama ao vídeo. Os EUA, que já tinham uma indústria de entretenimento desenvolvida, viu na televisão a possibilidade de seu incremento.

A emergência de câmeras cinematográficas 16mm, leves e portáteis, e os gravadores suíços *Nagra* permitiram que a agilidade das filmagens em externas praticamente inventassem uma nova linguagem, tanto para o cinema como para a televisão. Isso se deu com os chamados *Cinema Direto* (Grupo Câmera Viva) e *Cinéma Verité* (França), cuja maioria dos produtores e cinegrafistas eram egressos da produção jornalística televisual. Desde sempre, a transmissão ao vivo de eventos e acontecimentos era o que melhor cabia na tela da televisão, por coincidir com o seu próprio processo de produção aberto e em andamento, mostrando o desenrolar da vida.³

3. Regina Mota. *A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte: ufmg, 2001.

A nossa sorte é que a *barbárie tecnizada* no Brasil estava no seu auge, em todos os campos. Cito aqui Oswald de Andrade, para quem a reabilitação do primitivo permitia ultrapassar a visão que opõe e traça um percurso evolutivo do bárbaro (homem natural) ao civilizado. Isso seria possível com a emergência de um novo termo, o “bárbaro tecnizado”, resultado inovador da transubstanciação do segundo no primeiro, pelo rito antropofágico, em uma operação criativa que alterna e ignora o impasse do atraso. Oswald constrói, na sua teoria, uma perspectiva anticêntrica, antiexclusivista, projetando a revalorização do homem natural, que se produz contra os quadros esclerosados do homem histórico, do homem civilizado, do homem vestido, enfim, do homem cartesiano.⁴ Maria Cândida chama atenção para o aspecto anti-hierárquico prefigurado na operação metafísica, que liga o rito antropofágico à transformação do tabu em totem, do valor oposto ao favorável, da vida como devoração pura. Segundo ela,

... a antropofagia, enquanto conceito, apresenta uma face produtiva, diversa da pura destruição com que costuma aparecer no discurso “civilizado” sobre a “barbárie”, que utiliza o ato canibal como signo da violência máxima. Sob a perspectiva oswaldiana e selvagem, a antropofagia preconiza uma espécie de transubstanciação na qual aquele que é o devorador se altera no devorado: “trata-se apenas da transformação do tabu em totem, isto é, do limite da negação em elemento favorável”. A “morte” e “devoração” do outro recria o próprio; dentro dessa perspectiva, o discurso ressentido das relações coloniais torna-se discurso produtivo de identidades.⁵

O que é, a meu ver, particular nos anos 1960 é a grande interação entre os artistas, organizados ou não em movimentos, como era co-

4. Maria Cândida Ferreira Almeida. “Só a antropofagia nos une”. In: *Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Venezuela: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002, p. 9.

5. *Ibidem*, p. 4.

mum nessa época. Eu costumo dizer que o nosso modernismo começa no final do século XIX e vai até o final dos anos 1960, em um contínuo, apesar de várias rupturas. Isso porque o centro das questões já enunciadas por Machado de Assis e narradas por Euclides da Cunha ganham autoconsciência com Mário e Oswald, e dizem respeito à descoberta do país. Da sua diversidade, dos sotaques, das manifestações culturais, dos ritmos, dos vários tipos de conflitos, de beleza e riqueza. Os modernistas, com seus manifestos bem-humorados, nos entregaram uma nova visão que ainda não existia no Brasil e que foi radicalizada pelos artistas da tropicália. A tropicalidade sempre esteve no horizonte dos escritores, pintores, músicos, dramaturgos, cineastas e pensadores dos anos 1920, que plantaram o germe do nosso autorreconhecimento.

A televisão vai absorver como uma esponja esses acontecimentos culturais e a disponibilidade de mão de obra jovem de alto nível intelectual e artístico para a sua invenção. Influência do cinema novo, da música popular, da literatura, do teatro e das artes plásticas e gráficas. Enfim, das diversas audiovisualidades como de um filme como *Terra em Transe*, ou da peça de Oswald de Andrade, *O rei da vela*, encenada por José Celso Martinez em 1967, pela primeira vez. Contribuíram ainda o traço dominante da oralidade presente na cultura brasileira e o circo, já bastante aculturado e popular disseminador de novidades pelo interior do país.

Por isso a televisão brasileira não se filiou a nenhum modelo específico de televisão. Fruto ou não da precariedade, a televisão aqui se fez a si mesma, com os elementos artísticos e culturais disponíveis, com um novo repertório, que trazia como elemento estranho a transmissão ao vivo. Não havia nem condições nem o desejo de traduzir programas americanos, por isso a TV brasileira surge com uma linguagem própria, revelando talentos. Isso se deu na TV Difusora, a primeira que depois se transformou na TV TUPÍ. Segundo Walter Clark, “foi

uma televisão muito importante, mas talvez muito avançada dentro da perspectiva que as próprias condições técnicas permitiam”.⁶

Imaginem o Nelson Rodrigues trabalhando na TV Rio, escrevendo uma novela improvisada, dirigida pelo Sérgio Brito e estrelada por Fernanda Montenegro. E ainda Miéle e Bôscoli redigindo e dirigindo um musical e Fernando Barbosa Lima criando novas formas de informar e fazer pensar. Ali tudo era um aprendizado. Cada uma das emissoras que foram surgindo improvisava uma equipe técnica vinda geralmente do rádio, além de artistas, escritores ligados ao teatro, cinema, artes plásticas, jornalismo e literatura para produzir o conteúdo. Esses pioneiros entenderam na experimentação as características do meio, fizeram acordos com anunciantes para bancar seus projetos e iam ao ar ao vivo.

Diferentemente dos outros países da Europa e dos Estados Unidos, a televisão brasileira praticamente não utilizou a película como forma de incrementar o conteúdo por falta de estrutura e custos. Por isso, investiu no caráter direto das transmissões, o que exigia muita criatividade. No lugar de cenários, o uso da luz e de grafismos sugeriam profundidade em estúdios improvisados. Assim que surgiu o videotape, as emissoras adotaram a tecnologia, mas não podiam se dar ao luxo de fazer um acervo de material e por isso quase não temos imagens e sons das duas primeiras décadas da televisão no Brasil, porque as fitas eram apagadas para ser reutilizadas. Isso ocorreu até bem mais tarde, já na época do formato U-Matic, das câmeras portáteis da Sony, que representaram uma revolução na produção de externas.

6. Walter Clark; Fernando Barbosa Lima. “Um pouco de história e de reflexão”. In: *TV ao vivo. Depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

A televisão era uma novidade que estava sendo consumida por uma classe de telespectadores imersos na cultura revolucionária dos anos 1950 e 1960 e, portanto, era preciso atender as expectativas, já que ela não tinha ainda se “popularizado”. Isso só vai ocorrer depois do Golpe de Estado em 1964, quando os militares resolveram investir nas telecomunicações, permitindo o desenvolvimento do modelo de redes de televisão e a hegemonia do conteúdo produzido no Sudeste para o resto do país, em cabeças de rede.

Mesmo que sejamos críticos ao universo televisual, somos obrigados a admitir que temos, se não a melhor, uma das melhores televisões do mundo, e isso se deveu a esse grande laboratório que foram as emissoras de televisão aberta da década de 1950 e 1960 e seus inventores. O processo aberto em andamento da televisão, como característica própria, somou-se à liberdade de criação e experimentação junto à diversidade das emissoras, ao contrário do que se estabeleceu no modelo concentrador, inaugurado pela Rede Globo.

Apenas para se ter uma ideia, na década de 1950, quando iniciaram as emissões, até o final da década de 1960, tínhamos a TV Tupi, a pioneira de Chateaubriand, que ficou no ar até 1980, quando pegou fogo. A segunda foi a TV Paulista, de 1951 a 1965, quando foi vendida à Rede Globo. A TV Excelsior, do Banco Simonsen, ficou no ar de 1959 a 1970, quando foi retirada pelos militares. A TV Record, que não tinha nada a ver com os bispos, iniciou suas transmissões em 1953 e está no ar até hoje, e foi palco dos grandes festivais de música que uniram corações e mentes de todo o país. Mas a grande criadora, o laboratório de invenção da televisão brasileira foi a TV Rio, por onde passaram os melhores escritores, atores e diretores durante os anos de 1955 a 1975. A Globo, Bandeirantes, TVE e TV Cultura de São Paulo também foram criadas nos anos 1960, já no período da ditadura, e praticamente a seu serviço.

Os militares investiram pesado em redes tecnológicas e, com a inauguração, em 1968, da TELSTAR — Rede de Enlaces de micro-ondas —, são criados 18.000 quilômetros de enlaces, permitindo as redes nacionais de televisão. O Jornal Nacional da tv Globo estreia como primeiro programa em rede nacional. Em 1969, é inaugurada a estação ligada ao satélite, que permite transmissões internacionais, e o Brasil vê ao vivo a chegada do homem à lua.

Gostaria de lembrar também alguns nomes que compuseram as faces da televisão brasileira: os produtores, criadores e inventores da tv e os pensadores, que construíram uma crítica e uma referência para o seu estudo. Entre eles, estão alguns pioneiros como Walter Clark, Fernando Barbosa Lima e Carlos Alberto Lofler, Walter Avancini, Dias Gomes e Walter Durst, Abelardo Barbosa. Entre os críticos, estão Arlindo Machado, Gabriel Priolli, Décio Pignatari, Arthur da Távola e Washington Novaes.

A questão para esses bárbaros tecnizados era o próprio, o Brasil, e ninguém representou isso tão bem quanto Abelardo Barbosa, como descreve Décio Pignatari:

Abelardo “Chacrinha” Barbosa é o nosso primeiro grande palhaço televisual. Ele não é o palhaço de circo na televisão, não: ele é o palhaço da televisão, aquele que soube somar o rádio, a praça pública, a multidão, o circo e o teatro de variedades para obter um espetáculo televisual único em todo o mundo. No espaço circense do Chacrinha, gente e cenografia se confundem, nunca se separam. Daí a impressão de festa contínua que transmite, daí o calor humano que irradia. Nesse espaço, a câmera contínua exercia uma função das mais importantes. Ela e o Chacrinha pareciam estar sempre brincando, fazendo micagens um ao outro, fugindo ou se procurando, tentando pregar peças um ao outro — e envolvendo o telespectador, que passava a fazer o papel de palhaço-parceiro do Velho Guerreiro, embolado na multidão formada pelo auditório, os membros do júri, as chacretes e os candidatos a qualquer coisa que fosse “a maior da América do Sul”... Tudo parecia girar num turbilhão

maluco, grotesco, popular, cômico, rabelaisiano — uma gigantesca gargalhada televisual”.⁷

Também no horizonte das outras artes estava a televisão como produtora de uma nova visão sobre o mundo, ou se fazendo, ela mesma, o próprio mundo. Isso se evidencia no movimento neoantropofágico da Tropicália. Nas obras de Hélio Oiticica, Glauber Rocha e Caetano Veloso, que demarcaram o território, ressurgiu o brilho da luz neon, a corporalidade excessiva e o barroquismo próprio das emissões, extraído para compor obras de arte originais, fechando o ciclo da criação autônoma da arte brasileira, que sabia do seu rumo desde o início do século xx.

No final dos anos 1970, no ocaso do período de 15 anos de exceção, Glauber Rocha recria na televisão, sob a batuta de Fernando Barbosa Lima, o ensaio democrático das aberturas políticas. O programa *Abertura*, da Rede Tupi de Televisão, foi ao ar de fevereiro de 1979 a julho de 1980 e contou com a participação ruidosa do diretor em aproximadamente 30 de suas emissões.⁸ Livre de intermediação, de roteiros, falando diretamente para o público, Glauber Rocha construiu, na tela da televisão brasileira, uma épica eletrônica, ao esgarçar a possibilidade estética do meio, didatizando brechtianamente a sua potência política e noética. Como em seus filmes, criou uma tipologia de personagens reais que representavam a grande maioria dos brasileiros urbanos, como o retirante Severino e Brizola, o favelado, ambos atuando como seus intercessores, revelando limites e potencialidades de se romper as distâncias sociais: “Já pensaram o Severino senador?”

7. Décio Pignatari. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 13.

8. Regina Mota. *A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão*, op. cit.

Sempre dificultando a ocorrência de uma única interpretação, Glauber ficcionalizava, inserindo elementos do real, montando o quadro ao vivo, se batendo contra a câmera ou com a luz. Exercício raro na tão controlada mídia eletrônica. O *Abertura* foi seu último testamento modernista tropicalista antropófago, no qual devora o meio pela operação da diferença, do conflito e da alteridade. Do outro lado, o telespectador reconhecia a opacidade da tv e participava do transe e da possibilidade de mover sua consciência.

Apesar de não ter feito escola, a intervenção de Glauber Rocha na televisão, além de didatizar o fim da censura prévia, serviu de exemplo e inspiração para a nova geração de videorealizadores que surgiu na década de 1980, com seus bem-humorados quadros da sempre surpreendente realidade brasileira, como o *Olhar Eletrônico*, *TVTudo*, *Intervídeo*, entre outros, que ocuparam com alguma independência espaços nas televisões Gazeta, Bandeirantes e Manchete.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. “Só a antropofagia nos une”. In: MATO, Daniel (compilador). *Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Venezuela: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. (2002) “Só me interessa o que não é meu”: *A antropofagia de Oswald*. Disponível em: <<https://bit.ly/32nfeDz>>.

ALMEIDA, Cândido; MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Ângela (org.). *TV ao vivo. Depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARBOSA LIMA, Fernando; MACHADO, Arlindo; PRIOLLI, Gabriel. *Televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CLARK, Walter; BARBOSA LIMA, Fernando. “Um pouco de história e de reflexão”. In: ALMEIDA, Cândido; MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Ângela (org.). *TV ao vivo. Depoimentos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOTA, Regina. *A Épica Eletrônica de Glauber. Um estudo sobre cinema e televisão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Realismo, anti-realismo e meta-realismo em Glauber Rocha

Rodrigo Nunes

Como se sabe, “a realidade nacional” é uma das grandes consignas da cultura brasileira dos anos 60, e um problema constante para as artes desde o sonho eufórico da “revolução brasileira” do governo João Goulart até sua repressão nos anos de ditadura. No entanto, se há uma coisa que a permanência desta consigna *como problema* ao longo do período demonstra, é que “a realidade” não é algo necessariamente evidente. Não é apenas que a realidade a que se referiam os Centros Populares de Cultura e a Tropicália, para ficar nos dois exemplos mais óbvios, eram bastante distintas. Se a realidade *faz problema* para as artes, é sobretudo porque a questão de *como dar a ver* esta realidade, e de como este dar a ver pertence ou se distingue desta mesma realidade, e pode ou não funcionar como *intervenção* nela, é ela mesma objeto de disputa. Neste texto, pretendo explorar a elaboração desenvolvida por Glauber Rocha em torno deste problema na segunda metade dos anos 60; e, mais exatamente, a maneira como se articulam, em seu pensamento e em seu cinema deste momento, realismo, anti-realismo e algo que poderíamos chamar de *meta-realismo*.

O ponto de partida da elaboração glauberiana pode ser situado numa matriz comum à arte engajada do período. Esta se estabelece na última metade da década de 50 a partir de uma ruptura que se dá simultaneamente no cinema de Nelson Pereira dos Santos, antecessor

imediatos do Cinema Novo, e no Teatro de Arena — que, pela mão de figuras-chave como Oduvaldo Viana Filho e Chico de Assis, desembocará no início dos anos 60 no Centro Popular de Cultura da UNE. Os dois marcos aqui seriam, no cinema, *Rio 40 Graus*, de 1955; e, no teatro, *Eles Não Usam Black-Tie*, 1957. Podemos definir esta matriz comum, que em seguida se desenvolverá em vias divergentes, como uma *estética da desestetização*.

De imediato, desestetização significava, contra a estética transplantada do Teatro Brasileiro de Comédia ou dos estúdios Vera Cruz, a ideia de que a arte de um país subdesenvolvido não deve emular nem o conteúdo nem a forma da arte produzida do mundo desenvolvido, mas incorporar sua diferença — seu caráter singular como experiência do subdesenvolvimento — tanto no nível da forma quanto no do conteúdo. A ideia, aliás, era que podia haver entre os dois níveis um feedback positivo: à medida em que a realidade brasileira se tornasse objeto, a arte brasileira se descolonizaria, se libertando da necessidade de imitar a cara, o imaginário, os estilos e *production values* de fora. A melhor linguagem, e a mais verdadeira, era, num certo sentido, aquela *para a qual o dinheiro dava*: não se tratava apenas de criar uma nova linguagem para lidar com o conteúdo da realidade nacional, mas deixar em certa medida que estas formas fossem ditadas por esta realidade, isto é, pelas condições de produção e relação com o público enfrentadas por artistas buscando fazer uma arte nova e independente num país subdesenvolvido.

A centralidade desta problemática para Glauber se expressa não apenas (como salta aos olhos) na prática de seu cinema, mas também em suas reflexões sobre o ofício de cineasta:

Vi um filme cubano sobre a revolução (...) feito em estúdio, com iluminação e camponeses vestidos. Perguntei ao realizador: “Como é que o Senhor me faz um filme sobre a revolução camponesa em estúdio, encenado? No momento

em que o Senhor coloca esses camponeses em estúdio e em cena, no momento em que o Senhor começa a dramatizar essa realidade segundo dados culturais, ficcionais, acadêmicos, o Senhor não está fazendo um filme revolucionário, está tratando um tema de esquerda com um ponto de vista de direita”.¹

No CPC, esta estética da estetização se desdobraria num caminho que conduzia à desvalorização da forma em favor do conteúdo, da expressão em favor da comunicação. Quando Vianinha e Chico de Assis abandonaram o Teatro de Arena em favor do CPC, foi por entender que a experiência do primeiro chegara a um limite: ainda que agora se tivesse começado a falar *do* povo, seguia-se fazendo-o dentro de um teatro burguês, para uma plateia burguesa, sem chegar aos maiores interessados em conhecer aquele novo teatro e o que ele tinha para dizer. A partir daí, então, tratar-se-ia de chegar àquela parte da população que os circuitos normais da produção artística não alcançavam, diretamente na rua ou através de sindicatos ou das Ligas Camponesas. Seja pela imposição da necessidade de falar a um público alheio a preocupações formais, seja pelo ritmo de premência que regia a produção, a pesquisa formal era não apenas deixada de lado como vista com boa dose de desconfiança. A expressão tinha de dar lugar à comunicação.

Este caminho, para Glauber, era claramente insuficiente. Ao desprezar o problema da *representação* da realidade — ao minimizar o problema da forma, e, portanto, tratar o conteúdo (“a realidade”) como algo cuja representação ia de si —, a linguagem cepecista acabava incorporando acriticamente na sua representação elementos desta mesma realidade, reproduzindo-os. Em seu “primarismo” cheio de “boa consciência”, esta “arte populista” lançava mão das próprias “formas de

1. Glauber Rocha. “Cinema Verdade”. In: *A Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 75-6.

alienação da cultura contemporânea”.² [“O cinema novo e a aventura da criação”, 68]

O artista populista sempre diz “não sou intelectual estou com o povo, a minha arte é bonita porque comunica etc...”. Mas comunica o quê? Comunica em geral as próprias alienações do povo. (...) O populismo vai a estas fontes e as devolve ao povo sem nenhuma interpretação. O povo recebendo na cara a comicidade epidérmica do subdesenvolvimento, acha genial sua própria desgraça e morre de rir. Daí o sucesso da chanchada, toda ela fundada sobre o pitoresco miserabilista do caboclo ou da classe média.”³

Tratava-se, ao contrário, de lançar mão do cinema “*como método e não como ilustração*”, “*como revelação e não como descrição do óbvio*”.⁴ Na contramão do revisionismo posterior que tenta reduzir o diferendo entre Cinema Novo e CPC a uma simples disputa entre “dirigismo pecebista” e “liberdade criativa” — entre engajamento e arte —, Glauber afirma em 1965:

Para mim, existe um método válido de análise que é o método marxista, isto é, um método de abstração para uma análise histórica de um fenômeno. Não creio que no momento exista um outro método de desmistificação, senão a aplicação de um método dialético claro, objetivo, desesteticizante, e estético na medida em que ético.⁵

2. Glauber Rocha. “O Cinema Novo e a Aventura da Criação”, op. cit., p. 132.

3. Ibid. É interessante observar que a falta de distanciamento crítico da realidade retratada, que Glauber associa àquilo que identifica como “populismo”, fora também exatamente aquilo que a direção do CPC da União Nacional dos Estudantes lamentara no filme coletivo *Cinco Vezes Favela*, estopim da ruptura entre cepecistas e cinemanovistas. Ver, neste sentido, o “Relatório do Centro Popular de Cultura” incluído como apêndice em Jalusa Barcellos, *CPC da UNE. Uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 451-3.

4. Glauber Rocha. “O Padre e a Moça”, op. cit., p. 79 (grifo no original).

5. Glauber Rocha. “Cinema Verdade”, p. cit., p. 75.

A questão é, justamente, que este método, sendo “de abstração”, exige o contrário de um realismo ingênuo ou de um naturalismo; a realidade, ao invés de ser aquilo que “fala por si”, é o que precisa ser indagado, questionado para além da superfície. Fora durante a filmagem de *Barravento* que Glauber tivera seu primeiro contato com obra de Bertolt Brecht, e foi a partir deste encontro fundamental que ele começou a desenvolver seu cinema “épico-didático”, a ponto de declarar sem vacilo em 1975: “meu modelo dramatúrgico permanece Brecht”.⁶ A épica-didática é a síntese que ele oferece para a tensão entre comunicação e pesquisa formal; é uma linguagem que ao mesmo tempo educa e conscientiza, desvelando as raízes dos problemas sociais, e expressa o impulso de sua transformação através de uma linguagem nova, não-alienante, e por si mesma revolucionária. Uma coisa não pode existir sem a outra: o didático, sozinho, “gera informação estéril e degenera em consciência passiva das massas e boa consciência dos intelectuais”; o épico, sozinho, “gera romantismo moralista e degenera em demagogia histórica”.⁷

A referência ao marxismo como “método de abstração” parece-me dever ser interpretada à luz do duplo movimento, analítico e sintético, que caracteriza a épica-didática glauberiana. Seu primeiro momento, analítico, consiste em depurar o real até encontrar suas articulações, isolando as variáveis de um problema ou situação, estabelecendo os dados de sua estrutura fundamental: “um nível de abstração que é filosófico e radical”,⁸ onde, “mesmo se as estruturas são complexas”, “se chega a conclusões simples”.⁹ Mas, em seguida, chega-se “à liberdade de constituir os pensamentos, de vesti-los e fazê-los falar histórica-

6. Glauber Rocha. “*Filmerítica*”, op. cit., p. 300.

7. Glauber Rocha. “Revolução Cinematográfica”, op. cit., p. 100.

8. Glauber Rocha. “*Filmerítica*”, op. cit., p. 301.

9. Ibid., p. 299.

mente”; este é o momento sintético, onde a “estrutura psico-econômica de um certo tema”¹⁰ é transformada em imagens que a expressam. Chega-se à “realidade”, portanto, não pela fidelidade à sua superfície, mas primeiro abstraindo-a e partindo-a em seus componentes, nas forças e estruturas que a constituem; e em seguida, reconstituindo-a em uma realidade “suplementar”, onde aquelas estruturas, forças e tendências aparecem de maneira mais condensada, *saturada*, como num ideograma. A quebra com o realismo convencional conjura o choque de uma realidade exposta não em sua superfície, mas nas suas “condições de vida”,¹¹ nas forças (políticas, econômicas, sociais, psíquicas) que a compõem.

Exemplos deste procedimento abundam na obra-prima de 1967, *Terra em Transe*, a começar pela própria metáfora do transe que estrutura a narrativa, estado extremo em que os indivíduos aparecem movidos por atavismos e determinismos históricos que eles não controlam. Inclui-se aí também todo o jogo de analogias, metonímias e substituições que percorre o filme: Díaz (Paulo Autran) “coroadado” e “pai da pátria”, sublinhando a relação do personagem com a estrutura social e psíquica legada pelo colonialismo; a bandeira negra do conservadorismo, simbolizando sua pulsão de morte subterrânea; os cartazes em branco e as bocas muda do populismo, bem como o choque deste diante do povo “verdadeiro”, que acaba por se resolver em morte.¹²

10. Ibid.

11. Walter Benjamin. “What is Epic Theatre?”. In: *Illuminations*. London: Pimlico, 1999, p. 147.

12. Talvez o caso mais extremo do momento sintético, aliás, seja exatamente a cena que se segue a esta morte, na qual Paulo Martins (Jardel Filho) é confrontado pelos estudantes interpretados por Francisco Milani e Paulo Cesar Pereio. Aqui, Glauber opta por reduzir todo o diálogo a duas únicas frases repetidas à exaustão — “o seu anarquismo!”, “a sua irresponsabilidade política!” —, o que resume à perfeição todo e qualquer outro diálogo que poderia ter ocorrido naquele momento.

Trata-se de dar a ver um real mais profundo (mais abstrato, mais sintético) que qualquer “realidade” superficial. De onde, justamente, a necessidade de romper com as convenções narrativas psicologizantes do drama realista burguês para substituí-lo por uma épica onde a imbricação entre a história e o indivíduo possa manifestar-se de maneira direta. A grandeza dos maiores trabalhos de Glauber — e poucos deles são tão felizes neste sentido quanto *Terra em transe* — reside na capacidade de encontrar a imagem justa para dar conta, ao mesmo tempo, do que há de mais essencial em uma situação e de todas as determinantes complexas que nela confluem.

Ao mesmo tempo, seu método é uma complicação do de Brecht. Para ambos, o objetivo do estranhamento era sempre tornar visível a oposição entre a falsa aparência de naturalidade que cerca “o real” e seu caráter profundo de fato histórico (e portanto, uma vez visto como tal, transformável). Nas imagens justas do cinema de Glauber (“metáforas lancinantes”, para usar a frase de Haroldo de Campos sobre Oswald de Andrade), joga-se, no entanto, com diferentes escalas de tempo e diferentes graus de consciência que uma “mera” *tomada de consciência histórica*, no sentido marxiano, talvez não baste para dominar. É aí que aparece, particularmente, a relação complexa de Glauber com o místico, que pode tanto ser um efeito de superfície ideológico a ser superado por uma visão materialista da história quanto uma força material profunda que aparenta possuir sua eficácia causal própria — u elemento que complementa e complexifica o materialismo histórico, mas não sem ao mesmo tempo problematiza-lo e coloca-lo em dúvida. Daí, então, a dimensão ao mesmo tempo mítica e histórica, causal e profética de personagens como o Santo, Antônio das Mortes e Corisco, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; o magma psíquico encarnado no Díaz de *Terra em transe*; ou o misticismo que se cancela ao mesmo

tempo em que se verifica, em *Barravento* (onde o desenlace da narrativa passa pela realização da profecia que se pretendia desmistificar).

Abstraída no conteúdo, a diversidade concreta da realidade — a ganga bruta sensível sob a qual se esconde aquilo que cabe ao artista analisar e sintetizar — retorna num outro nível, que poderíamos chamar de *metacomunicativo*; de onde minha sugestão da expressão *meta-realismo* para discutir este aspecto da poética glauberiana.

O termo “metacomunicação” foi introduzido por Gregory Bateson para descrever um dos tipos de abstração disponíveis à comunicação verbal humana para além da função meramente denotativa que empregamos numa frase mundana como “suas coisas estão aí”. Enquanto o nível metalinguístico consiste de mensagens implícitas e explícitas cujo objeto é o discurso (“‘coisas’ se refere a objetos pertencentes a mais de uma classe”), o metacomunicativo consiste de mensagens implícitas e explícitas que se referem à relação entre os falantes (“meu propósito em dizer que suas coisas estavam aí era amigável”).¹³ Mensagens ou sinais metacomunicativos definem, assim, o marco ou contexto (*frame*, na terminologia de Bateson) em que o conteúdo denotativo deve ser recebido.

Se compreendemos o termo desta maneira, está claro que uma dimensão metacomunicativa já está presente tanto na épica-didática brechtiana quanto na estética da desestetização. No primeiro caso, a metacomunicação ocorre no nível formal; trata-se, obviamente, do famoso *Verfremdungseffekt* (“efeito de estranhamento”) brechtiano. A ruptura com o naturalismo, com a narrativa psicologizante e com a catarse comunica algo a respeito do próprio ato de comunicar: “isto não é a realidade, é uma representação; sua aparente ‘artificialidade’

13. Ver Gregory Bateson. “A Theory of Play and Fantasy”. In: *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine, 1981.

não é um erro, mas uma escolha deliberada; ela está aqui para lembrá-lo de que isto é uma representação”. Espera-se do estranhamento assim produzido que ele cave um espaço de reflexão não apenas sobre a realidade, mas sobre o próprio ato de representá-la e aquilo que naturalizamos a seu respeito.

Já no segundo caso, a metacomunicação se realiza no nível das condições materiais de produção, pensadas como devendo tornar-se elas mesmas expressivas. O subdesenvolvimento aparece aí como algo a ser revelado e denunciado não apenas pela ação que se desenrola diante das câmeras, mas também naquilo que ocorre por trás delas. Não é apenas que os temas da obra de arte do Terceiro Mundo devam ser diferentes; as condições materiais em que a arte é produzida no Terceiro Mundo são diferentes, e a obra de arte não deve tentar apagar esta diferença material, mas antes fazer dela um objeto, tornar sua marca visível, assumir a postura anti-ilusionística que a expõe no produto final.¹⁴ Esta marca (visual, técnica, de *production values*) deixa assim de comunicar uma diferença *relativa* entre o subdesenvolvido e o desenvolvido — a “deficiência” do primeiro em relação ao segundo, que seria o modelo a ser alcançado — e passa a comunicar uma diferença *em si* — a singularidade do subdesenvolvido, sua inserção numa divisão internacional do trabalho que o mantém em condição de subdesenvolvimento, bem como a recusa de todo modelo externo. Ao fazê-lo, ela modifica o contexto em que a obra do Terceiro Mundo, com a “cara” que lhe é própria, deve ser interpretada: não como uma cópia malsucedida, mas em seus próprios termos, que incluem a relação entre centro e periferia capitalista como dado primário e princípio

14. Seria interessante comparar esta ideia com formulações semelhantes da parte de arquitetos ligados à chamada Escola Paulista, como Sérgio Ferro. Ver, neste sentido, Pedro Fiori Arantes (org.). *Sérgio Ferro: Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

de diferenciação. Não se trata unicamente de falar *da* realidade, mas de deixá-la falar *através* de sua representação — daí, justamente, que possamos falar em um “meta-realismo”.¹⁵

A originalidade da proposta de Glauber neste momento do final dos anos 60 está, primeiro, em perceber estas duas dimensões meta-comunicativas, a formal e a material, como aspectos de um mesmo processo dialético (ou de retroalimentação, como se queira). E, segundo, em pensar este movimento como uma relação dialética com o próprio público, que o transforma simultaneamente, e de maneira complementar e interligada, na direção da aceitação de um outro tipo de arte e da participação na transformação social. Juntam-se aí num único movimento quatro vértices — meios de produção, pesquisa formal, conteúdo político e público — que conformam um processo em

15. Em uma de suas muitas polêmicas com o Cinema Novo, este é um elemento que a geração imediatamente posterior, do Cinema Marginal, acentuaria e levaria ao extremo, como pode-se ver neste texto de Rogério Sganzerla: “Enfim, meus filmes são antes de tudo óbvias autocríticas que os intelectuais jamais poderão entender: meus filmes são seus próprios defeitos: meus filmes são aquilo que a produção não conseguiu: meus filmes são exata e concretamente aquilo que nunca poderei filmar porque, como todo o mundo sabe, o cinema brasileiro é o máximo porque é impossível”. Rogério Sganzerla. “A Mulher de Todos”, *Jornal do Brasil*, 20/2/1970. Se ocasionalmente reconhecia o valor destes diretores, Glauber também parecia inclui-los em sua crítica a um “cinema esquerdista utopista [que] quer destruir o espetáculo cinematográfico (...) mas não coloca um novo projeto. (...) [O] destrutivismo das linguagens é um fenômeno das vanguardas pequeno-burguesas radicais, como muito bem explica o Walter Benjamin, que querem fazer as revoluções nas gramáticas, mas não passam daí, do espaço do *écran*, que assim fica vago para o reformismo”. Glauber Rocha. “Entrevista Portuguesa”, op. cit., p. 271. Cinco anos antes, em 1969, ele já afirmava: “[Para Godard], existe hoje um cinema para quatro mil pessoas, de militante a militante. Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. (...) Nós estamos em uma fase de libertação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental. Nós não temos o que destruir, mas construir. Cinemas, Casas, Estradas, Escolas, etc.” Glauber Rocha. “Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma”, op. cit., p. 152.

que o público, exposto a uma visão desmistificada de sua realidade, em contraste com a falsificação produzida pelo cinema imperialista, é tanto progressivamente conquistado por uma estética nova, descolonizada, quanto descobre o imperialismo como força determinante em sua vida. Ele pode, assim, relacionar-se praticamente não só com uma nova linguagem cinematográfica, mas também com as questões políticas que esse novo cinema levanta; ao mesmo tempo em que, assim fazendo, consolida o espaço, tanto comercial quanto artístico e político, que essa nova cinematografia necessita para se desenvolver, retroalimentando o processo como um todo. É como se o procedimento brechtiano/benjaminiano de *Umfunktionierung* — a “refuncionalização” cuja divisa era “não reproduzir o aparato de produção [cultural] sem ao mesmo tempo transformá-lo o máximo possível na direção do socialismo”¹⁶ — extravasasse os limites do campo artístico para contaminar a sociedade como um todo.¹⁷

16. Walter Benjamin. “The Artist as Producer”, *New Left Review* 62, 1970, p. 89.

17. Um claro limite da *Umfunktionierung* glauberiana, quando pensada ao lado de outras experiências do período, tais como o Grupo Ukamau na Bolívia, está em sua aversão manifesta à ideia de processos participativos na construção do filme, o que denota uma concepção ainda bastante tradicional, algo romântica, da função do artista enquanto produtor. Assim, numa carta de 1971 ao diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), falando do isolamento do Cinema Novo “pela direita e pela esquerda”, Glauber comenta que o CPC da UNE quisera “nos obrigar a discutir nossos roteiros com um grupo de críticos, escritores, atores e jornalistas que nem entediam de cinema e eram péssimos profissionais em suas atividades”; o único que aceitara submeter-se fora Ruy Guerra, que participou de uma discussão sobre o roteiro de *Os Fuzis* “que não serviu para nada”. Glauber Rocha. “Carta a Alfredo Guevara, maio de 1971”. In: *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 401. Pode-se contrastar esta passagem com declarações de Jorge Sanjinés como: “Um filme sobre o povo feito por um roteirista não é o mesmo que um filme feito pelo povo *através* do roteirista, na medida em que o tradutor e intérprete daquele povo se torna seu veículo expressivo. Com uma mudança nas relações de criação vem uma mudança em conteúdo e, em paralelo, uma mudança de forma.” Jorge Sanjinés. *Theory and Practice of a Cinema*

Um produto cultural que se opõe à ideologia estética dos fascismos dominantes e à *estética do entorpecimento* do cinema norte-americano deve criar seu próprio mercado. Deve revolucionar o mercado. À medida que o mercado se dilata para um novo tipo de filme, o novo tipo de filme se desenvolve.¹⁸

Esse é o programa que Glauber apresenta e generaliza para todo o Terceiro Mundo em textos de 1967 como “Revolução Cinematográfica”, “Tricontinental” e “Teoria e Prática do Cinema Latino-Americano”.¹⁹ O papel do cinema como ferramenta de transformação efetiva da realidade não se exaure no nível dos conteúdos que ele retrata. Ele se realiza plenamente no círculo virtuoso (movimento dialético, feedback positivo) que estabelece com seu público, ao instigar neste uma consciência revolucionária e, fazendo-o, criar as condições para a expansão e radicalização do cinema que instiga esta consciência. Para isto, era preciso produzir e distribuir este novo tipo de filme, construir uma “tradição estética e econômica para o futuro”²⁰ a partir do esforço coletivo organizado de cineastas independentes para tomar os meios de produção e distribuição em suas próprias mãos.

with the People. Nova York: Curbstone, 1979, p. 40 (grifo no original). Ver ainda, neste sentido, a observação de Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC da UNE: “quanto mais o sujeito tivesse ambições individuais, como artista, menos condições ele tinha de entrar para o CPC. Veja um exemplo: o Glauber Rocha (...), o que tinha mais esse ‘fogo sagrado’ das coisas que *ele* ia fazer. Ele o criador, ele o autor”. Carlos Estevam Martins, entrevistado em Jalusa Barcellos, op. cit., p. 90 (grifo no original).

18. Glauber Rocha. “Teoria e Prática do Cinema Latino-Americano”, op. cit., p. 86.

19. Tratam-se, na verdade, de segmentos de um texto maior, conforme observado em: José Carlos Avellar. *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina*. São Paulo: 34/Edusp, 1995, p. 111, n. 44. Este texto, escrito em 1967 — um excerto seria publicado nos *Cahiers du Cinéma* em novembro daquele ano — responde à “Mensagem à Conferência Tricontinental”, isto é, ao discurso à conferência de fundação da Organização de Solidariedade dos Povos da Ásia, África e América Latina em Havana, janeiro de 1966, em que Che Guevara, às vésperas de sua partida para a Bolívia, falava em ver florescer “dois, três, muitos Vietnams”. Daí talvez venha parte do tom programático assumido por Glauber neste trabalho.

20. Glauber Rocha. “O Transe da América Latina”, op. cit., p. 186.

A única maneira de lutar é produzir: aquele que não quer ver esta realidade é cego ou idiota. Os cineastas do Terceiro Mundo devem organizar a produção nacional e expulsar o cinema imperialista do mercado nacional.

Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado nascerá um cinema revolucionário tricontinental.²¹

Mas é também nos seus filmes deste período que Glauber parece elaborar este meta-realismo de maneiras que vão além de suas referências de origem, e que são relevantes para as reflexões que ele viria a fazer em “Estética do Sonho”, de 1971. Após *Terra em transe*, sob uma influência que ele atribui às longas tomadas de Jean-Marie Straub e Daniëlle Huillet²² e à sugestão de Jean Renoir de que ele passasse a usar som direto,²³ o método de trabalho e o estilo de Glauber mudam significativamente. A partir de *Câncer*, lançado em 1969, seus filmes passam a ser menos feitos na mesa de montagem e ele começa a experimentar com longas tomadas semi-improvisadas que embaralham as fronteiras entre representação e documentário, num procedimento cujo análogo mais próximo talvez seja o trabalho de Jacques Rivette do mesmo período.

Esta espécie paradoxal de “*cinema verité* de ficção”, em que se confundem um uso narrativo do não-diegético e um uso não-realista do documental, obviamente também funcionava como mais um efeito de estranhamento a expor o artifício por trás do processo cinematográfico. Mas ela interessava a Glauber sobretudo como via de acesso àquele inconsciente (entendido sempre como coletivo) no qual ele vinha se tornando cada vez mais interessado. Tratava-se de um modo de dá-lo a ver não tal como elaborado — analisado e sintetizado — racionalmente

21. Glauber Rocha. “Das Sequóias às Palmeiras”, op. cit., p. 236.

22. Glauber Rocha. “O Transe da América Latina”, op. cit., p. 181.

23. Glauber Rocha. *Cahiers du Cinéma*, op. cit., p. 213.

pelo diretor, mas em seu estado, por assim dizer, “natural”: ativo naquilo que, na representação que se desenrolava diante da câmera, não era da ordem da simples representação.

Assim, por exemplo, *Câncer* é um filme sobre a violência inerente à sociedade brasileira em que, no interior das situações construídas por Glauber, a interação entre os atores é toda improvisada — a ideia sendo que, à medida em que eles interagissem, esta violência inevitavelmente afloraria à superfície. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* também traz exemplos neste sentido, especialmente nas sequências de multidão em que a população da cidade em que o filme foi rodado aparecia como ela mesma, representando a população de uma cidade como aquela. Assim, Glauber relata que, quando tudo estava pronto para filmar a cena da luta entre Antônio das Mortes e o cangaceiro Coirana, ele explicou a cena para os figurantes e algumas mulheres começaram a cantar cantigas populares adequadas à situação.

[N]ós nos acomodamos para ver o combate. Ao mesmo tempo, alguns atores começaram a se movimentar sob o efeito da música e, então, eu vi a representação que se desenhava. Coloquei em cena os atores, os personagens do filme. Esta foi minha única intervenção. Eu estava situado ao mesmo tempo como espectador e participante. Os participantes encontraram o seu lugar naturalmente. (...) *Isto não é espontaneismo, é um trabalho ligado às raízes da representação.*²⁴

Na cena em que os seguidores do cangaceiro são massacrados, algo ainda mais interessante tivera lugar:

Então eu lhes disse [aos figurantes locais]: “Vocês vão morrer. Eles vão mata-los.” Eles começaram a cantar e fizeram isso durante 45 minutos ou uma hora. (...) Então eu disse aos outros personagens: “Zombem deles antes de mata-los”. Eles cantavam um xaxado e [o ator que interpretava o jagunço]

24. Ibid., p. 210 (gifo do autor).

Mata-Vaca, que é ator de teatro e veio de família burguesa, entrou também neste clima. Eu fiz então dois longos planos de quatro minutos cada um desta cena. Ao término de um minuto era preciso parar. Os matadores estavam num tal clima que haviam tirado suas facas e começavam a espetar os pés das pessoas. Se eu os tivesse deixado continuar, eles começariam a ferir as pessoas. *Eles atingiam uma verdade completa porque ela vinha da tradição.* E reencontravam esse espírito em 1969.²⁵

Na estética da desestetização, as condições materiais eram incorporadas à representação precisamente como aquilo que resistia à incorporação — espécie de resto indeglutível que rompia a ilusão de continuidade e autossuficiência da representação ao inserir-se nela como marca de um processo exterior que a enquadra, limita e condiciona. De modo análogo, estes fragmentos de real captados no improvisado e no imprevisto aderem à diegese como algo que recorda ao espectador: “isto não é parte da narrativa; é parte do mundo”. É como se a ideia de um acesso direto à realidade, de fazê-la “falar por si mesma”, fosse retomada aqui num outro plano, após passar pelo crivo anti-realista e desfazer-se de um naturalismo ingênuo. Trata-se, aqui, de captar não a superfície da realidade, mas o real que se deixa entrever em seus interstícios — nos automatismos que guiam a ação irrefletida dos indivíduos, naquilo que irrompe em seu comportamento quando eles “baixam a guarda”, nos séculos de história e tradição sedimentadas que os habitam inconscientemente todo o tempo, ainda que não estejam sempre visíveis enquanto tal. Como nos documentários sobre a vida selvagem, é questão de deixar a câmera rodar e esperar que as feras irrompam em cena; deixar a razão adormecer para vê-la produzir monstros. Ao que podemos ver responder, de outro lado, a ideia da

25. Ibid., p. 218 (grifo do autor).

revolução como “uma mágica” que é “o imprevisto dentro da razão dominadora”, do “irracionalismo liberador” como “a mais forte arte arma do revolucionário”.²⁶

Em condições muito diferentes daquelas que se instalaram a partir de 1964, poderia o programa imaginado por Glauber Rocha em 1967 ter se realizado? A pergunta, infelizmente, pertence à abarrotada estante dos contrafatuais históricos. Em todo caso, parece evidente que, a fim de implementá-lo, o Cinema Novo teria certamente precisado lançar mão de circuitos alternativos, extra-comerciais de distribuição tais como os que os CPCs tentaram desenvolver até que o golpe civil-militar viesse extingui-los. Em condições políticas desfavoráveis e diante da dificuldade de realizar a ambição de “revolucionar” o mercado — em larga medida por conta da falta de controle sobre os mecanismos de distribuição —, este projeto ficaria espremido entre a condição de produto comercial no mercado da cultura de massa, por um lado, e a de obra artística com uma pretensão de intervenção política, por outro. Com o tempo, especialmente após a aproximação com a Embrafilme nos anos 70, isso acabaria significando, para diretores como Cacá Diegues e Arnaldo Jabor, uma preocupação crescente com a viabilidade comercial — justificada, precisamente, como a busca daquela mesma “comunicação” que fora duramente criticada na polêmica do Cinema Novo contra o CPC.

26. Glauber Rocha. “Eztetyka do Sonho”, op. cit., p. 250.

“Popau Brasil”: pop, realismo e subdesenvolvimento em 1967

Sérgio Bruno Martins

Barge, de Robert Rauschenberg, uma tela quase 10 metros de largura, era o cartão de boas-vindas da mostra *Ambiente USA: 1957-1967*, que compunha, juntamente a uma retrospectiva de Edward Hopper, a representação norte-americana na Bienal de São Paulo de 1967. Pintada entre 1962 e 1963, a tela é parte da safra de 79 pinturas de silkscreen que consagrou Rauschenberg com o Grande Prêmio Internacional da Bienal de Veneza de 1964. É fato notório que, faturado o prêmio, Rauschenberg telefonou para seu assistente em Nova Iorque e ordenou a destruição de todas as telas de silkscreen em seu ateliê, marcando assim o abrupto encerramento da série. É difícil imaginar, dada a opção de ostentar *Barge* diretamente abaixo do título da mostra, que o triunfo norte-americano em Veneza não tenha pautado em alguma medida o curador William C. Seitz. Talvez seja por isso que, numa das fotos tiradas durante a abertura da mostra, o crítico Mário Pedrosa estampe uma fisionomia deveras taciturna — ou talvez não, afinal flagras fotográficos podem dever-se às razões mais banais.

Em todo caso, plausível o desgosto de Pedrosa é. Basta atentarmos para seu juízo acerca da Pop naquele momento, como no trecho do artigo “Do Pop americano ao Sertanejo Dias”, publicado em 29 de outubro de 1967 no *Correio da Manhã*, em que ele passa em revista a tendência norte-americana:

Trata-se, para [os artistas Pop], tranquilamente, sem dramas, verificar o que há, e produzir não para estetas, mas para consumidores “normais”. Quando um [Tom] Wesselmann, poderoso artista na sua naturalíssima sensibilidade, prega nos seus “grandes nus” americanos, no lugar apropriado, uma boca-aparelho feita e não pintada, semi-aberta e rosada de lábios grossos, com alvos dentes à mostra, o nu é um corpo feliz oferecido na feira, e cujos dentes na sua alvura estão ali como para fazer o reclame de um novíssimo dentifrício. O outro apresenta uma vitrina de bolos fulgurantemente apetitosos como apetitosos são os anúncios de belas saladas e guloseimas, no Life ou no Saturday Evening Post. Todos esses artistas o que produzem são acessórios para o herói positivo; no otimismo que os embala realçam acima de tudo as virtudes positivas dos produtos, como o faz, todos os instantes, sem cessar, a máquina da grande publicidade no frenético e insaciável afã de intensificar o consumo de massa.¹

A primeira conclusão a aparecer no trecho citado — “trata-se de verificar o que há” — já diz muito. É nessa chave que Pedrosa discorre sob o que lhe parece uma adesão irrestrita dos trabalhos mencionados ao ethos da sociedade de consumo e de suas imagens publicitárias. Os bolos são apetitosos, *como* o são nos anúncios de revista; os dentes estão *como* que para fazer um anúncio de dentifrício. Trata-se, para o crítico, de uma adesão sem reservas: verificação, constatação.

Pedrosa não estava só em sua avaliação da Pop. Em resposta à mesma Bienal, publicada em 8 de outubro também no *Correio da Manhã*, Sergio Ferro afirma que a pop é “a reafirmação contente da ilusória e movimentada cultura de massa”.² Mesmo antes do desembarque da Pop na Bienal, esse já era o veredicto reinante. Numa entrevista dada a Ferreira Gullar em 1966, em conjunto com Rubens Gerchman,

1. Mário Pedrosa. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Ed. Perspectiva, p. 217-221.

2. Sérgio Ferro. “IX Bienal Mondrian, Op e nós”, 08/10/1967, 4º Caderno, p. 3.

Antonio Dias também desdenha da Pop: “eles constatarem um hambúrguer, e daí?”.³ Perguntado mais recentemente sobre a má recepção da Pop, Dias recordou que as próprias obras não chegavam ao Brasil naquela época — o que chegava era sua reprodução em jornais e revistas. Não causa espanto que uma reprodução de um quadro de Roy Lichtenstein num jornal de fato aparente ser uma mera reprodução de um quadrinho publicado no mesmo jornal, tornando impossível a apreciação da complexa transação pictórica que se dava entre as imagens apropriadas e o resultado final de seus quadros. Mais espantoso, no entanto, é o fato de que, mesmo com a presença maciça de obras desse tipo na Bienal de 1967, tal juízo tenha permanecido praticamente o mesmo. São poucas as exceções: defronte o regime de imagens deveras distinto de um quadro como *Barge*, Pedrosa ainda tem o cuidado de deixar Rauschenberg de fora do parágrafo que citei acima, mas Sérgio Ferro não tem dúvida em dizer que o que reina nos “puzzles” tanto de Rauschenberg quanto de Wesselman é “a admiração pela orgia da mercadoria”.⁴

A metáfora dos “puzzles” provavelmente diz respeito ao fato de que tais quadros concatenem uma série de imagens diferentes. Sendo assim, os quadros de Dias também poderiam ser caracterizados como puzzles. A orgia que reina ali, no entanto, é outra, ou pelo menos é o que pensa Mário Pedrosa no mesmo artigo previamente citado:

No mundo de Dias a vida pede seu espaço próprio. [...] Aí queima-se a química vital, com seus cheiros e gorduras, seus fermentos e graxas, seus gases e secreções. [...] Na sua pintura, o volume, a tridimensão não é fictícia,

3. Antonio Dias. “Entrevista de Antonio Dias e Rubens Gerchman a Ferreira Gullar”. In: Ferreira Gullar, Antonio Dias e Rubens Gerchman, *Revista Civilização Brasileira*, n. 11-12, Dezembro de 1966 – Março de 1967, p. 174.

4. Sérgio Ferro, op. cit.

dada por truques e perspectivas pictóricas; é real, em relevo por cujas bordas escorrem todos os expedientes e secreções orgânicas — sangue, excrementos, esperma, orgasmos, pus, hormônios, com seus cheiros e suas cores.⁵

Uma descrição deveras hiperbólica para o que não passava de objetos de tecido forrados com algodão e pintados com tinta vermelha ou preta. Mas não há nada de fortuito no exagero de Pedrosa: ele crava uma oposição fundamental entre aquela leitura da Pop como uma arte de imagens simulacrais e uma combinação de imagem e objeto supostamente capaz de referenciar diretamente uma realidade dura, sertaneja, subdesenvolvida. Mais do que apenas uma resposta às obras expostas, o juízo de Pedrosa sinaliza uma tomada de posição em meio a um intenso debate sobre realismo e subdesenvolvimento que condicionava, naquele momento, as principais interpretações da Pop no Brasil, e para o qual a figura de Antonio Dias vinha ganhando importância central.

Antes de recapitular este debate, é preciso trazer à baila outra cena fundamental para a Pop, ou melhor, para uma neovanguarda que ainda não havia realizado seu desembarque triunfante em Veneza e nem sequer era inequivocamente reconhecida ainda pelo nome Pop. A “International Exhibition of the New Realists”, ocorrida em 1962 na galeria Sidney Janis, em Nova Iorque, apresentava uma peculiaridade: a justaposição de artistas franceses e americanos como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Arman e Yves Klein, entre vários outros. O nome em si já diz muito: “new realists” alude inequivocamente ao *Nouveau Réalisme*, isto é, ao movimento francês que tinha no crítico Pierre Restany seu principal porta-voz e promotor. Convidado a colaborar com a exposição, Restany esperava aproveitá-la para cimentar uma ponte intercontinental batizada a partir do *Nouveau*

5. Mário Pedrosa, op. cit.

Réalisme, dando ao termo e às poéticas por ele defendidas forte ascendência sobre as neovanguardas dos dois lados do Atlântico. Era, portanto, um gesto ousado, uma tentativa de assumir a ponta de lança da neovanguarda internacional; a mesma ponta de lança que a Pop, capitaneada por Leo Castelli e Ileana Sonnabend, terminaria por assumir.

A exposição na galeria Sidney Janis não apenas frustrou as expectativas de Restany, terminando por tornar-se um dos marcos iniciais do reconhecimento da Pop, como, em retrospecto, marcou o fracasso de sua tentativa de “conquista da América”.⁶ Este fracasso é fundamental para a compreensão dos motivos que guiavam Restany em suas frequentes visitas ao Brasil ao longo dos anos 1960. Pode ser que crítico considerasse o Brasil um front alternativo nessa mesma batalha transatlântica, quiçá apenas um prêmio de consolação; em todo caso, o fato é que seu interesse pelo país nos anos 60 se inscreve no contexto de um ativo esforço de promoção internacional do *Nouveau Réalisme*. Em diversas viagens ao país, algumas pagas do próprio bolso, Restany fez questão de estabelecer amizades e contatos profissionais — o colunista Jayme Maurício, por exemplo, não só noticiava diariamente as passagens de Restany, como se gabava de sua amizade com o crítico, a ponto de reproduzir cartas que este lhe mandava agradecendo a hospitalidade. É nesse contexto, enfim, que se dá o encontro entre o crítico e o então novíssimo artista Antonio Dias.

Em 1964, Restany escreve o texto de apresentação da exposição individual de Dias na Galeria Relevo. É, sem dúvida, o escrito mais importante do artista até então — com apenas 20 anos, Dias era apresen-

6. Sobre a investida de Restany em Nova Iorque, ver Kaira M. Cabañas. “‘Maigres et poussièreux’: les Nouveau Réalistes à New York”. In: *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 2007, p. 124-135; ver também Ágnes Berecz. “Close Encounters: On Pierre Restany and *Nouveau Réalisme*”. In: *New Realisms: 1957-1962. Object Strategies and the Readymade*. Madrid e Cambridge, MA: Museo Nacional Reina Sofia e MIT Press, p. 53-62.

tado por um renomado crítico estrangeiro! Para compreender texto, é preciso atentar para os dois pontos que pautavam a atuação de Restany no Brasil naquele momento. Em primeiro lugar, o crítico buscava superar a abstração informal que dominava o pós-guerra europeu, representada na França pela pintura da chamada Escola de Paris. Restany então escreve que Dias fazia parte de uma “terceira geração” de artistas do pós-guerra, que finalmente abandona a postura de “recusa de um mundo absurdo” das gerações anteriores em prol do otimismo em relação às transformações industriais e tecnológicas da sociedade daquele momento. Segundo o crítico, uma geração que:

se apronta para viver a epopéia das grandes descobertas interplanetárias; o olhar que ela lança sobre o mundo é “novo”, no sentido em que se pode falar de ideias “novas”: uma ótica sem parti-pris, o olho da câmera fixado sobre a natureza moderna; esse realismo objetivo da visão engendra uma arte de participação fortemente influenciada por todas as técnicas contemporâneas da comunicação visual. [...] O artista de hoje põe os pés sobre a terra e procura os elementos de uma participação orgânica no corpo social e em suas estruturas técnicas, industriais, urbanas.⁷

Vale notar que a exposição na Relevô marca uma virada no próprio trabalho de Dias, que deixa de lado uma abstração fortemente matérica, inspirada na obra de pintores como os primos catalães Antonio Tapiès e Modest Cuixart, para lançar-se à linguagem pictórica que o consagraria nos anos 60, de viés mais gráfico e remanescente das histórias em quadrinhos, repleta de signos que remetem a partes de corpos em situações violentas e/ou agressivamente sexuais. Restany certamente via nessa virada mais um indício da superação das gerações anteriores. De resto, a nova linguagem de Dias foi tão prontamente acolhida que

7. O ensaio de Restany foi republicado na coluna de Jayme Maurício: Pierre Restany. “Da torre de marfim à Torre de Babel”, *Correio da Manhã*, 4/12/1964.

alguns colonistas da época chegaram batizá-la de “estilo Antonio Dias”. Em seu texto, Restany minimiza cuidadosamente qualquer inclinação expressionista: ele reconhece que a pintura de Dias é feita de “pedaços escolhidos de um diário íntimo”, mas argumenta que esse mesmo diário diz tanto à “introspecção interior” quanto à “reportagem exterior”. Era, enfim, uma arte do “Brasil urbano de 1964”: “Lá existe sexo, sangue, fatos diversos e muito fetichismo objetivo: enfim, toda a herança de nossa natureza urbana e de nossa civilização industrial na aurora de sua segunda mutação.”⁸

Tal misticismo tecnofílico atrela-se ao segundo ponto da pauta de Restany: a negação não apenas do expressionismo, mas também da arte Pop. O fracasso de Restany em Nova Iorque torna a Pop o grande rival a ser combatido, razão pela qual ele crescentemente denuncia o “esteticismo” gratuito dos norte-americanos e propõe, contra este, um velho e conhecido antídoto: aquela “apropriação direta do real” que ele imputara ao *Nouveau Realisme* francês (daí a importância de sua insistência no suposto caráter de “reportagem” da obra de Dias).

Esta dupla pauta de Restany — oposição à abstração informal e oposição à Pop — será simultaneamente aproveitada e subvertida no Brasil dos anos sessenta. Analisemos primeiramente a questão da abstração. No seminário *Propostas 66*, ao apresentar uma primeira elaboração de seu conceito de Nova Objetividade, Hélio Oiticica afirma que uma de suas fontes é o Novo Realismo; não o Novo Realismo de Restany, mas sim o do físico e crítico de arte Mário Schenberg. É precisamente no âmbito de suas respectivas relações com as gerações anteriores que estes dois “novos realismos” se distinguem. Enquanto Restany rejeitava a abstração, Schenberg a inseria num movimento dialético, reconhecendo — especialmente no caso da abstração de matriz

8. Ibid.

construtiva — seu papel histórico fundamental de ter purgado a arte brasileira “de formas anacrônicas de naturalismo e realismo” e aberto espaço, por conseguinte, para o realismo da geração de Antonio Dias e Rubens Gerchman. Tomando o movimento dialético de Schenberg como ponto de partida, Oiticica termina por recusar o próprio nome “realismo”, talvez por pensar arraigada demais sua oposição ao termo “abstração” — é o que explica sua opção pelo termo “Nova Objetividade”.

Oiticica argumenta que a principal contribuição de *Nota Sobre a Morte Imprevista* é a fusão entre o “sentido estrutural” da trajetória que ele próprio e Lygia Clark vinham descrevendo desde o Neoconcretismo e um sentido “ético-político” oriundo das referências figurativas feitas pela pintura de Dias a questões urgentes como o “massacre de Hiroshima”.⁹ Em outras palavras, ao progressivo questionamento do espaço da representação inerente à dialética do objeto (que, desde o Neoconcretismo, traduzia-se no questionamento do plano pictórico e do suporte do quadro), acopla-se o aporte ético-político neofigurativo, resultando numa versão mais fortemente engajada do que Oiticica chama de “arte ambiental”. A instauração da dimensão ambiental é guiada pela estrutura do objeto, que, em *Nota Sobre a Morte Imprevista*, excede o plano pictórico através da língua negra que se espraia pelo chão e invade o espaço do espectador, espraio esse que é imantado desde a raiz pelas questões políticas que o quadro sinaliza e organiza (e cuja legibilidade, na forma da aproximação física de quem busca decifrar as referências pintadas, é o mesmo movimento que traz o corpo do espectador para perto da presença abjeta da língua negra). Se a obra é um “anti-quadro”, como quer Oiticica, é por uma razão também dialética: é como se seu recurso à figuração se amparasse em

9. Hélio Oiticica. “Vivência do Morro do Quietão”. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. Ed. Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 218-219.

convenções pictóricas (isto é, ao fato de que quadros tradicionalmente comunicam universos figurados), mas não se contivesse em sua lógica representativa; como se seu “sentido ético-político” ampliasse o campo semântico da abertura ambiental que a obra propõe e contribuísse para evitar uma versão meramente “esteticista” da arte ambiental.

Isso talvez fique mais claro numa das obras mais fundamentais de Oiticica no período, o *B33 Bólide-Caixa 18: Homenagem a Cara-de-Cavalo* (1965-1966). Ao extrair uma imagem feita com o propósito de circular como troféu, celebrando o abatimento do inimigo público número um (ou melhor, coroando a produção midiática deste inimigo público), e reinscrevê-la num objeto memorial, que confere aura de mártir a Cara-de-Cavalo, Oiticica articula a consciência da opressão social ao condicionamento subjetivo de um espectador conformado às estruturas convencionais de experiência da obra de arte. O contraste entre a experiência intimista que a estrutura formal do bólido sugere e o impacto da imagem nele inscrita tensiona tal articulação — novamente, a dimensão ambiental depende precisamente desta tensão para efetuar sua mediação entre os registros individual (na forma do projeto de descondicionamento do espectador vis-à-vis a experiência convencional da arte) e social (na forma do projeto de descondicionamento do sujeito vis-à-vis as estruturas ideológicas nas quais ele inevitavelmente se insere).

Passemos então ao problema da Pop. Como vimos, Restany propunha o entusiasmo pela “apropriação direta do real” como antídoto contra o esteticismo Pop, mas o que ele não pôde prever foi o registro crítico — isto é, contrário ao seu otimismo tecnofílico —, e não mais integrado, que este mesmo entusiasmo terminou adquirindo no Brasil. Daí que um crítico como Mário Pedrosa fosse simpático a Restany, mas narrasse o mesmo “estilo Antonio Dias” sem qualquer traço otimista, como vimos anteriormente. Enquanto Restany recusava o

suposto esteticismo Pop em nome de visões de um futuro integrado e tecnologicamente avançado, Pedrosa o fazia para celebrar a baixeza material, atribuindo a esta o sentido realista daqueles trabalhos. Seu realismo era, portanto, oposto à assepsia de uma arte Pop entendida como puro simulacro.

Tal ênfase na baixeza material não é mera idiossincrasia; na verdade, ela se relaciona com uma questão central na teoria econômica e social daquele momento: o subdesenvolvimento. Em seu livro *Cultura Posta em Questão*, o poeta Ferreira Gullar afirma que tentar fazer no Brasil esculturas como as de Max Bill é “perder a noção de realidade: aquela arte é produto de alto desenvolvimento técnico e industrial. Prova disso é o que o mais evidente defeito das esculturas concretas realizadas no Brasil era a sua péssima execução.”¹⁰ Nada mais distante do imaginário de fusão tecnológica e “epopeias interplanetárias” anunciado por Restany do que o critério de adequação entre linguagem artística e desenvolvimento econômico defendido por Gullar. Em 1967, o próprio Restany sente na pele sua inadequação a este debate. Após reclamar, numa resenha sobre a Bienal daquele ano, que as obras da representação brasileiras eram “meio trôpegas”, Restany é repreendido pelo crítico Frederico Morais:

O que Gerchman e outros jovens estão fazendo no Brasil é uma Pop antropofágica, uma “Pop pau-brasil”. Não Pop arte, mas popau, com já se anunciou. O que [Restany] chama de ‘vanguarda trôpega’ é a consciência de que não há meio termo: ou devoramos *rápida e subdesenvolvidamente* o que nos impõem ou seremos devorados. [...] O nosso problema no Brasil não é fazer bem o mesmo (quantidade), mas, ainda que mal, fazer o novo (qualidade).¹¹

10. Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 17.

11. Frederico Morais. “Colonialismo Cultural”, *Diário de Notícias*, 11/10/1967.

Em última análise, o internacionalismo abrangente e expansivo de Restany esbarrava na ressurgência de um vetor nacionalista na vanguarda brasileira; não no sentido de uma vanguarda calcada no elogio, elevação ou consolidação do nacional, mas de uma vanguarda que se pensava no mesmo patamar de seus pares internacionais precisamente por assumir dialeticamente a sua raiz nas contradições próprias de seu contexto nacional. É verdade que a ideia de vanguarda é ela mesma condenada em *Cultura Posta em Questão*, livro intimamente ligado à experiência do Centro Popular de Cultura (CPC) no período imediatamente anterior ao golpe militar; porém, ela deixa de sê-lo no livro seguinte de Gullar, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, publicado 1969, mas escrito ao longo dos quatro ou cinco anos anteriores, incluindo o período em que ele defende a vanguarda de Dias e Gerchman. Aqui, já com maior distância crítica em relação aos seus anos de militância no CPC, Gullar segue problematizando a questão da vanguarda, mas termina por reabilitá-la em seus próprios termos — ou seja, em termos *realistas*.

O poeta lança mão do uso que Umberto Eco faz da teoria da informação em seu famoso livro *A Obra Aberta*, no qual a questão gira em torno de um problema comunicativo: por um lado, uma mensagem com quantidade reduzida de informações novas garante eficácia comunicativa, mas tende à redundância; por outro lado, o novo é definido como acréscimo de informação que, em excesso, aproxima-se da incomunicabilidade. Invertendo a doxa modernista, Gullar argumenta que a própria vanguarda formalista moderna é, paradoxalmente, uma vanguarda da redundância: dado que seus lances vanguardistas se dão no interior de uma linhagem e de uma linguagem formal reconhecidas e autorreferenciais, ela então não traria informações novas. Assim, juntando Eco e Lukacs, Gullar argumenta que quem tem informações novas a trazer é justamente o realismo:

A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação — aquela que é realmente revolucionária e consequente, na sociedade como na arte — resulta da emergência do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.¹²

Oiticica baseia-se tanto em Gullar quanto em Schenberg; é daí que vem sua repetida aversão ao “esteticismo”, que, como Gullar, ele culpa por produzir uma “segunda natureza” ilusória que cega os artistas de integrar a questão “estrutural” à “ética e política”.¹³ Mas a admiração do artista pelo trabalho do poeta neste momento não era uma via de mão dupla. Para Gullar, os *Parangolés* de Oiticica eram, por assim dizer, sinais de que o artista havia finalmente reconhecido que seu próprio trabalho construtivo estava atrelado àquela falsa natureza. Em outras palavras, Gullar via o *Parangolé* como uma tentativa desesperada, quicá afobada, de reinserir no bojo da obra o contato perdido com a realidade, coisa que ele próprio, Gullar, já teria realizado anos antes, ao abandonar o neoconcretismo. Em suma, é como se Oiticica apontasse na direção correta, mas falhasse em engrenar a marcha dialética adequada para avançar de forma consequente nessa direção.

Por outro lado, ainda para Gullar, é como se obra de Dias e Gerchman não tivesse passado por esse momento de “mistificação especulativa” que o poeta atribuía ao formalismo modernista.¹⁴ Por reter

12. Ferreira Gullar. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 61.

13. Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. Ed. Carlos Basualdo. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 229.

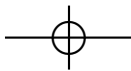
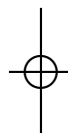
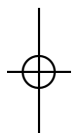
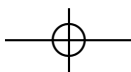
14. Ferreira Gullar, *Vanguarda*, p. 49.

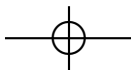
a mediação da representação pictórica, esses artistas estariam caminhando desde sempre rumo à produção de informações novas, mas comunicáveis, isto é, de produzir um acréscimo de informações alheio aos lances formalistas da arte moderna. O que também significa dizer, claro, que as dialéticas de Schenberg e Gullar eram incompatíveis: para Schenberg, a passagem pela abstração teria constituído um lance dialético capaz de contribuir substantivamente para o novo realismo; para Gullar, no entanto, a marcha dialética do realismo levaria à constatação de que a arte construtiva fizera parte do erro formalista.

Em 1966, no auge do debate brasileiro sobre realismo, Dias muda-se para Paris. Lá, numa entrevista, o artista afirma que sua obra vinha se beneficiando dos materiais mais avançados que ele tinha agora ao seu dispor, muito superiores aos disponíveis num ambiente precário como o brasileiro. *Coletivo* (1967) e *Solitário* (1967), por exemplo, são objetos acabados em plástico laminado, e não mais em madeira pintada, como era o caso das caixas em *Nota sobre a Morte Imprevista* e *O Meu Retrato* (1967), entre outras. Por um lado, Dias parece ter assimilado as lições de Gullar sobre adequação entre forma e desenvolvimento técnico e econômico. Só que a “adequação” talvez não seja o termo correto aqui: é o que fica claro na descrição que a crítica Sonia Salzstein faz de *Coletivo* e *Solitário*: “elementos biomórficos parecem aí pressionar para vir à superfície, mas só podem fazê-lo como resíduos de uma alegoria remota, desmanchada sob as formas irrelevantes do design e da geometria anódina que marcavam a experiência do espaço na vida contemporânea.”¹⁵ Nem mesmo a alegoria consegue mais extrair qualquer força das contradições ou reorganizá-las numa constelação fulminante; ela se apresenta na descrição de Salzstein como um resíduo remoto, desprovido de maior legibilidade. E

15. Sônia Salzstein. “As muitas Mascarades de Antonio Dias”. In: *Antonio Dias: Anywhere is my Land*. Zurich: Daros Latinamerica, 2009, p. 38.

não é só a alegoria que se torna ilegível: a adequação proposta por Gullar entre desenvolvimento técnico e artístico aqui já também não produz sentido; o desenvolvimento técnico ele próprio afoga o signo artístico, desmanchando-o sob as formas anódinas do mundo material contemporâneo, ao passo em que estas mesmas formas ganham força justamente por evidenciar a indigência desse mundo. Em *Coletivo e Solitário*, o que Dias parece buscar é esse sentido do resíduo como um mínimo de resistência a qualquer assimilação, seja pela cultura Pop, seja pelo formalismo vanguardista, seja por leituras como a do próprio Pedrosa — são trabalhos impermeáveis também àquela orgia de secreções que Pedrosa, nesse mesmo ano de 1967, projeta sobre as pinturas que o artista realizara ainda no Rio. Um sinal de que só assim — tendo saído do país —, Dias parece ter sido capaz de recolocar noutro nível, imantado pelo problema do desenvolvimento, mas não tanto pelos parti pris estéticos que o acompanhavam no Brasil, a discussão sobre o tipo de sociedade e de cultura que possibilitava a arte Pop.





Adverte-se aos curiosos que se imprimiu este livro em nossas oficinas, em 28 de novembro de 2019, em tipografia Libertine, com diversos softwares livres, entre eles, Lua^ATeX, git & ruby.
(v. e1d9d17)

