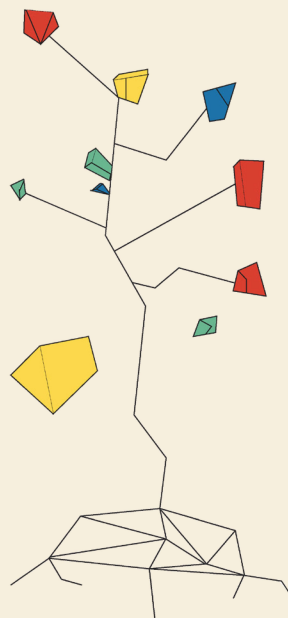


RELEITURAS DO MODERNISMO

O Legado
de 1922
na Cultura
Brasileira

Ivan Marques (org.)



**RELEITURAS
DO MODERNISMO**



REITOR
Carlos Gilberto Carlotti Junior

VICE-REITORA
Maria Armanda do Nascimento Arruda



PRÓ-REITORA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Marli Quadros Leite

PRÓ-REITOR ADJUNTO DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA
Hussam El Dine Zaher



DIRETOR
Alexandre Macchione Saes



EDITOR
Plinio Martins Filho

EDITORAS ASSISTENTES
Amanda Fujii e Bruna Xavier Martins



COORDENADOR
Alexandre Macchione Saes

**RELEITURAS
DO MODERNISMO**

O Legado
de 1922
na Cultura
Brasileira

Ivan Marques (org.)

publicações
BBM

Copyright © 2022 by Ivan Marques

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização, por escrito, da editora.

Ficha catalográfica elaborada pelo
Serviço de Biblioteca e Documentação (SBD) da
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP)

M357r

Releituras do Modernismo: O Legado de 1922 na Cultura Brasileira / organizador: Ivan Marques... [et al.]. – São Paulo: Publicações BBM, 2022.

192 p. ; 14 x 21 cm.

ISBN: 978-65-87936-20-8

1. Modernismo. 2. Semana de Arte Moderna. 3. Modernidade. 4. Cultura Brasileira.
I. Organizadores. II. Título.

CDD: 709.81

Bibliotecária: Jeanne B. Lopez, CRB-8/7268

Direitos reservados à
Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin
Rua da Biblioteca, 21 – CEP 05508-065
Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil
E-mail: bbm@usp.br / publicacoesbbm@usp.br
Tel.: (11) 2648-0320 / 2648-0852

Printed in Brazil 2022
Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

Apresentação	
<i>Ivan Marques</i>	7
1. O Modernismo e Seus Desdobramentos: Continuidades e Descontinuidades	
<i>Celso Favaretto</i>	13
2. Modernismo, Tropicalismo e Canção Popular	
<i>Pedro Duarte</i>	29
3. O Canto de João Gilberto, a Poesia de Carlos Drummond de Andrade: Algumas Notas	
<i>Walter Garcia</i>	57
4. Saltando Sobre o Atraso	
<i>Guilherme Wisnik</i>	81

5. Querelas Lógicas de uma História Bem Contada	
<i>Luiz Recaman</i>	99
6. 1956	
<i>Veronica Stigger</i>	117
7. Di Cavalcanti: Um Modernista no Subúrbio de um Centenário?	
<i>Frederico Coelho</i>	131
8. <i>Macunaíma</i> e <i>Amar, Verbo Intransitivo</i> na Tela	
<i>Eduardo Escorel</i>	143
9. Um Outro Modernismo: <i>Limite</i> , de Mário Peixoto	
<i>Denilson Lopes</i>	155
10. A Teatralidade Encapsulada do Modernismo Brasileiro	
<i>Luiz Fernando Ramos</i>	175
Sobre os Autores	189

APRESENTAÇÃO

Ivan Marques

O Modernismo brasileiro, como têm reconhecido ao longo do último século seus principais estudiosos, não foi apenas uma estética, ou, como antigamente se dizia, uma “escola” uniforme e monolítica. O Modernismo foi, por excelência, um movimento que, desde o início, se revelou aberto, múltiplo, heterogêneo em outras palavras, “sem nenhum caráter”. Além do incentivo à experimentação e à pesquisa, não havia, a rigor, e a despeito dos manifestos que apareceram no período, nenhum programa, nenhum receituário, nenhuma regra.

A princípio, a motivação da geração de 1922 foi o desejo de renovar e atualizar a arte brasileira, sob o estímulo advindo do contato com as vanguardas europeias. Esse foi o “momento futurista” da Semana de Arte Moderna, da revista *Klaxon*, dos livros *Pauliceia Desvairada* (1922) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924). Em seguida, houve a inflexão “brasileirista” de 1924 – ano do lançamento do *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, de Oswald de Andrade, e da célebre viagem dos vanguardistas paulistas às cida-

des históricas de Minas Gerais, ciceroneando o visitante estrangeiro Blaise Cendrars. A partir de então, o movimento modernista se definiria como um grande projeto cultural, marcado, como no tempo do Romantismo, pela busca de uma arte nacional, que nasceria, na concepção de Mário de Andrade, da pesquisa da cultura popular e da busca de uma língua brasileira.

Entretanto, a par desse projeto construtivo e utópico, de vulgosa repercussão na cultura brasileira nas décadas subsequentes, o Modernismo jamais deixou de ser um movimento destruidor, irônico, irreverente – “até destruidor de nós mesmos”, escrevera Mário em sua famosa conferência “O Movimento Modernista”, de 1942. É o que se vê em livros como *Macunaíma* (1928), que, apesar do otimismo do autor e das grandes esperanças que depositava no Brasil, converteu-se, ao cabo, numa obra negativa e pessimista. Esse lado subversivo do Modernismo também teria ampla ressonância na cultura brasileira, especialmente depois do golpe militar de 1964, quando as obras de Mário de Andrade e, sobretudo, Oswald de Andrade, foram revividas e atualizadas no contexto de resistência à ditadura.

Inicialmente, o movimento concentrou-se nas letras, na música e nas artes visuais. Contudo, após o término dessa chamada fase heroica, o leque foi bastante ampliado com a irrupção de uma série de movimentos artísticos e culturais. Em meados do século xx, a Nova Arquitetura, a Poesia Concreta, o Cinema Novo, a Tropicália, o Cinema Marginal, a Poesia Marginal, entre outros, desdobraram com agudeza e originalidade as contribuições da geração modernista, apropriando-se da sua “lição”, como desejou Mário de Andrade, e evocando reiteradamente

o seu legado ao pensar os desafios envolvidos na construção de uma arte moderna e ao mesmo tempo nacional/periférica.

Os textos reunidos neste volume foram apresentados no Seminário “Releituras do Modernismo: o Legado de 1922 na Cultura Brasileira”, realizado em outubro de 2020, em São Paulo, pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, em parceria com o Centro de Pesquisa e Formação do SESC. O evento reuniu um elenco variado de especialistas – pesquisadores e pensadores do Modernismo e dos movimentos artísticos mencionados, que atuam em diversas instituições do país. Por um lado, a discussão do Modernismo a partir das apropriações e revisões feitas por esses artistas, grupos e movimentos, permite colocar em evidência a riqueza e a diversidade dos aportes da vanguarda de 1922 para a cultura e o pensamento brasileiros. Por outro, também nos leva a refletir sobre a sua incompletude, isto é, o seu caráter de movimento vivo, aberto, inacabado e dinâmico, sempre por ser refeito e repensado – não por acaso o poeta Waly Salomão disse, nos anos 1970, que a “Semana nunca termina”.

Para além das obras que realizou, o Modernismo deve sua importância, principalmente, a esse notável conjunto de continuidades e desdobramentos. Pensar sobre eles constitui um “procedimento crítico estratégico”, como lembra o filósofo Celso Favaretto no ensaio de abertura deste livro, no qual verifica como a atuação modernista – definida pela interação de dois princípios, “vontade de construção e nacionalismo”, e radicalizada em meados do século XX – “produziu efeitos consideráveis na efetivação do moderno no Brasil”.

Na sequência, dois ensaios discutem as relações entre o Modernismo e a canção popular. Partindo do pressuposto de que, na música popular, “o sonho do Modernismo se aproximou mais de virar realidade”, Pedro Duarte aborda a retomada do conceito de antropofagia no movimento tropicalista e, chegando mais perto dos dias atuais, aponta a coexistência, na obra de Caetano Veloso, da “consciência crítica do fracasso”, no tocante aos projetos do século XX, com o otimismo da perspectiva modernista, que persiste. Já o ensaio de Walter Garcia discute outra vinculação: a repercussão da poesia modernista, e mais particularmente dos versos de Carlos Drummond de Andrade, na formação de João Gilberto, bem como na performance vocal e na “consciência sobre a linguagem da canção” desenvolvida, em alto grau, pelo cantor baiano.

A exemplo da Bossa Nova, a arrojada arquitetura produzida no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, como ressalta o ensaio de Guilherme Wisnik, formulou “a miragem de um país moderno e tropical” que, num passe de mágica, “parecia saltar sobre o seu atraso”. A atitude de “levantar-se do chão”, característica da produção arquitetônica nacional, poderia então ser vista como uma metáfora desse “salto no abismo”. A despeito da ausência de arquitetos na Semana de Arte Moderna, o texto seguinte, de autoria de Luiz Recaman, investiga a contribuição de Mário Andrade para a formação da Arquitetura Moderna Brasileira. Seu foco específico é o debate em torno da obra de Aleijadinho, que, ao colocar em campos opostos o autor de *Macunaima* e o arquiteto Lucio Costa, revelaria uma “contenda formativa” na qual estavam em jogo “os caminhos do Modernismo brasileiro”.

Ainda na década de 1950, mais precisamente no ano de 1956, ocorreram dois acontecimentos relevantes no âmbito das artes visuais: a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta e o desfile do traje masculino de verão de Flávio de Carvalho nas ruas do centro de São Paulo. A eles se dedica a pesquisadora Veronica Stigger, que, ao associar a geometrização recorrente naquele período aos losangos da *Pauliceia Desvairada*, nosso primeiro livro de poesia moderna, também propõe outra “constelação talvez imprevista”, conectando “momentos distintos e até mesmo antitéticos da modernidade brasileira”. Já o pintor Di Cavalcanti, que teria sido um dos responsáveis pela idealização da Semana de 1922, bem como pelas imagens do cartaz e do diálogo do evento, no decênio de 1950 esteve totalmente afastado da nova geração de artistas e críticos. O artigo de Frederico Coelho discute o crescente desgaste dessa obra pictórica, outrora sinônimo de um Brasil moderno, a partir do esvaziamento das ideias de identidade nacional e brasilidade mestiça.

No campo cinematográfico, Eduardo Escorel, que teve participação direta em algumas das produções mais importantes do cinema moderno brasileiro, evoca duas produções que dialogaram, de modos distintos, com o Modernismo: *Macunaíma*, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, e *Lição de Amor*, que ele mesmo dirigiu, com base no romance *Amar, Verbo Intransitivo*. Por sua vez, Denilson Lopes discorre sobre *Limite*, de Mário Peixoto, filme pioneiro do nosso cinema experimental, e nele identifica os traços melancólicos de um “outro Modernismo”, associado à linhagem literária dos “cronistas da casa assassinada”. Na expressão de Celso Favaretto, *Limite* estaria entre as obras isoladas

ou “desviantes”, assim denominadas em virtude do modo singular como afirmaram o seu “desejo de modernidade”.

Encerrando o volume, Luiz Fernando Ramos apresenta suas reflexões sobre “a teatralidade encapsulada do Modernismo brasileiro”. Ausente da Semana de Arte Moderna como a arquitetura e o cinema, o teatro foi objeto, no entanto, de investigações pioneiras e consistentes por parte de Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, que colocaram em evidência a força da teatralidade popular. Tal Modernismo pensado, mas irrealizado, só viria à cena concreta em 1967, com a primeira montagem de *O Rei da Vela* (1937), de Oswald de Andrade. Caberia aos diretores José Celso Martinez Corrêa e Antunes Filho, que na década seguinte encenaria *Macunaíma*, estabelecer os fundamentos da nossa cena moderna.

O substantivo “releituras”, que figura no título do livro, assume, portanto, dupla significação. Em certo ângulo, ele se refere aos acontecimentos que constituíram revisões e desdobramentos do Modernismo de 1922 e que nos permitem refletir sobre a atualidade, em diversos setores, da cultura modernista. Em outro, o termo também alude às perspectivas igualmente multifacetadas que os textos apresentam, iluminando de várias maneiras a compreensão dos enormes desafios e impasses enfrentados pela modernidade no país.

O MODERNISMO E SEUS DESDOBRAMENTOS CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES

Celso Favaretto

Inicialmente, algumas citações, espécie de aforismos, funcionam como indicação de que esta reflexão se inclui naquelas que, já faz um bom tempo, incidem sobre os limites e a crítica da modernidade. Aqui, essas citações incidem, particularmente, sobre as vicissitudes da integração do moderno no Brasil. A primeira é a frase final de Machado de Assis em *Iaiá Garcia*: “alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões”. A outra é de Jean-Luc Nancy, pensando os vestígios da arte do passado no presente: “o que resta é o que resiste”¹. E ainda o que diz Gilles Deleuze: “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”; a arte “é a única coisa que resiste à morte”².

1. Jean-Luc Nancy, “O Vestígio da Arte”, em Stéphane Huchet (org.), *Fragments de uma Teoria da Arte*, trad. Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo, Edusp, 2012, p. 289.
2. Gilles Deleuze, “O Que é o Ato de Criação?”, em David Lapoujade (org.), *Dois Regimes de Loucos*, trad. Guilherme Ivo, São Paulo, Editora 34, 2016, pp. 341-342.

As citações aludem ao nosso presente, ao escuro do presente, à catástrofe que vivemos, a essa atualidade paradoxal que nos conforma, efeito da conjugação de modernidade e de regressividade – o que expõe o naufrágio de muitas das expectativas modernas desatadas no Modernismo brasileiro, mas também a eficácia do que dele decorreu. Ressalvando-se, é claro, as descontinuidades próprias às singularidades das criações artísticas e de surtos culturais extemporâneos que, intempestivos, problematizam a utopia moderna de fusão entre arte e vida.

Através dos vestígios – atitudes e obras – dos modernistas, ocupa-se de configurar o trabalho que foi inscrevendo a modernização artística e cultural no país por meio de uma estratégia que articulava modernidade e nacionalismo. Trata-se de entender esse trabalho sob o signo da interessante e complexa proposição feita por Mário Pedrosa em 1959: “somos, pela fatalidade de nossa formação *condenados ao moderno*”³. Assim, é útil rememorar alguns dos lances do desejo do moderno manifestado nas atividades dos modernistas dos anos 1920 – que foram efetivados, esquecidos ou recalçados – na realização da modernidade artística e cultural a ponto, inclusive, de ainda despertarem interesse. Talvez seja necessário considerar que alguns efeitos do Modernismo só podem ser evidenciados por análises que fujam da ilusão retrospectiva como simples positivação do que aconteceu em 1922, ao invés de se proceder ao trabalho com os vestí-

3. Mário Pedrosa, “Brasília, a Cidade Nova”, em Otília Arantes (org.), Mário Pedrosa, *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*, São Paulo, Edusp, 1998, pp. 412-413.

gios; considera-se, então, proceder à elaboração do que resta dos projetos e ações desencadeadas pelo Modernismo.

Se, como frequentemente se considera, é possível afirmar que o Modernismo foi “o primeiro esforço organizado [...] para construir o Brasil moderno”⁴, isto não quer dizer que teria funcionado como uma origem posteriormente desdobrada e diferenciada – pois “a origem não está situada apenas no passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de nele operar”⁵. O Modernismo dos anos 1920 foi a “primeira estratégia cultural moderna brasileira [...] menos pelas importantes marcas de linguagem que fixou [...] e mais, muito mais, pela própria dinâmica de sua operação cultural, suas conquistas, seus impasses, suas limitações”⁶, por uma certa descontinuidade que produziu entre 1922 e 1928 no ambiente cultural, especialmente na antropofagia de Oswald de Andrade, na pintura de Tarsila e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Esta estratégia implicava a necessidade de realizar um verdadeiro “imperativo”: o de produzir ações e obras com poder de formulações emblemáticas do desejo de inventar o Brasil, de configurar com “olhos livres”⁷ uma paisagem desconhecida; uma imagem ou imagens de Brasil.

4. Ronaldo Brito, “A Semana de 22: O Trauma do Moderno”, em Sérgio Tolipan (org.), *Sete Ensaios Sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 14. Coleção Arte Brasileira Contemporânea: Caderno de Textos III.

5. Giorgio Agamben, *O Que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*, trad. Vinícius Nacastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, p. 69.

6. Ronaldo Brito, “A Semana de 22: O Trauma do Moderno”, pp. 14 e 17.

7. Oswald de Andrade, “Manifesto Pau-brasil”, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970, vol. 6, p. 9.

Exatamente porque atualmente estamos em condições de avaliar as vicissitudes e limitações das apostas modernas, mas também a sua permanência – pois sabemos que as obras do passado continuam a agir no presente, na recepção e transmissão, através de operações que tensionaram seus propósitos e limites expressivos –, a análise desse imperativo modernista é necessária para relativizar o alcance das pretensões modernas e surpreender entre seus esquecimentos e recalques a cintilação de alguma coisa que aí permaneceu inapreendida. Ou seja, o que acontece depois do Modernismo, o que se afirma como moderno no Brasil, e, particularmente, o que se propõe como contemporâneo a partir do final dos anos 1960, se não decorre de uma causalidade modernista, como um espaço da repetição, implica a consciência reflexiva, comum às operações modernas de limite, vendo-se nelas uma “reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante da obra moderna”⁸.

A atividade modernista, de atualização da arte, da cultura, da consciência crítica – conforme os princípios desentranhados da conferência de Mário de Andrade em 1942 – produziu efeitos consideráveis na efetivação do moderno no Brasil. Pois, disse ele: “todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi para nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer” e expressão de “um sentimento de arrebentação”. E concluía: esta “convulsão profundíssima”, cifrava-se na fusão de três princípios

8. Ronaldo Brito, “O Moderno e o Contemporâneo – O Novo e o Outro Novo”, em Ronaldo Brito *et al.*, Coleção Arte Brasileira Contemporânea: Caderno de Textos 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, pp. 8-9.

fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional⁹. Nestes princípios está assentada a vinculação da atividade artístico-cultural ao nacionalismo, que permanecerá nas décadas seguintes também como imperativo, sofrendo, contudo, mudanças significativas a partir das vanguardas dos anos 1950.

A rememoração de atividades que se desenvolveram no Modernismo, mais incisivamente a partir da década de 1950 e radicalizadas na segunda metade dos anos 1960, é procedimento crítico estratégico – efeito de “posterioridade”, designação tomada aqui por analogia ao conceito freudiano (*Nachträglichkeit*) – para se pensar a abertura do campo do contemporâneo e para apreender o alcance das releituras do Modernismo. Essa rememoração, leitura de sintomas, distanciando-se da ênfase em desdobramentos e descendências, tem em vista valorizar aquele “imperativo moderno” desatado como “estouro e libertação” – gesto inaugural da Semana de 22 – e em acontecimentos, projetos e obras que permitem identificar uma continuidade que articula modernidade e nacionalismo como um processo construtivo. De fato, vontade de construção e nacionalismo, imbricados, definiram, a partir do Modernismo, perspectivas de atuação artística e cultural, que nos anos 1950 e 60 foram radicalizadas, inclusive expondo as ambiguidades do processo de modernização, pela exploração das relações entre modernidade e tradição, agora com a marca da situação ur-

9. Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, s.d., p. 242.

bano-industrial, com a presença determinante da indústria cultural por meio da qual é redimensionado o fundamental tema modernista do “encontro cultural”.

O imperativo modernista não deixou de abrigar descontinuidades – lembrando que não é apropriado se falar em modernidade, mas em modernidades – por obras que manifestaram intensidades modernas diferenciadas, que efetivaram em seus limites experimentais exemplos com valor simbólico do moderno, tanto nas décadas de 1920 e 30 quanto no período mais radical das experimentações entre os anos 1950 e início dos 70, com destaque para a floração dos anos 1960.

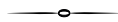
Assim, é interessante apontar alguns lances dessa integração do moderno no Brasil, nas duas direções mais expressivas – a que decorre da concepção estética e cultural de Mário de Andrade e a que decorre da reapropriação da antropofagia de Oswald e de Tarsila. No final dos anos 1940 e nos anos 1950, ocorre a fundação do MAM-RJ, MAM-SP, TBC, Vera Cruz, já em consonância com a modernização industrial, às vezes mesmo em função dos projetos desenvolvimentistas de Getúlio Vargas a Juscelino Kubitschek, e a floração das vanguardas construtivistas: a Poesia Concreta, a Arte Concreta e Neoconcreta, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, a Bossa Nova, a voz e o violão de João Gilberto. Depois, já nos anos 1960, a série *Bichos* de Lygia Clark, *Terra em Transe* de Glauber Rocha, a *Tropicália* de Hélio Oiticica, a canção tropicalista, a encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, o romance-epopeia *PanAmérica* de José Agrippino de Paula, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, o *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, as obras de Nelson

Leirner, Gerchaman, Vergara, Antonio Dias etc. São produções que tensionaram e recodificaram muitas das obras modernas, inclusive aquelas mais próximas que dominaram o campo experimental. Veja-se o que decorreu na criação artística, na crítica da cultura e na recategorização da significação política, a reproposição da antropofagia oswaldiana no quadro das proposições das vanguardas. E, em seguida, nos anos 1970, a variedade de expressões experimentais e comportamentais – disseminadas sob a designação genérica de contraculturais, marginais, alternativas –, todas como efeito imediato ou referidas aos rastros deixados pelo tropicalismo. Uma vasta produção em que não mais são enfatizadas as apostas nas virtualidades da relação modernidade-nacionalismo; a ênfase desloca-se para uma nova relação entre experimentalismo artístico e significação social tendo como um dos catalisadores dessa produção artística a ênfase no comportamental, na assunção do corpo como personagem conceitual nas reformulações artísticas em processo.

Entretanto, é também interessante pontuar algumas obras que, singulares, desviantes como “um buraco na ordem do simbólico de sua época”¹⁰, afirmaram o desejo de modernidade – melhor dizendo de modernidades –, possivelmente por efeito do imperativo que presidia o desejo e as ações de modernização política, social e cultural do país, obras isoladas como, entre outras, *Limite* (1931), de Mário Peixoto; a *Experiência nº 2* (1931), de Flávio de Carvalho; *Parque Industrial* (1933), de Pa-

10. Hal Foster, *O Retorno do Real*, trad. Célia Euvaldo, São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 46.

trícia Galvão-Pagu; *Os Ratos* (1934) e *O Louco do Cati* (1942), de Dyonélio Machado; a criação do Grupo Música Viva (1939) por Koellreutter; a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, por Ziembinsky (1943); o romance *Perto do Coração Selvagem* (1944), de Clarice Lispector. São frutos de inatualidade, de intempestivo, no quadro de uma modernidade que se consolidava – acontecimentos raros quando as obras de reconhecida grandeza surgem como efeito de projetos e programas. Nos anos 1950 e 60, quando projetos e programas se multiplicam, redirecionando as relações entre modernidade e nacionalismo, na arte abstração, na arte concreta e neoconcreta, obras desviantes nunca deixam de irromper. Na literatura, ao lado das obras de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Osman Lins, lembra-se a estranheza dos livros de Campos de Carvalho – *Vaca de Nariz Sutil*, *A Chuva Imóvel*, *O Púcaro Búlgaro* –; mais tarde a irrupção do *Catatatu*, de Leminski; do *Me Segura q'Eu Vou Dar um Troço*, de Waly Salomão; do *Urubu Rei*, de Gramiro de Matos; da revista *Navilouca*, e tantas outras publicações e atividades de artes plásticas, poesia, cinema e teatro.



Como sabemos, a questão modernista era fundamentalmente a da brasilidade: conhecer, descobrir, inventar o Brasil. A busca pela identidade não deixou de se manifestar como uma espécie de desrecalque com relação à cultura das metrópoles, aqui tomada desde os tempos coloniais como a cultura a ser imitada; oferecendo, assim, resistência à demanda europeia

de exotismo. A aspiração moderna que os anos 1920 inauguraram aparece, na temática nacional e popular, como “amor aos primitivismos” e uma “vontade de construção”, para a qual muito contribuiu o cubismo que Tarsila, Oswald, Rego Monteiro exercitaram em Paris.

No Modernismo de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, no lirismo telúrico dos quadros de Tarsila e em aspectos da poesia de Manuel Bandeira e Raul Bopp: o humor, a ironia e o uso de procedimentos paródicos e alegóricos servem para experimentações em que a ousadia formal expunha dados etnográficos, elementos recalcados da experiência histórica da dominação – uma espécie de protesto cultural irreverente, anarcoprimitivista. Um “estilo moderno brasileiro” delinea-se na literatura e na pintura. Em *Macunaíma*, diz Antonio Candido, “não apenas pela exploração do mundo primitivo, mas pela escavação do subsolo da cultura urbana, reinterpretando-a em termos primitivos. Em *Serafim Ponte Grande*, pelo tratamento do homem urbano brasileiro como uma espécie de primitivo da era técnica, que afinal se dissolve no mito [...] Oswald explode o núcleo do nosso universo sincrético e dispõe os cacos numa admirável fantasmagoria do real”¹¹. Devoração e mobilidade são os dois princípios da operação antropofágica: triturar, absorver e recompor os fragmentos de fatos, valores, símbolos da cultura dominada do passado colonial e da cultura de um presente em transformação sob o impacto da técnica e da industrialização

11. Antonio Candido, *Vários Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1970, pp. 85-86.

modernas. Eis aí, talvez, onde ainda se pode fundar a resistência cultural nos dias de hoje.

Oswald de Andrade, nos manifestos *Pau-brasil* (1924) e *Antropófago* (1928), enfatizou uma espécie de “força primitiva de resistência à doutrinação promovida pelo colonizador”. Assim, o “primitivismo da forma pura” é um princípio de sua poesia e de seus romances-invenção, como também da pintura de Tarsila que deriva da assimilação produtiva da diferença – “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. O primitivismo é “um princípio ativo da vida intelectual brasileira”¹². Primitivo não é, pois, algo como uma utopia rousseauísta, uma entidade primitiva, uma origem. Oswald de Andrade fala de um traço cultural, e não de um traço étnico. Essa capacidade de resistência “é identificada apenas pelo modo como opera; pelo canibalismo simbólico”. Neste, o ajustamento cultural implica o conflito, pois a inclusão do “estrangeiro” pelo “primitivo” não elimina nem um nem outro; antes, o “valor prévio permanece e continua a circular em um novo corpo”¹³.

Neste sentido, a antropofagia oswaldiana funcionou como ruptura no processo brasileiro de internalização dos valores ocidentais; de atualização artística e elaboração cultural, com consequências na reelaboração efetuada nos anos 1960 – e às vezes alegadas, de modo muito genérico, até hoje. O conflito entre vanguarda europeia e Modernismo brasileiro não se resolve por sub-

12. Benedito Nunes, *Oswald Canibal*, São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 28.

13. Luiz Costa Lima, *Pensando nos Trópicos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991, pp. 27 et seqs.

sunção de um ao outro, nem por uma pseudodialética: tratava-se de sustentar as tensões entre a capacidade local de canibalizar as informações da cultura europeia sem sublimação dos antagonismos – ou seja, das descontinuidades entre os valores da sociedade brasileira e os valores ocidentais. A antropofagia explora o mal-estar na cultura, evidenciando o que implica de conflito, tensão, luta. A “transformação permanente do tabu em totem”, conforme se lê no *Manifesto Antropófago*, deve ser entendida como transformação do interdito em ritual de incorporação, “metamorfose do símbolo de excludente em includente”¹⁴.

À medida que se passa da consideração das rupturas modernistas dos anos 1920 para o período de construção da modernidade, nos anos 1930 e seguintes, ocorre a consolidação da vertente modernista que enfatiza a relação modernidade-nacionalismo. Em termos de realização de obras e de institucionalização da produção artístico-cultural, percebe-se que o processo de modernização vinha suprir uma espécie de carência de identidade. Desde a década de 1920, em obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade; em quadros de Tarsila do Amaral – *A Negra*, *Abaporu*, *Antropofagia* –; na *Poesia Pau-brasil* de Oswald de Andrade, na poesia de Raul Bopp e Murilo Mendes e, mais tarde, de Carlos Drummond de Andrade; e em Cicero Dias, percebe-se a reiteração da pergunta sobre a identidade nacional. Na década de 1930, a construção de “imagens do Brasil” será a motivação dos

14. Benedito Nunes, “Antropofagia ao Alcance de Todos”, em Oswald de Andrade, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL-MEC, 1970, vol. 6, pp. 30-31.

primeiros grandes livros de interpretação do país, que pensam a “formação” da cultura brasileira: *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda; e mais tarde, *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior; *Formação Econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado; e *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido. Cabe também citar as obras de Portinari, Di Cavalcanti; a literatura de cunho social, especialmente a nordestina, de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado; a música na esteira do *Ensaio Sobre Música Brasileira* (1928), de Mário de Andrade, como a realizada por Camargo Guarnieri.

A partir dos anos 1930, a afirmação, de certo modo, da rotinização da cultura moderna¹⁵ valorizava o tema da formação no processo de modernização com o empreendimento de reformas e o desencadeamento do processo de institucionalização do “imperativo moderno” em política, cultura, educação e arte, paradoxalmente nos quadros do Estado Novo. Contudo, somente em meados dos anos 1950 aos anos 1960 que se institui um projeto moderno no Brasil: um projeto construtivo brasileiro. É neste período que a par do desenvolvimentismo econômico, industrial e social com seus desdobramentos institucionais e no amplo campo da cultura, ocorrem projetos e práticas que aos poucos implementam o desejo do moderno no país.

É na década de 1960 que os dados da integração da diversidade cultural emergiram no Modernismo; manifestações po-

15. Maria Cecília França Lourenço, *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1995.

pulares – música, dança, teatro, rítmicas religiosas ressurgem, reativados e recodificados com os novos dados trazidos pela indústria cultural –, responsáveis, aliás, por uma reconexão da arte com a vida diversa da significação das propostas das vanguardas. Neste sentido, na revisão cultural que então se processou, são atualizados os temas básicos colocados pelo Modernismo: a re-descoberta do Brasil, a volta às origens nacionais e a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização.

O inventário das proposições e realizações daquele tempo permite destacar nos primeiros anos de 1960, precisamente até o golpe civil-militar de 1964, a ressurgência da questão do nacional e da cultura popular, de procedência modernista, porém, de maneira mais incisiva, embora um tanto idealizada, como uma contribuição efetiva ao debate e a projetos e ações visando à transformação da “realidade brasileira”. Destaca-se a importância do tema da cultura popular, com especificação da sua função enquanto operador conceitual de um modo de intervenção nos debates e na produção artístico-cultural que retirou a discussão do plano de uma simples valorização das diversidades culturais das classificações étnicas ou das análises políticas da exclusão social. O conceito de cultura popular funcionava como pura positividade, mesmo levando-se em conta as distinções que tentavam dar conta da amplitude do conceito. Por exemplo: a distinção que os projetos do CPC da UNE, e outros, como o do TPN de Recife e do Teatro de Arena, formulados no início dos anos 1960, faziam entre cultura popular, cultura do povo e cultura popular revolucionária ex-

plicita a complexidade do problema que se estende durante toda a década, motivando respostas radicais, francamente em oposição ou em composições diversificadas.

No período entre o golpe de 64 e o AI-5 de 1968, a produção artístico-cultural, – em função das consequências do golpe que inviabilizou a continuidade dos projetos ações de conscientização – redimensionaram as discussões, proposições e ações, deslocando a ênfase da destinação de seus discursos sobre a “realidade brasileira” do conceito totalizador “povo” para a fração, também com certa generalidade, de setores das classes médias, especialmente estudantes e intelectuais, continuando a centrar no conceito operacional de cultura popular, agora mais flexível, parte significativa de seus discursos e estratégias na elaboração de crítica e resistência à ditadura, alterando e mesmo desligando-se da relação entre modernidade e nacionalismo; pondo em destaque, nas proposições sobre a relação entre arte e política, a conjunção problemática entre experimentalismo de vanguarda, cultura popular e indústria cultural. Polarizada, a discussão centrava-se nas oposições: vanguarda e conformismo ou vanguarda e participação política. Eis aí o lugar onde se funda a criatividade e a resistência cultural no Brasil, entre 1922 e o final dos anos 1960, mesmo, em outros termos, até meados de 1970. Depois, particularmente a partir dos anos 1980, os rumos da modernização estrutural do país, seguindo prioritariamente a determinação da lógica do capitalismo avançado, tornaria mais complexa os termos da questão moderna no Brasil.

Frente a tal clima de polarizações ideológicas a que o tema do encontro cultural chegara, oscilando entre a ênfase nas raí-

zes nacionais e a importação cultural, a ideia oswaldiana de devoração cultural foi rerepresentada como forma de relativização dessas posições. Em 1967-68, as explosões daquelas já citadas discussões polarizadoras, embora com figurações diversificadas – *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina; *Tropicália*, de Hélio Oiticica; *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula; a canção tropicalista do Grupo Baiano – configuraram o momento terminal de inserção dos imperativos básicos da relação modernidade-nacionalismo. Um dos aspectos mais expressivos do primitivismo antropofágico rearticulado por algumas dessas produções, naquele momento genericamente designado “tropicalista”, é a concepção cultural sincrética – e não a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito, agora desapropriadas, em parte pela nova inscrição cultural, efeito dos desenvolvimentos da indústria cultural; por outra, pela exaustão do tema do nacionalismo. Constrói um painel em que o universo sincrético, mistura de materiais de proveniência diversa, se apresenta sob a forma de um presente contraditório, explodindo o universo monolítico das interpretações até então em curso da “realidade brasileira”.

Daí em diante, surge o vasto campo do contemporâneo, descontínuo, móvel, onde vigem multiplicidade e heterogeneidade. Livres dos projetos de acesso à modernidade, agora disponível, e do imperativo nacionalista, deslocado pela hegemonia dos processos de administração da cultura, as artes navegam na variedade e diversidade das possibilidades experimentais. Contudo, problemática e reflexiva, esta experiência contemporânea

exercita-se “na tensão com os limites da obra moderna”¹⁶. Esta atitude não é nada clara; trata-se, portanto, como diz Agamben, de perceber o que acontece no escuro, de desenvolver uma habilidade particular de ver as trevas do presente em sua relação com o passado; um processo de elaboração de vestígios de que pode advir a legibilidade do presente¹⁷.

16. Ronaldo Brito, “O Moderno e o Contemporâneo – o Novo e o Outro Novo”, p. 6.

17. Giorgio Agamben, *O Que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*, trad. Vinícius Nacastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009, pp. 57 et seqs.

MODERNISMO, TROPICALISMO E CANÇÃO POPULAR

Pedro Duarte

O Modernismo no Brasil, cuja feição pública apareceu pela primeira vez de modo nítido na Semana de Arte Moderna de 1922, foi um movimento estético, com a produção de obras de arte, mas também um movimento cultural, que pensou um projeto de país. Essas duas faces do Modernismo pertenciam à mesma moeda, pois a arte deveria estar vinculada à cultura popular nacional, enquanto a ideia de Brasil seria conquistada pela imaginação estética. Não há dúvidas de que, passado um século, esse impulso do Modernismo confirmou-se plenamente na arte. Se em algum lugar os brasileiros encontram para si identificação, ou seja, o sentimento de que, a despeito das suas diferenças e desigualdades, pertencem a uma totalidade que é o país, então este lugar é aquele aberto pela imaginação estética, especialmente na cultura popular e, em particular, na canção. Foi na música popular que o sonho do Modernismo se aproximou mais de virar realidade: um espaço aberto à participação, onde ricos e pobres, brancos e negros e demais grupos distintos seja por etnia, classe ou outro fator,

encontram-se no Brasil e produzem obras cuja repercussão é não apenas nacional, mas mesmo internacional, desde o Chorinho com Pixinguinha até a Bossa Nova com Tom Jobim e Vinicius de Moraes ou até a Tropicália com Caetano Veloso, Gilberto Gil e seus amigos. Este último, aliás, foi quem cantou que o Brasil seria a “civilização da emoção, da paixão, da canção”.

Se é certo que na arte o Modernismo cumpriu destino brilhante, alcançando historicamente as décadas que o seguiram, há dúvidas sobre se, ainda assim, o projeto de país que ali era engendrado pela cultura teve a mesma sorte. O país que se encontraria com a justiça social através da mistura dos povos permanece injusto, desigual e violento. É claro que não caberia ao Modernismo necessariamente a solução desse problema histórico, tampouco é fora de propósito perguntar pelo funcionamento social do ideário ali fundado de Brasil e se hoje, no século XXI, faz ou não sentido permanecermos ligados a ele. O impasse já estava dado na consciência crítica de Caetano Veloso, quando ele formulou que o Brasil ainda haveria de fazer por merecer a Bossa Nova. No país de hoje, o Modernismo é uma realidade, um fracasso, ou ainda uma promessa aberta?



Oswald de Andrade declarou, no final dos anos 1940, que a massa, um dia, comeria dos biscoitos finos que ele produzia¹.

1. Oswald de Andrade, “Mesa-Redonda ou Diálogo?”, *Jornal de Notícias*, 30 out. 1949.

Para tanto, os biscoitos, quer dizer, sua literatura, operariam o que Leo Spitzer chamou de “democracia das palavras”². Cifrava-se aí o projeto de democratização do próprio país, abolindo as hierarquias tradicionais, a começar pela linguagem. O modo de falar cotidiano do povo era trazido para a poesia, até então encastelada em seus dogmas tradicionais. Isso colocava o Modernismo no demorado processo histórico da literatura ocidental – diagnosticado por Erich Auerbach³ – que rompera com a regra clássica pela qual o cotidiano prático seria expresso somente em níveis estilísticos baixos. O coloquialismo tornou-se arte, ainda que atentasse contra a gramática oficial. Na forma e no conteúdo, os modernistas absorveram a energia oriunda da cultura popular na cultura erudita e de vanguarda. Sua dicção descomplicava-se. Era simples e direta. Sua lírica poderia “nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido”⁴, o que foi atestado por Mário de Andrade, ou seja, tanto do começo trivial quanto da profundidade emocional. Os propósitos de renovação estética da Semana de 22, com Mário e Oswald, encontravam-se com o interesse pelo Brasil.

Contudo, a vontade socializadora de aproximação do povo era tensionada pelo zelo modernista com a distância que garantiria um experimentalismo crítico, livre das amarras exteriores: a autonomia da arte. Radicalizando formalmente em

2. Leo Spitzer, “La Enumeración Caótica en la Poesía Moderna”, *Linguística e Historia Literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1955, p. 343.
3. Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 500.
4. Mário de Andrade, “A Escrava Que Não É Isaura”, *Obra Imatura*, Rio de Janeiro, Agir, 2009, p. 240.

obras inovadoras, como *Macunaíma*, os modernistas poderiam até incluir nelas o conteúdo popular, porém não as tornariam populares. O gosto posto em xeque era elitista, mas o novo também não era assim facilmente popularizável. Inovar e comunicar eram pretensões difíceis de harmonizar para vanguardas em todo o mundo, pois exigiam a conciliação de autonomia e participação na práxis vital, como notou Peter Bürger⁵. Em 1923, Mário de Andrade escreveu a Manuel Bandeira:

[...] sei muito bem a repugnância que nos dá, a nós – poetas de nós, qualquer concessão feita aos outros. E essa concessão é necessária, entretanto. É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. [...] Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me. Ser entendido. Sobretudo isso. QUERO SER ENTENDIDO⁶.

Estão fixadas, aqui, as duas características contraditórias das vanguardas. Mário rejeita as concessões ao gosto comum do público, amparado na autonomia moderna da arte que assegurava ao poeta a fidelidade exclusiva a si e à exploração da linguagem, que o dispensaria de atender a imposições externas ao trabalho na própria obra. Isso seria uma primeira característica vanguardista. Porém, a segunda se opõe a ela. É a vontade de se misturar ao mundo e ser homem entre homens, ao invés de artista

5. Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, São Paulo, Cosac Naify, 2008, pp. 54-66.

6. Mário de Andrade, *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, São Paulo, Edusp, 2000, p. 101.

entre homens. É desejo de comunicação, comunhão, de entrar na práxis vital, de ser entendido, como Mário gritava em maiúsculas – e aceita as concessões que rechaçara para alcançar isso. Parecia haver um impasse, portanto, da arte de vanguarda com seu radicalismo de linguagem diante da pretensão socializadora, um impasse ainda mais radical em um país como o Brasil e para poetas ou escritores, uma vez que a maior parte da população, no começo do século xx, ainda era analfabeta.

Nesse contexto, a música pareceu a Mário de Andrade como a forma de arte privilegiada, por sua capacidade comunicativa mais direta. Já filósofos do século xix, como Schopenhauer ou Nietzsche, atribuíram à música essa condição especial por ser uma “linguagem imediata”⁷, capaz de atingir pessoas universalmente. Isso servia como uma luva às pretensões do projeto de formação, como Mário o concebia. Ele pôde tomá-la, entre todas as artes, como a “que mais unanimiza, mais socializa o povo”⁸, afastando-se do individualismo burguês. Isso elucida por que *Macunaíma*, sua obra-prima literária de 1928, buscou sua estrutura narrativa em processos musicais de suítes e de variações, conforme identificou Gilda de Mello e Souza⁹. O *Ensaio Sobre Música Brasileira*, também de 1928, prescreve a nacionalização nos moldes feitos pelo romance: inspiração no folclore

7. Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 101.
8. Mário de Andrade, “O Ditador e a Música”, *Música, Doce Música*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1938, p. 267.
9. Gilda de Mello e Souza, *O Tupi e o Alaúde*, São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 12.

para criar composições eruditas¹⁰. O exemplo máximo era Heitor Villa-Lobos, o autor das *Bachianas Brasileiras*. Com a pujança inconsciente vinda do material popular, a arte modernista esperava recuperar a antiga força social perdida, recolhendo a diversidade do país pela sua sonoridade, combinando a portuguesa, a ameríndia, a africana, a espanhola, assim como o tango argentino e o jazz americano. Desse modo, conforme Mário defendeu em seu famoso discurso de paraninfo para a turma de formandos do Conservatório de Música em que era professor, a arte superaria a “exaltação egoística do indivíduo”¹¹ em que se tornara com a época burguesa. O ano era 1935, e Mário engajava-se então na chefia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, onde tentava concretizar ideias sobre formação e educação pela arte.

O projeto modernista de Mário tal como foi direcionado para a música, em princípio, era generoso, mas foi prejudicado por dois preconceitos do próprio autor. Primeiro, ele permaneceu agarrado à valorização do estilo musical grandiloquente, aquilo que Santuza Naves chamou com razão de “estética da monumentalidade”¹². Segundo, ele equacionou muitas vezes o que era popular ao rural, distinguindo o bom material folclórico tradicional do mau material popularesco, que seria desprovido de fonte autêntica e imiscuído no que, mais tarde, o filósofo

10. Mário de Andrade, *Ensaio Sobre Música Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 2006.

11. *Idem*, p. 195.

12. Santuza Cambraia Naves, *O Brasil em Uníssono*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013, p. 96.

Theodor Adorno designou como a “indústria cultural”¹³. Isso explica a pequena atenção dada pelo Modernismo de São Paulo à música mais urbana, como o samba do Rio de Janeiro (mesmo que isso fosse, em parte, contraditório com a própria produção poética do Modernismo, ligada à cidade, afinal, Mário era o autor de *Pauliceia Desvairada*). Combinados, os dois preconceitos ameaçaram fazer da música menos o elo da arte com a vida social do que com uma política de Estado, como ocorreu nos anos 1940, durante o governo de Getúlio Vargas. Regendo obras nacionalistas sublimes, Villa-Lobos virou, além de grande músico, um signo estatal.

Recuando até a Semana de 22 propriamente, a música tampouco achou ali uma resposta satisfatória para o impasse entre a independência experimental e o compromisso comunicativo. Ela deflagra a hesitação típica do evento, pois “as manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução radical”, observou José Miguel Wisnik, “nem se pensamos no modelo formal das vanguardas europeias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924”¹⁴. O momento da Semana, portanto, não rompeu drasticamente com o sistema tonal, nem apelou para o folclore popular nas novas composições. O balanço da relação do Modernismo dos anos 1920 com a música não é tão favorável.

13. Theodor Adorno, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

14. José Miguel Wisnik, *O Coro dos Contrários: A Música em Torno da Semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 141.

Descontados os preconceitos, todavia, o compromisso ético modernista de socializar a arte ganhou expressões tardias desatreladas de todos os excessos doutrinários. O biscoito fino chegaria às massas. O Modernismo contribuiu para o estabelecimento de um horizonte cultural no qual as experiências de linguagem inventivas e a dignidade do elemento nacional estavam naturalmente presentes, e o seu projeto de, juntando essas duas coisas, formular uma ideia de Brasil foi levado adiante, independentemente dos posicionamentos explícitos de seus líderes, com a canção popular, tanto a sua contemporânea quanto a que viria depois, e que nos anos 1960 teve no seu centro a ideia de antropofagia, de Oswald de Andrade.

Os tropicalistas fizeram, na música dos anos 1960, as obras antropofágicas mais radicais da história da arte brasileira. Os modernistas tinham elaborado antes a metáfora da antropofagia para designar que o Brasil, em vez de se afastar das culturas estrangeiras, toma gosto por elas e as come para torná-las parte de si. Mas nem eles tiveram apetite assim. Não foi, portanto, somente o Tropicalismo que se filiou à antropofagia, e sim a antropofagia que através dele tornou-se na prática o que ela é. Oswald de Andrade, no seu *Manifesto Antropófago* em 1928, soltou uma flecha cujo arco, paradoxalmente, apareceria só quatro décadas mais tarde. O Tropicalismo não foi só um alvo atingido pela flecha antropofágica na ordem cronológica do tempo. Foi um arco que, na ordem histórica do sentido, fez da antropofagia o que ela nunca tinha sido até então, nem teria sido por si só. José Guilherme Merquior afirmava que a antropofagia na década de 1920 foi “mais teórica do que realizada

em obras definitivas”¹⁵. No ideário dos modernistas, ela formulou de modo sagaz como devia ser o contato modernizante do Brasil com o Ocidente. Não fosse a Tropicália, contudo, seria apenas um capítulo do Modernismo nacional.

Não houve, aliás, sequer uma causalidade entre as criações tropicalistas e o conhecimento mesmo da ideia de antropofagia. Músicos como Caetano Veloso e Gilberto Gil já estavam criando suas canções quando se familiarizaram com o *Manifesto Antropófago*. Isso ocorreu graças ao seu convívio com outras formas de arte naquela época. Especificamente, a encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald, realizada em 1967 no Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, chamou a atenção dos tropicalistas para a obra do autor. Caetano contou que, ao assistir a montagem, Zé Celso tornou-se logo a seus olhos tão grande quanto o cineasta Glauber Rocha, embora seu verdadeiro encontro ali tivesse sido com Oswald¹⁶. Estava sendo coroado um processo no qual a obra do modernista foi tirada do esquecimento, pioneiramente pelos críticos e poetas concretos de São Paulo desde 1956¹⁷, em especial os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Nas artes plásticas, em breve o Neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark também descobriria Oswald, bem como o Teatro Oficina. Finalmente, os tropicalistas chegariam a ele. Em todos os casos, ficaria cla-

15. José Guilherme Merquior, *A Astúcia da Mimese*, São Paulo, José Olympio, 1972, pp. 180-181.

16. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 242.

17. Augusto de Campos, *Poesia Antipoesia Antropofagia & Etc.*, São Paulo, Companhia das Letras, 2015, pp. 260-262.

ro, entretanto, que, da obra de Oswald, o mais revelador não era o teatro, e talvez nem os romances e poemas, mas as ideias do *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, de 1924, e, sobretudo, do *Manifesto Antropófago*, de 1928. Caetano afirmou que eles foram um “tratamento de choque”¹⁸ no seu pensamento. Torquato Neto e Gilberto Gil colocaram o verso “a alegria é a prova dos nove”¹⁹ na canção *Geleia Geral*.

O privilégio dado, na recepção de Oswald pelos tropicalistas, para seus manifestos em relação à obra teatral, romanesca e poética comprova a tese de que a sua prática antropofágica ficara aquém da força teórica. Mesmo Augusto de Campos afirmou, em 1975, que a antropofagia é “a única filosofia original brasileira”²⁰. Nesse sentido, o conceito de antropofagia delineado no Modernismo consuma-se na prática artística e atinge o ponto máximo só no Tropicalismo. Caetano chama a antropofagia de “intuição”²¹ e de “visão”²², como se faltasse a ela ainda concreção e realização. Os tropicalistas é que as conquistariam, já que “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva”, conforme logo observou Caetano, “estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix”²³. Nessa medida, a operação cosmopolita em curso da poética tropicalista pela qual o *rock* estrangeiro servia de alimento

18. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 246.

19. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995, p. 51.

20. Augusto de Campos, “Revistas Re-vistas: Os Antropófagos”, *Poesia Anti-poesia...*, São Paulo, Cortez e Moraes, 1978, p. 124.

21. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 241.

22. *Idem*, p. 248.

23. *Idem*, p. 247.

para a música popular brasileira encontrou no conceito de Oswald sua explicação teórica. “É somente requeutar e usar”, escutamos no álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, “porque é *made in Brazil*”. No conselho de Tom Zé nesta canção, *Parque Industrial*, o gesto característico da cultura brasileira seria menos o de criar algo a partir do zero e mais o de reaproveitar, antropofagicamente, o que já tinha sido produzido em outras culturas, mesmo que de modo infiel ou “errado”.

O disco *Tropicália ou Panis et Circencis* errava já no título, pois a expressão em latim à qual ele faz referência, “pão e circo”, não se escreve assim. O correto é *circenses*. Muitos perceberam o erro desde a data de seu lançamento, em 1968. Décio Pignatari, o poeta concretista de São Paulo, viu ali um delicioso provincianismo de vanguarda, segundo contaria Caetano em seu livro *Verdade Tropical*, onde admite e descreve o erro²⁴. Não se trata, no entanto, de corrigi-lo, mas de perceber, como os modernistas brasileiros dos nos 1920, que às vezes são os erros que interessam, que neles pode estar a criação, que a aprovação integral do erro é um modo de se liberar do recalque e ganhar independência frente a modelos. Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, defendera já a “contribuição milionária de todos os erros”²⁵, uma vez que só assim aceitaríamos como falamos e como somos. Nisso, o erro do título do disco soa a involuntária coerência dessa atualização do projeto antropofágico, nem que

24. *Idem*, p. 279.

25. Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-brasil”, *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1995, p. 42.

seja somente pelo seu valor anedótico. Os modernistas – sobretudo Oswald de Andrade e Mário de Andrade – legaram à poesia o direito experimental de abraçar a língua portuguesa, sem prestar contas à gramática lusa. Os tropicalistas exercitaram tal direito em toda a cultura brasileira: maior liberdade diante de padrões previamente dados.

O encontro com a ideia de antropofagia fazia sentido no Tropicalismo porque, de acordo com ela, o Brasil não devia copiar modelos estrangeiros no seu projeto civilizatório, nem fechar-se na preservação pura do seu ser. Entre a internacionalização das reformas de Pereira Passos, no início do século xx, que tentavam fazer da capital federal, o Rio de Janeiro, uma espécie de Paris nos trópicos e o nacionalismo ufanista, do movimento verde-amarelo ou da Escola da Anta, de Plínio Salgado, os modernistas conceberam outros modos de pensar a relação do Brasil com o mundo. No caso de Oswald, o principal foi este: a antropofagia. Recusava-se a bifurcação, comum no país, entre emular o que é de fora ou então ignorá-lo: nem macaco de imitação, nem avestruz. No que diz respeito à canção popular do fim da década de 1960, exagerando nas tintas, nem o *iê-iê-iê* de Roberto Carlos, nem o samba de raiz. Gil, na época, criticava a volta, depois da Bossa Nova de João Gilberto, de “coisas que tivessem nascido no nosso próprio terreno”²⁶, como eram o samba de morro, a música de protesto e caipira, tendo em geral o Nordeste como mote. O Tropicalismo era antropofágico, uma vez que

26. Torquato Neto, “Conversa com Gilberto Gil”, em Augusto de Campos (org.), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 190.

procurava um uso de coisas nascidas em qualquer terreno para se criar algo diferente no nosso. O gesto era de abertura, e não de fechamento. Impuro, e não puro.

O espírito antropofágico foi decisivo para a consciência de um movimento cultural, não apenas musical, formada na década de 1960. Nas artes plásticas, Hélio Oiticica afirmava, em 1967, procurar uma “superantropofagia”, capaz de abolir o colonialismo cultural pela sua absorção numa vontade construtiva geral²⁷. Logo, ele caracterizaria o próprio penetrável *Tropicália*, do mesmo ano e que batizou o movimento, como “a obra mais antropofágica da arte brasileira”, dada a sensação que se teria ali “de estar sendo devorado”²⁸. O antigo espectador, passivo, era obrigado a penetrar na obra ambiental e se deparar, ao final, com uma televisão, o que sinalizava que agora a antropofagia já estava diante da tecnologia moderna de comunicação de massas. Lygia Clark, em breve, criaria a *Baba Antropofágica*, por sua vez. No cinema, Glauber Rocha também aderiu à antropofagia, a partir do que faziam os tropicalistas. “O Tropicalismo, a descoberta antropofágica”, disse, “foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental”²⁹. Não o é porque a devora, em

27. Hélio Oiticica, “Esquema Geral da Nova Objetividade”, em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 155.

28. Hélio Oiticica, “Tropicália”, em Carlos Basualdo (org.), *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 240.

29. Glauber Rocha, “Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma”, em Carlos Basualdo (org.), *Tropicália...*, p. 276.

vez de rejeitá-la. Joaquim Pedro de Andrade também faria uma adaptação antropofágica da rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, para o cinema. Junto com Zé Celso no teatro, estava dada uma atitude antropofágica generalizada na cultura.

Nesse contexto, a antropofagia serviu de denominador comum para que o movimento tropicalista se fixasse na cultura em geral, transcendendo um nicho da música. Era essa a ideia vinda do Modernismo que atrelava pessoas tão diferentes como o estudioso Augusto de Campos na poesia e o impulsivo Zé Celso no teatro. No livro *Verdade Tropical*, Caetano lembrou que fora rejeitado pelos sociólogos da esquerda e por moralistas da direita, isto é, pelo caminho mediano da razão, porém atraía, e fora atraído, por ultrarracionalistas, como os poetas concretos, e por irracionalistas, como Zé Celso ou Jorge Mautner, o que se explicaria pelo interesse comum a todos eles pela figura modernista de Oswald de Andrade³⁰. O movimento que se gestou nos anos 1960 chegaria, todavia, mais longe até que o seu predecessor dos anos 1920. “O fato é que Caetano foi mais além de Oswald, inclusive por ser filho de outra época”³¹, pontuava Glauber Rocha. O que era promessa agora se cumpria. Hélio assinalou que precisávamos não só de antropofagia, e sim de *superantropofagia*: devorar o mundo a partir do Brasil e o passado a partir do presente. É que “a antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar

30. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 245.

31. Glauber Rocha, “O Anjo, o Moleque e a Maria de Iansã”, em Sergio Cohn e Frederico Coelho (orgs.), *Tropicália*, Rio de Janeiro, Azougue, 2008, p. 147.

a exigência de identidade”, diria Caetano, e “não um drible na questão”³². Longe dos nacionalismos da ditadura então no governo do Brasil, ainda se pensava o país.

Na origem histórica, a antropofagia era um ritual de indígenas habitantes do território chamado mais tarde pelo Ocidente europeu de Brasil. De acordo com a etimologia da palavra, significa comer (*fagia*) o homem (*antropos*). Designava, especificamente, o homem que devora o homem. Distinguia-se, porém, do mero canibalismo, pois este ocorreria sem ritual, ou seja, somente por fome, por necessidade biológica. No caso da antropofagia, os indígenas comiam só os inimigos mais corajosos e valorosos, pois acreditava-se, segundo um pensamento mágico, que sua ingestão traria junto suas melhores qualidades. Esse hábito chegaria a ser empregado com portugueses. No Modernismo, Oswald o tomou como metáfora positiva para a capacidade brasileira de devorar até o que seria opressor. Não o afastamos, nós o comemos. O gesto é de abertura para o novo ou para o que não é nosso, mas sem copiá-lo ou macaqueá-lo. “Só me interessa o que não é meu”³³, diz o *Manifesto Antropófago*. É que eu me transformo através do contato com o que é diferente de mim e o que não é meu. Era exatamente dessa natureza a vontade tropicalista de, como a Bossa Nova fizera já antes com o jazz, incorporar o *rock* na música popular brasileira, a fim de que ela ganhasse qualidades alheias e, desse modo, continuasse a aventura criativa de sua evolução.

32. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 249.

33. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, p. 47.

Por isso, os tropicalistas citariam a Coca-Cola em suas letras, aceitariam o ritmo do *rock* e importariam instrumentos, como a guitarra elétrica, para a música popular brasileira. Na comovente canção *Baby*, Gal Costa aconselha: “você precisa aprender inglês”. Os componentes da vida de consumo são tratados com a doçura sublinhada pelo belo arranjo de cordas com ritmo 6/8. É uma singela antropofagia de tom romântico. “Você precisa tomar um sorvete na lanchonete”. No fim, em inglês mesmo: “I love you”. Sem pruridos nacionalistas, tais expressões estrangeiras dominadas no Brasil são declamadas pelo lirismo da canção. Em *Panis et Circenses*, os Mutantes pausadamente carregam sua canção, numa temperatura quase morna e calma, até que ela desfalece. É como se o eu – que queria cantar, mas é frustrado pelas pessoas da sala de jantar – tivesse sucumbido; subitamente, no entanto, tudo revive na velocidade do *rock*, o eu ressuscita cheio de uma energia nova e acusa as pessoas da sala de jantar, levando a aceleração até o limite. Nessa e em outras canções do disco, a polêmica entrada das guitarras elétricas no Tropicalismo com a apresentação de *Alegria, Alegria* em 1967 tinha confirmada sua têmpera antropofágica: não descaracterizara a identidade nacional, a não ser para enriquecê-la pelo contato com algo diverso. Marchinha e *rock* tinham se combinado na canção brasileira de Caetano, para o escândalo de muitos nacionalistas que, prontos para vaiá-la, acabaram por ela conquistados.

Nessa medida, os tropicalistas, por conta da prática musical efetiva que estavam empreendendo, viram-se diante de um clássico problema teórico brasileiro: a identidade nacional. Também aqui a antropofagia os auxiliava muito. De músicos cheios de

talento como Edu Lobo até críticos como José Ramos Tinhorão, a importação tropicalista das informações estrangeiras gerava desconfiança, quando não uma represália violenta mesmo. Era como se ela estivesse traindo a essência típica da música nacional, sendo refém do imperialismo cultural que nações dominantes, sem que percebêssemos, impunham sobre países periféricos – quase atualizando, na arte, uma relação entre colônia e metrópole que funda a história do Brasil. Não faltaram ataques aos tropicalistas, considerados até alienados. O desassombro de seus músicos na integração do *rock* atual a um conhecimento espantoso de todo o cancionário nacional era muito desconcertante. Não se conseguia classificar o Tropicalismo dentre os gêneros musicais, e assim é até hoje. Ele não inventou um gênero exatamente, e sim uma forma, uma prática, um gesto – cujo nome, porém, já tinha sido dado desde os anos 1920 com o Modernismo: antropofagia.

“O Tropicalismo nem constituiu um gênero próprio”, admite Tom Zé, para observar, contudo, que ele “abriu as portas para outras assimilações”³⁴. Ele fazia uma comparação com a Bossa Nova, esta sim um gênero musical autêntico, no qual há sequência de acordes e melodia. Na sua opinião, aliás, ela levaria vantagem, pois seria “mais aprofundada” musicalmente. Sem perceber, no entanto, Tom Zé estava também apontando a atitude antropofágica do Tropicalismo, pois essa atitude era precisamente a de abrir portas para novas assimilações, sem preocu-

34. “O Manifesto de Tom Zé”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 20 out. 1999.

pação com o gênero específico no qual elas estariam encaixadas. Tratava-se, assim, de pensar a canção popular a partir de uma concepção de cultura na qual importava menos a criação de um gênero específico, diferente dos outros, e mais de obras capazes de angariar as diferenças de vários gêneros. Se a Bossa Nova se alimentara do jazz e assim forjara um novo gênero, o Tropicalismo alimentou-se do *rock*, forjando uma nova forma de criar e pensar. “Nós tínhamos certeza de que João Gilberto”, contou Caetano, “era um exemplo claro de atitude antropofágica”, para completar: “e queríamos agir à altura”³⁵. Não por acaso, ambos eram alvo comum de toda a sorte de nacionalismo, na medida em que profanariam a brasilidade da canção.

Nesse contexto, a antropofagia do Tropicalismo teve dois sentidos: um era geral e conceitual, o outro era particular e prático. No sentido conceitual, seguia-se a ideia de Oswald de Andrade segundo a qual “só a antropofagia nos une”, na medida em que ela é “a única lei do mundo”³⁶. É uma filosofia da cultura para a qual o que nos une não é uma identidade específica em comum, mas sim que nós devoremos toda e qualquer identidade que gostaria de permanecer exclusiva. Ou seja, nenhuma característica é definitivamente atada a esta ou àquela cultura, podendo sempre ser apropriada por outra. É uma lei do mundo, e não apenas do Brasil. Reconhecê-la é a condição para o desapego de cobranças nacionalistas e mesmo xenóforas. Em um dos penetráveis da ambientação *Tropicália* de 1967, de Hélio

35. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 249.

36. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, p. 47.

Oiticica, estava escrito: “a pureza é um mito”. Para a antropofagia, que Hélio também defendia, toda pureza é uma origem fabulada pelo mito, jamais realidade cultural efetiva. No mundo, encontramos as culturas já sempre em algum tipo de contato e nunca completamente isoladas umas das outras. É só pela imaginação de um passado remoto que falamos de pureza. Seria preciso abandonar, assim, as pretensões de uma identidade nacional fixa, inclusive na música, já que nem o samba na sua origem era puro. O Brasil seria um país de origem misturada por diferentes culturas, uma “geleia geral”, nos termos de *Tropicália ou Panis et Circencis*.

Nesse aspecto mais particularmente referido ao Brasil, a antropofagia era uma estratégia para a inversão cultural da dominação política ou econômica. Não se trataria apenas da admissão teórica de que toda cultura é impura, e sim de uma operação de contra-ataque ao processo de colonização histórico e simbólico que, desde a invenção do Brasil, estaria em curso. Nesse caso, a antropofagia aplica-se somente, por assim dizer, da nação politicamente dominada sobre a politicamente dominante. Oswald procedera, pela provocação irônica, à declaração de uma nova periodização da fundação do Brasil no fim de seu *Manifesto Antropófago*. O ano de escrita do manifesto era o de 374 desde a deglutição do bispo Sardinha³⁷. Isso significa que o Brasil inicia quando os indígenas devoram um católico português e o processo colonizador é traiçoeiramente revertido. “Nunca fomos catequizados”, afirmava Oswald, pois “fizemos Cristo nascer na

37. *Idem*, p. 52.

Bahia”³⁸. Nada poderia soar tão tropicalista: evita-se a conversão, mas reinventa-se o conversor, ao invés de o eliminar. Ele renasce, no Brasil, na Bahia. *Tropicália ou Panis et Circencis* começa e termina com orações, com rezas religiosas: *Miserere Nobis* e *Hino ao Senhor do Bonfim*. Não se evita o catolicismo por ser uma religião europeia, ele é devorado antropofagicamente e abasileirado na geleia geral nacional. No caso do *Hino ao Senhor do Bonfim*, tal operação é exemplar. “É Jesus de Nazaré e os tambores do candomblé”, observou Jorge Mautner, “um hino que nos convoca a celebrar a paz e a concórdia ao mesmo tempo em que celebra a vitória em batalhas”³⁹.

Mesmo a narrativa histórica das origens do Brasil e do dito Novo Mundo é submetida à irônica carnavalização antropofágica no disco, como se escuta em *Três Caravelas*. O que era uma rumba cubana sobre a chegada de Cristóvão Colombo – um “navegante atrevido” – no continente depois nomeado de América com as caravelas Santa Maria, Pinta e Nina é gravada com a versão brasileira e irreverente de João de Barro, o Braguinha. Nela, “a rumba cubana é deglutida em versos gaiatos de marchinha de carnaval”, como bem percebeu Manuel da Costa Pinto, para quem aí a antropofagia chegava até a “incorporar o relicário latino-americano”⁴⁰. O espírito de *Três Caravelas* e do *Hino do Senhor do Bonfim* estava no *Manifesto*

38. *Idem*, p. 48.

39. Jorge Mautner, “Hino do Senhor do Bonfim”, em Ana de Oliveira (org.), *Tropicália ou Panis et Circencis*, São Paulo, Iyá Omin, 2010, p. 114.

40. Manuel da Costa Pinto, “Três Caravelas”, em Ana de Oliveira (org.), *Tropicália ou Panis et Circencis*, 2010, p. 78.

Antropófago, quando Oswald escreveu que “nunca fomos catequizados, fizemos foi Carnaval”⁴¹. É descontraída, então, a forma de contar a nossa história. “Muita coisa sucedeu, daquele tempo pra cá, o Brasil aconteceu, é o maior, que que há”, ouvimos ironicamente em *Três Caravelas*. Como notou Gilberto Vasconcellos, “a paródia ao ufanismo nunca é deixada de lado”⁴².

Os tropicalistas partiam, portanto, da antropofagia como uma forma filosófica de compreender a dinâmica impura da constituição de culturas e chegavam à antropofagia como estratégia de atuação prática para a apropriação de dados provenientes de nações econômica e politicamente dominantes. Nesse sentido, o emprego das guitarras elétricas do *rock* correspondia não só a demandas de composição musical. Correspondia à pretensão cultural de provar – como demonstrar ou saborear – que o Brasil, a despeito de toda opressão colonial em sua história e do domínio estrangeiro naquela época, podia tomar posse autônoma pela arte de elementos oriundos de fontes opressivas estrangeiras. “Não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes”, escreveu o crítico Silviano Santiago, porém, “ao mesmo tempo, não se deixa perder no limbo das elucubrações etnocêntri-

41. Oswald de Andrade, “Manifesto Antropófago”, p. 49.

42. Gilberto Vasconcellos, *Música Popular: De Olho na Fresta*, Rio de Janeiro, Graal, 1977, p. 29.

cas a possível originalidade do produto criado”⁴³. Eis aí o que estava em jogo na antropofagia situada e contextualizada, não só como um princípio filosófico geral. O Tropicalismo atua assim. Por isso, a incorporação das guitarras, a citação à Coca-Cola e tudo o mais que era vinculado aos Estados Unidos não era sintoma de alienação, era um modo consciente de lidar com a política, sem nacionalismo.

O processo pelo qual seria possível reverter a via da relação de importação e exportação entre as nações na seara da cultura era a consequência dessa tomada de atitude antropofágica. Os movimentos internacionais, em geral, têm uma direção que vai dos países mais desenvolvidos até os menos desenvolvidos, o que faz daqueles os exportadores e destes os importadores. “Mas o processo pode ser revertido”, anunciava Augusto de Campos ainda em 1966, “na medida em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supra desenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados”⁴⁴. Nisso, os poetas concretos referiam a atitude antropofágica, simultaneamente, às propostas de Oswald apresentadas em 1924 no *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, uma vez que ali ele defendia essa reversão do lugar do Brasil de importador para o de exportador de poesia. Daí o nome do manifesto: o pau-brasil foi a primeira matéria de interesse para a qual Portugal atentara na sua colônia, e por isso

43. Silviano Santiago, “Apesar de Dependente, Universal”, *Vale Quanto Pesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p. 22.

44. Augusto de Campos, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 60.

a exportava. Só que, agora, a exportação se realizaria após o que viesse de fora fosse aceito e refeito. “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”⁴⁵, afirmava Oswald. O *jazz* submerge ante a Bossa Nova. O *rock* submerge ante o Tropicalismo. Cifrava-se um projeto de país alegre e aberto na arte. E hoje?



“Tudo que não deu certo, e sei que não tem concerto, meu silêncio chorou, chorou”, entoou Caetano Veloso em 2012, na canção *Um Abraço*. Do coração da música popular na qual a aventura espiritual brasileira ganhou expressão, um de seus protagonistas expunha uma consciência crítica do fracasso. Logo ele, Caetano, que aparece tantas vezes triunfalmente, com sua vivacidade, na cultura do Brasil, quase a prova viva do ideal do Modernismo. Identificamos sua figura ao Tropicalismo e à “explosão da *Alegria, Alegria*”, que o crítico Augusto de Campos diagnosticou nos anos 1960⁴⁶. Se o golpe militar pelo qual a ditadura chegara ao poder foi em 1964, havia, porém, bom espaço para a criação imaginária da arte até 1968. O ataque era sobre a resistência social material, como ligas camponesas ou sindicatos, de acordo com o crítico Roberto Schwarz, em seu ensaio já de 1970 sobre “Cultura e Política, 1964-1969”⁴⁷. O Tropicalismo era uma prova disso. Pôde

45. Oswald de Andrade, “Manifesto da Poesia Pau-brasil”, p. 41.

46. Augusto de Campos, “A Explosão de *Alegria, Alegria*”, *Balanço da Bossa*, São Paulo, Perspectiva, 1968, p. 139.

47. Roberto Schwarz, “Cultura e Política, 1964-1969”, *O Pai de Família e Outros Ensaíos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 89.

nascer porque a ditadura ainda era envergonhada, antes de se tornar escancarada, empregando a nomenclatura adotada pelo jornalista Elio Gaspari⁴⁸. No entanto, Caetano jamais permaneceu refém daquela explosão que foi o Tropicalismo. Mesmo quando o movimento completou meio século, não fez comemorações. Seus shows com Gilberto Gil celebraram cinquenta anos da amizade entre eles, não do movimento que capitanearam. É preciso sublinhar: a obra de Caetano – ao contrário, por exemplo, do classicismo de Chico Buarque – transforma-se muito e a todo tempo.

O disco de 2012 apresenta duas utopias do século xx: uma é admirada por Caetano, a outra é dele mesmo (e, enquanto tal, é também de toda uma tradição do Modernismo artístico): a primeira está na canção *Um Comunista*, na qual o guerrilheiro Carlos Marighela é homenageado, enquanto a segunda abre o álbum, na canção *A Bossa Nova é Foda*, homenageando João Gilberto. São duas utopias de naturezas distintas: uma é política e a outra é cultural. No entanto, ambas têm em comum a confiança na capacidade de transformar a realidade, mesmo que por vias diferentes, isto é, ambas parecem fomentar a imaginação de algo novo – um Estado, uma Bossa – que poderia dar ao mundo e ao Brasil feições mais justas e criativas, igualitárias ou belas. Na política comunista ou na cultura modernista da segunda metade do século xx, o desafio comum era a formação do país que tinha um futuro – promissor, apesar de tudo – em aberto: Marighela e João.

48. Elio Gaspari, *A Ditadura Envergonhada e A Ditadura Escancarada*, Rio de Janeiro, Intrínseca, 2014.

Sabemos bem que Caetano não foi, ele mesmo, um comunista, e que desde cedo rechaçou veementemente governos políticos como o da União Soviética, por seu totalitarismo, e mesmo o de Cuba, por sua perseguição aos homossexuais. Os seus depoimentos ou entrevistas são claros. Na canção *Um Comunista*, ele destaca “as nações de terror que o comunismo urdia”, embora para assinalar que não era contra elas que os inimigos de Marighela, quer dizer, os ditadores no poder no Brasil, lutavam. “O mulato baiano já não obedecia as ordens que vinham de Moscou”, diz o músico, o que aumenta seu valor. Sua luta era outra, e era “romântica”. É que “os comunistas guardavam sonhos”, canta. Marighella seria um deles. Logo, há uma distinção, na canção, entre os regimes comunistas reais e o sonho comunista guardado. Só os primeiros são criticados. Por isso, a música é sobre um comunista, e não sobre o comunismo. “Vida sem utopia, não entendo que exista”, escutamos na canção, mas só para depois seu autor, Caetano, explicitar que a primeira pessoa gramatical da frase não é sua: “assim fala um comunista”. É um comunista que fala assim. Caetano não. Caetano é outra coisa. Caetano é outra bossa.

Caetano é Bossa Nova. Se houve para ele alguma utopia, é ela. Por isso, sua canção afirma que “A Bossa Nova é Foda”. Repare-se: não é bela. É “foda”. Não é amena, como faz crer sua transformação em trilha ambiental de aeroportos. Ele e os tropicalistas ouviram a força dessa nova bossa. “O bruxo de Juazeiro”, João, é “pura invenção”. Nele se adivinha o melhor Brasil que somos, ou ao menos que podemos ser. Desde que apareceu, “a nossa vida nunca mais será igual”. Tudo mudou porque com

ele uma equação de país era atualizada na música. “Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação”, brada o cantor. Essa equação foi descoberta desde a época do Tropicalismo. É a antropofagia. O fundador era Oswald de Andrade. Em 1928, ele escreveu o *Manifesto Antropófago*, no qual concebia a formação do Brasil através não de uma essência interna intocada do nacionalismo e tampouco de uma cópia eficiente dos parâmetros internacionais. Tratava-se, antes, de uma formação cuja força estava inspirada no que faziam indígenas habitantes do Brasil antes que ele fosse o Brasil, devorar os outros para incorporar suas melhores qualidades. Porém, em vez de uma prática, agora ela se tornava metáfora para se pensar a cultura brasileira. Na visão de Caetano, sua realização aguda viria apenas décadas depois, com a maneira pela qual a Bossa Nova de João Gilberto – a partir do samba – apropriara-se “de um dom que muito homem não tem, que é a influência do jazz”, conforme diz um verso da canção *A Bossa Nova é Foda*.

Não é, todavia, nem em *Um Comunista* e nem em *A Bossa Nova é Foda* que se sente o clima confessional do disco *Abraço*, e sim na canção que ecoa seu título: *Um Abraço*. Nela, o Caetano do século XXI oferece uma perspectiva mais modesta sobre aqueles projetos do século XX. “Dei um laço no espaço, pra pegar um pedaço, do Universo que podemos ver”, ele canta. Bossa Nova e Tropicalismo poderiam ser entendidos como o laço, no qual a aventura do Modernismo era atualizada. O espaço Brasil era enlaçado no espaço do Ocidente, a parte e o todo se acoplavam, o nacional entrava no universal com o seu brilho singular. Oswald de Andrade falava em acessar o “concerto das

nações”⁴⁹. Caetano fala do Brasil ser “um Ocidente ao ocidente do Ocidente”⁵⁰. Laço no espaço: o Brasil e o Universo.

“Esse laço era um verso”, canta Caetano. Insistia, então, na arte como ponta de lança para a formação do Brasil: o verso, a poesia, a canção. *Um Abraço*, entretanto, é o oposto do triunfo do verso. “Esse laço era um verso, mas foi tudo perverso”, o que deriva depois em: “você não se deixou ficar, no meu emaranhado, foi parar do outro lado, do outro lado de lá, de lá”. Perdeu-se. Perverteu-se. É como se o século xx estivesse espiritualmente findando. “Hoje eu mando um abraço”, despede-se, ecoando *Aquele Abraço* que Gilberto Gil fixara em canção quando, em 1969, partia para o exílio do Brasil após ter sido preso pela ditadura com o amigo. O exílio agora, contudo, parece ser mais no tempo do que no espaço, mais no presente do que em um país: um abraço.

Caetano previra a situação desde 1989, na canção *O Estrangeiro*: “e eu, menos estrangeiro no lugar que no momento”, dizia. Comparava em seguida essa situação com a da época do Tropicalismo: “sigo mais sozinho caminhando contra o vento” (um de seus versos famosos era aquele de *Alegria, Alegria* de 1967; e dizia: “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”). Em 2012, já no século XXI, essa solidão de Caetano chegaria a fazê-lo confessar, no título de uma canção: *Estou Triste*. Nela, sintetiza um sentimento típico de nossa época: “eu

49. Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, p. 10.

50. Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 448.

me sinto vazio e ainda assim farto”; um misto de falta e excesso, de ausência e presença.

Enquanto eu terminava este ensaio, Caetano Veloso lançou um novo disco, *Meu Coco*. Sua convicção na força artística do Brasil reaparece. “João Gilberto falou e no meu coco ficou”, canta. “Somos mulatos, híbridos e mamelucos”, escutamos, numa insistência de gosto modernista quanto ao sincretismo misturado como forma de ser do país. Se o governo eleito em 2018, vigente no Brasil até 2022, desprezava o ideário modernista, Caetano não pretendia deixar que ele acabasse com este sonho.

Não vou deixar, não vou
 Não vou deixar você esculachar
 Com a nossa história
 É muito amor, é muita luta, é muito gozo
 É muita dor e muita glória
 Não vou deixar, não vou deixar
 Não vou deixar porque eu sei cantar
 E sei de alguns que sabem mais
 Muito mais

O CANTO DE JOÃO GILBERTO, A POESIA DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
ALGUMAS NOTAS¹

Walter Garcia

João Gilberto Pereira de Oliveira nasceu em Juazeiro, na Bahia, em 10 de junho de 1931. Seu pai, Jovinião Domingos de Oliveira, “era comerciante e músico amador [...], tocava cavaquinho e

1. Este ensaio integra um estudo em processo, no quadro de desenvolvimento dos projetos de pesquisa *Passagens: Por uma Revisão Crítica Interdisciplinar da MPB (1958-2014)* e *Claro Enigma: Por uma Revisão Crítica Interdisciplinar da Estética de João Gilberto (1958-2008)*, ambos apoiados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa). Análises e formulações de dois ensaios anteriores são aqui retomadas, revisadas e ampliadas: a) Walter Garcia, “Cordialidade, Melancolia, Modernidade”, *João Gilberto*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 207-231; b) Walter Garcia, “João Gilberto”, em Antonio Risério e Gringo Cardia (orgs.), *Cidade da Música da Bahia*, Salvador, Prefeitura Municipal de Salvador, 2020, vol. 2, pp. 27-47. E aqui também é ampliado consideravelmente o comentário bibliográfico que fez parte de “Fala Percussiva, Esperança Melancólica: A Dicção de João Gilberto e as Contradições da Modernidade no Brasil”, comunicação que apresentei no Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”, na Universidade Nova de Lisboa, em fevereiro de 2012.

saxofone”². Aliás, era um dos vários músicos amadores da família³. A mãe de João Gilberto, Martinha do Prado Pereira de Oliveira, conhecida como “Dona Patu”, era de Salvador, “da influente família Viana”⁴. O casarão onde moravam, em Juazeiro, hoje abriga o Memorial Casa da Bossa Nova, na praça da Catedral Diocesana Nossa Senhora das Grotas, próxima ao rio São Francisco⁵.

“Duas bandas, a Sociedade Filarmônica 28 de Setembro e a Sociedade Apolo Juazeirense, e o serviço de alto-falantes da rádio local enchiam de música o ar da cidade”⁶. Em 1959, João Gilberto diria que gostava de cantar desde menino e que seu ídolo era Orlando Silva⁷. Viveu na cidade até 1942, quando seguiu para estudar, “em regime de internato”, em Aracaju. Em 1946, ganhou da família o primeiro violão. E formou, em Juazeiro, “o conjunto

2. Dominique Dreyfus, “O Jazz Influenciou a MPB Antes da Bossa’, Diz João”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 59 (entrevista com João Gilberto publicada originalmente no jornal *Libération*, em 1989).
3. Edinha Diniz, “A Grande Síntese”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 244.
4. Ruy Castro, *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 23.
5. Maurício Dias, “Memorial Casa da ‘Bossa Nova’ em Juazeiro Bahia”, publicado em 15 jul. 2019. Disponível em: <https://www.redegn.com.br/index.php?sessao=noticia&cod_noticia=119343>. Acesso em 5 nov. 2021.
6. Edinha Diniz, “A Grande Síntese”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 244. Sobre o serviço de alto-falantes em Juazeiro e sua importância no trabalho de João Gilberto, consultar Ruy Castro, *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, pp. 19-28, 329 e 421.
7. “Muito Simples e Emotivo o Casamento de João Gilberto”, *Revista do Rádio*, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 28 (entrevista com João Gilberto publicada originalmente em 16 ago. 1959). Devo a Edinha Diniz a lembrança da entrevista.

vocal Enamorados do Ritmo”. No ano seguinte, passou a estudar em Salvador, mas acabaria deixando o internato pela música⁸.

Além da música de rádio, a poesia modernista fez parte da formação inicial de João Gilberto. Disso nos dá prova um raro poema de juventude que ele escreveu, sem maiores pretensões, ao final da década de 1940.

REGINA

Teus olhos
são dois molequinhos
negros e descalços
brincando
na janela dos teus olhos.

Não é o caso de submeter o “poemazinho”, como lhe chamou o autor⁹, a critérios de valorização estética. Todavia, a sua criação pode ser tomada como um exemplo singelo do “anti-academicismo das gerações posteriores à Semana da Arte Moderna” que, a partir de 1930, consideraram *normais* a “tendência

8. Edinha Diniz, “Cronologia de Vida e Obra”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 451.

9. “Regina” foi incluído na coletânea *Re-vista: Velha Poesia Nova*, organizada por Regina Cusa e publicada em Juazeiro, em 1978. Um fac-símile pode ser conferido em Nádia Gonzada, “João Poeta”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 1 ago. 2002, p. E4. Segundo essa matéria jornalística, Cusa “nada tem a ver com a [Regina] do título”; a organizadora recebeu o poema de um irmão de João Gilberto, Dedé (José Eurico Pereira de Oliveira); João Gilberto, que se mostrou surpreso com a publicação deste “poemazinho” e de outro, “Pingos Molhados”, teria dito ao amigo e conterrâneo Maurício Cordeiro: “Eu não sou poeta, não. Poeta é Drummond”.

de liberdade e [a] conquista de expressão própria”¹⁰. De modo particular, “Regina” é um exemplo do gosto de João por Carlos Drummond de Andrade, de quem ele viria a saber de cor vários poemas. Refiro-me aos seguintes traços:

- a. forma livre e concisa;
- b. versos brancos;
- c. versos irregulares que, não obstante, acusam certa simetria nos metros e no ritmo:

Teus/ o/lhos	(dissílabo)
são/ dois/ mo/le/qui/nhos	(redondilha menor; acento secundário na 2ª sílaba, reiterando a cadência do verso anterior)
ne/gros/ e/ des/cal/ços	(redondilha menor; acento secundário na 1ª sílaba, marcando uma nova cadência)
brin/can/do	(dissílabo, tal como o primeiro verso)
na/ ja/ne/la/ dos/ teus/ o/lhos	(redondilha maior com acento secundário na 3ª sílaba).

Talvez se possa dizer que se trata de versos irregulares que guardam “um senso da medida [...], sem serem polimétricos ou completamente livres”, como já se disse acerca do “Poema de

10. Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed., São Paulo, Martins, 1974, p. 249.

Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade¹¹. E vale salientar o uso da redondilha menor e o da redondilha maior, metros comuns na poesia popular;

- d. linguagem cotidiana, contrária à “literatura discursiva e pomposa”¹²;
- e. valorização do bom humor;
- f. metáfora inusitada pela fusão de elementos distantes, com aproveitamento da realidade pitoresca, na linha do “desrecalque localista” (Teus olhos/ são dois molequinhos/ negros e descalços)¹³, seguida de outra metáfora construída sobre um adágio bastante conhecido (“os olhos são a janela da alma”).

Afirmar que João Gilberto viria a saber de cor poemas de Drummond. Segundo Sérgio Ricardo, na década de 1950, já no Rio de Janeiro, mas em período anterior ao da Bossa Nova, *Fa-*

11. Davi Arrigucci Jr., “Pensamento e Drama Mesclam Lirismo Não-puro”, *O Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, 12 ago. 2007, p. D7. Para uma aproximação de “Poema de Sete Faces”, de Carlos Drummond de Andrade, “Poética”, de Manuel Bandeira, e a obra de João Gilberto, consultar José Miguel Wisnik, “Eu Mesmo Mentindo Devo Argumentar”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, pp. 238-242. Para o “Poema de Sete Faces”, consultar Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, 8ª ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. 4.
12. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira III: Modernismo*, 3ª ed., São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1975, p. 10.
13. Antonio Candido, “Literatura e Cultura de 1900 a 1945 (Panorama para Estrangeiros)”, *Literatura e Sociedade*, 8ª ed., São Paulo, T. A. Queiroz/ Publifolha, 2000, p. 112.

zendeiro do Ar “estava um caco na mão [de João Gilberto], de tanto que ele lia”¹⁴. Em agosto de 1958, a Odeon lançou o disco de 78 rpm de João com *Chega de Saudade* (Antonio Carlos Jobim/ Vinicius de Moraes) e *Bim Bom* (João Gilberto), marcos da Bossa Nova. E, em março do ano seguinte, a mesma gravadora lançava o LP *Chega de Saudade*, com aquelas duas faixas e outras dez. Alguns meses mais tarde, ao ser entrevistado pela *Revista do Rádio*, João falaria de sua infância, em Juazeiro:

Gostava de ficar horas e horas à beira do rio, ouvindo o coaxar dos sapos e vendo a luz, a claridade, os reflexos do sol na água. Tentava compreender aquilo tudo. Consegui sentir – compreender não compreendi. Mas aquilo ficou em mim e ainda hoje carrego comigo um bocado de todo aquele alubrimento¹⁵.

Tenha sido ou não consciente, ou uma homenagem, ou um chiste, tenha sido ou não uma forma de ordenar a experiência e os sentimentos a partir da literatura¹⁶, o fato é que João para-

14. Sérgio Ricardo, “A Ovelha Negra da Bossa Nova” (entrevista), *Bundas*, ano 1, n. 13, Rio de Janeiro, Editora Pererê, 7 a 13 set. 1999, p. 8. Em sua crônica da Bossa Nova, Ruy Castro também registrou que João Gilberto manifestava aos amigos grande admiração por Carlos Drummond de Andrade, na década de 1950, narrando que o músico teria conseguido um autógrafo de quem chamava “Mestre” quando o encontrou casualmente na avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro (Ruy Castro, *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, pp. 138, 178-179).

15. “Muito Simples e Emotivo o Casamento de João Gilberto”, *Revista do Rádio*, 16 ago. 1959.

16. Inspiro-me em passagem de Antonio Candido, “O Direito à Literatura”, *Vários Escritos*, 3ª ed. rev. e ampl., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 245.

fraseou os versos iniciais do poema “América”, publicado por Drummond em *A Rosa do Povo*, de 1945:

Sou apenas um homem.

Um homem pequenino à beira de um rio.

Vejo as águas que passam e não as compreendo¹⁷.

Em 1968, morando em Nova Jersey, João Gilberto teria elogiado Caetano Veloso, conforme relato de Augusto de Campos, dizendo que ele era “gênio”, “um poeta”, e que estava “lá no alto, lapidando a inteligência”: “Pra mim é Drummond e Caetano”¹⁸. Essa predileção seria confirmada por mais quatro matérias jornalísticas. Nelas, somos informados de que João Gilberto citava ou recitava de cor, a partir de 1990, “Morte do Leiteiro”, “O Medo”, “Versos à Boca da Noite” e “A Bruxa”¹⁹. Os três primeiros poemas também são de *A Rosa do Povo*, e o último, de

17. Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, p. 155.

18. Augusto de Campos, “João Gilberto e os Jovens Baianos”, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, 4ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 252.

19. Ruy Castro, “João 1990: O Mundo Gira ao Redor do Pijama”, *A Onda que se Ergueu no Mar*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 257; João Gilberto, “E Se Todos Vivêssemos?” (entrevista), *Veja*, edição 1370, ano 27, n. 50, São Paulo, Editora Abril, 14 dez. 1994, p. 123. Nessa entrevista, realizada por Mario Sergio Conti (que não assina a matéria) quando do falecimento de Tom Jobim, João cita o verso de “O Medo” corretamente: “Mas onde agora está Tom? É Drummond, de quem Tom gostava tanto, quem pergunta: ‘E se todos nós vivêssemos?’”. Para mais entrevistas, ver Sofia Cerqueira, “Diálogos Com o Gênio”, *Veja Rio*, ano 43, n. 23, São Paulo, Editora Abril, 9 jun. 2010, p. 28; Cláudio Uchôa, “A Intimidade de João Gilberto: em Nova York, o Cantor Abre sua Suíte com Exclusividade”, *Caras*, edição 348, ano 7, n. 27, São Paulo, Editora Abril, 7 jul. 2000, sem

José (1944). Como *Fazendeiro do Ar* (1954), são livros que fazem parte de uma obra madura e moderna, obra que pressupõe e ultrapassa a herança dos primeiros tempos do Modernismo²⁰. Por fim, um detalhe não de todo desinteressante: em entrevista, João Gilberto elogiou “o ritmo e a sensibilidade na escolha das palavras”²¹ de Drummond.

Como se sabe, qualquer artista pode admirar uma obra e não produzir “nada dentro do universo de linguagem”²² dela. Mas será que a *performance* vocal de João Gilberto, o seu “canto isento de demagogia expressiva”, embora não destituído “de calor humano”²³, bem como a sua consciência sobre a linguagem da canção²⁴ não se desenvolveram, em certa medida, como resultado do que ele aprendeu com a poesia modernista ou, mais particularmente, com a poesia moderna *drummondiana*, no que essa tem de antirretórica e de enxuta, no que dá a conhecer de

paginação. Para os quatro poemas, consultar Carlos Drummond de Andrade, *Poesia e Prosa*, pp. 131-133, 101, 152-154, 78-79, respectivamente.

20. Vagner Camilo, “O Fazendeiro do Ar e o Legado da Culpa”, em Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Jr. (orgs.), *Littérature et Modernisation au Brésil*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 207-208.
21. Cláudio Uchôa, “A Intimidade de João Gilberto: Em Nova York, o Cantor Abre sua Suíte com Exclusividade”, sem paginação.
22. Caetano Veloso, “Olha, Gente”, em Eucanaã Ferraz (org.), Caetano Veloso, *O Mundo Não é Chato*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 135 (texto publicado originalmente em *O Pasquim*, 3 jun. 1970).
23. Brasil Rocha Brito, “Bossa Nova”, em Augusto de Campos (org.), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, p. 37.
24. Júlio Medaglia, “Balanço da Bossa Nova”, em Augusto de Campos (org.), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, p. 121; e Paulo Venâncio Filho, “Um Pensamento Musical”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Folhetim, 19 fev. 1984, p. 9.

meditação sobre as palavras?²⁵ Ao formular a questão, é preciso advertir que não menosprezo a esfera da música popular, e não custa retomar sucintamente mais alguns dados biográficos antes de seguir com o argumento.

Em 1949, apresentado por “um deputado amigo” que “gostava do [seu] modo de cantar”, João Gilberto ingressara no *cast* da Rádio Sociedade da Bahia, em Salvador. Ele depois recordaria que “não se importaram muito” com a sua presença, que ficara “por lá sem incentivo algum”²⁶. Então, em 1950, foi convidado para atuar no “conjunto vocal Garotos da Lua, [...] na Rádio Tupi do Rio de Janeiro”²⁷. Gravaria dois discos 78 rpm como *cronner*, no ano seguinte, na Todamerica. Em 1952, a Copacabana lançaria o primeiro 78 rpm de sua carreira solo, com *Quando Ela Sai* (Alberto Jesus/ Roberto Penteadó) e *Meia Luz* (Hianto de Almeida/ João Luiz)²⁸. São gravações de juventude, assim como alguns outros trabalhos – breves passagens pelos conjuntos vocais Quitandinha Serenaders e Anjos do Inferno, gravação

25. Antonio Candido, “Inquietudes na Poesia de Drummond”, *Vários Escritos*, pp. 111-145. Sem intenção de polêmica, note-se que o ensaio de Candido considera “seco e antimelódico” o verso de Carlos Drummond de Andrade. Não sei se João Gilberto concordaria, mas o seu elogio ao ritmo do poeta sugere que não; de minha parte, penso que “enxuto” define melhor do que “seco” o aspecto do verso na obra madura de Drummond, principalmente se reservarmos “seco” para o verso de João Cabral de Melo Neto.

26. Jorge Cabral, “João Gilberto é Alegre e Feliz!”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 33 (entrevista com João Gilberto publicada originalmente na revista *Fascinação*, em dez. 1960).

27. *Idem, ibidem*.

28. Walter Garcia, “Discografia”, *João Gilberto*, p. 469.

de *jingles*, participação no show *Esta Vida é um Carnaval*, na boate Casablanca, na Urca, gravação por Mariza Gata Mansa de *Você esteve com meu bem?* (João Gilberto/Russo do Pandeiro). De 1955 a 1957, residiria “por oito meses em Porto Alegre” e, a seguir, “com a família em Diamantina, Juazeiro, Salvador e novamente Diamantina”. Nesse período, dedicou-se “ao estudo e ao aprimoramento técnico”²⁹.

João Gilberto diria mais tarde que quando retornou ao Rio de Janeiro, em 1957, “estava apto para lutar em situação de igualdade com muita gente. O sofrimento havia-me dado a necessária experiência”³⁰. Sabe-se que revelar o modo por que um processo criativo se realiza é tarefa impossível. Mas podemos concordar com Henry Burnett quando pondera que “naquele momento um elemento fundamental de sua criação se impõe em definitivo: a solidão. Foi o recolhimento, o cultivo de si, a atenção minimalista que parecem ter se conjugado na forma de expressão mais plena”³¹. Quanto aos materiais sonoros com que João Gilberto trabalhou, textos de Caetano Veloso, Edinha Diniz, Paulo Cesar de Araújo e Ruy Castro, muito embora discordando entre si em maior ou menor grau, já apontaram a relevância de Dorival Caymmi, Orlando Silva, Cyro Monteiro, Roberto Silva, Geraldo Pereira, Bororó, Fred Astaire, Frank Sinatra, Lúcio Alves, Dick

29. Edinha Diniz, “Cronologia de Vida e Obra”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, pp. 451-452.

30. *Idem*, p. 452.

31. Henry Burnett, “A Solidão de João Gilberto”, publicado em 1 dez. 2019. Disponível em: <https://aterredonda.com.br/a-solidao-de-joao-gilberto/#_ednrefit>. Acesso em 5 nov. 2021.

Farney, Anjos do Inferno, Trio de Ouro, Chet Baker, Sylvia Telles, Johnny Alf e João Donato³². Não citei todos os nomes mencionados por aqueles autores e, certamente, os que citei não encerram o assunto. Mas a lista sugere que João Gilberto fez os alto-falantes de Juazeiro incidirem sobre o ambiente musical do Rio. Ou, como disse Paulinho da Viola, esses nomes indicam que “João Gilberto traz uma coisa nova no resultado. Mas tem uma ponte atrás”³³ – observação semelhante àquela feita por Nei Lopes, quando afirma que um “novo modo de cantar e tocar o samba” foi criado por João “basicamente em cima de sambas absolutamente tradicionais”, compostos, dentre outros, por Ary Barroso, Herivelto Martins e Geraldo Pereira³⁴. Diversos pontos poderiam ser desenvolvidos, mas vou me limitar a dizer que essa perspectiva da criação de João Gilberto foi decisiva para o diálogo que ele estabeleceu com o principal músico da zona sul carioca naquela segunda metade da década de 1950, Antonio Carlos Jobim.

32. Ver Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, pp. 222-223; Caetano Veloso e Gilberto Gil, *Tropicália 2*, PolyGram, 518 178-2, 1993, p. 2 do encarte; Edinha Diniz, “A Grande Síntese”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 245; Paulo Cesar de Araújo, *Roberto Carlos em Detalhes*, São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 2006, p. 75; Ruy Castro, *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, pp. 19, 138, 147, 167 e 372.

33. Paulinho da Viola, “O Sambista Sem Saudades” (entrevista concedida a Arthur Nestrovski e Nuno Ramos), 25 ago. 2002. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2508200207.htm>. Acesso em 5 nov. 2021.

34. Nei Lopes, *Sambeabá: O Samba que Não se Aprende na Escola*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Folha Seca, 2003, p. 101. Na passagem, Nei Lopes atribui erroneamente a autoria de *De Conversa em Conversa* (Lúcio Alves/Haroldo Barbosa) a Ary Barroso que, no entanto, foi um compositor gravado por João Gilberto desde o LP *Chega de Saudade (Morena Boca de Ouro e É Luxo Só*, esta, em parceria com Luiz Peixoto).

Um artista cuja formação cultural incluía, para também ficar em alguns poucos nomes, Villa-Lobos³⁵, Beethoven, Chopin, Liszt, Radamés Gnattali, Stravinsky, Rimsky-Korsakov, Joubert de Carvalho, Dorival Caymmi³⁶, “grandes *songwriters* do teatro musical e de Hollywood”³⁷, Casimiro de Abreu, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes e, sem querer forçar o argumento, Carlos Drummond de Andrade³⁸.

Isso posto, cogitar a influência de Drummond – sem restringir, portanto, o diálogo da forma “joão gilbertiana” ao âmbito da canção popular – pode ser esclarecedor na medida em que nos ajuda a pensar com maior consistência sobre aspectos e valores da atuação vocal de João Gilberto pouco estudados até hoje. Em linhas gerais, o seu estilo já estava definido naquele 78 rpm lançado em 1958 e seria confirmado no ano seguinte, com o LP *Chega de Saudade*: voz emitida com pouca intensidade, timbre anasalado, vibrato leve ou ausência de vibrato, divisão rítmica que, aproximando-se do movimento prosódico da fala, se deslocava em relação à batida do violão. Desde então, três vertentes de análise foram se constituindo.

Em 1960, Brasil Rocha Brito apontou que a estética da Bossa Nova não reconhece a “hegemonia de um determinado parâmetro musical sobre os demais”. Por conseguinte, o intérprete

35. Tom Jobim, “‘Novo é Villa-Lobos’, diz Tom”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Ilustrada, 12 abril 1987, p. A-61.

36. Tom Jobim, *A Vida de Tom Jobim: Depoimento*, Rio de Janeiro, Editora Rio Cultura/Faculdades Integradas Estácio de Sá, 1982, pp. 47 e 85.

37. Cláudio Leal Ferreira, “O Alcance da Obra”, 9 out. 1996.

38. Tom Jobim, *A Vida de Tom Jobim: Depoimento*, p. 85.

se integra “na obra como um todo, seguindo o conceito de que ele existe em função da obra e não apesar dela”. Desse procedimento decorreria o canto “sem arroubos melodramáticos, sem demonstrações de afetado virtuosismo, sem malabarismos”; canto que se afirma como “uma recusa em permitir processos derivados do ‘operismo’ [...], banindo-se os efeitos fáceis e mesmo extramusicais, [...] gastos pelo uso reiterado e abusivo, não funcional”³⁹. Essa é a primeira vertente, a que colocou em relevo a busca de integração do canto (emissão de melodia-letra), que “fluiu como na fala normal”⁴⁰, aos outros elementos formais (harmonia, pulsação rítmica, acompanhamento instrumental). Cinco textos posteriores desdobraram a análise de Brito, ampliando e aprofundando a questão.

Diogo Pacheco, em 1963, observou que João Gilberto dera maior importância “ao texto do que à voz”. Ao explicar a observação, inicialmente, Pacheco comparou dois momentos da história da ópera salientando uma mudança de interesse: da “beleza da voz”, no século XIX, para “o texto e as possibilidades sonoras dos instrumentos da orquestra”, no século XX. A seguir, essa mudança foi trazida para o âmbito da “música popular”:

[...] quando se ouve Francisco Alves, o que interessa primordialmente é a sua voz, mas quando ouvimos João Gilberto, o que chama a atenção é sua maneira de dizer o texto e também, às vezes, a participação do grupo

39. Brasil Rocha Brito, “Bossa Nova”, em Augusto de Campos (org.), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, pp. 21-22, 35 e 24, respectivamente.

40. *Idem*, p. 35.

instrumental que o acompanha (Ex. *Saudade da Bahia* com o conjunto de Walter Wanderley)⁴¹.

Três anos mais tarde, ao criticar Elis Regina no programa de televisão *O Fino*, Augusto de Campos estabeleceu uma linha que viria de Noel Rosa e Mário Reis, se adensaria com João Gilberto e seria prolongada não só por “Nara Leão, Carlos Lyra, Edu Lobo ou Chico Buarque”, mas também pelo “Geraldo Vandré de *Canção Nordestina*” e ainda por Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Na defesa dessa linha de canto, que se caracterizaria por “uma fundamental enxutez interpretativa”, Campos valorizou o “uso funcional e moderno da voz”; e posicionou a “interpretação discreta e direta, quase-falada”, em lugar oposto “aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais”⁴². Naquele mesmo ano de 1966, Júlio Medaglia vinculou “a prática do ‘canto-falado’ ou do ‘cantar baixinho’” da Bossa Nova à “intimidade dos pequenos ambientes” de Copacabana, isso é, dos “seus apartamentos”, dos “seus pequenos bares e *boites*”. Retomando a ideia de que o canto e o acompanhamento se integram mutuamente na Bossa (cujo modelo seria o LP *Chega de Saudade*), salientou que “essas condições de concentração permitem também o uso de textos mais elaborados, mais refinados e, não raro, com artifícios poéticos de alto

41. Diogo Pacheco, “Bossa Nova e/é Música Séria”, em Walter Garcia (org.), *João Gilberto*, p. 350 (publicado originalmente na revista *Senhor*, ano V, n. 50-51, abr./maio 1963); João Gilberto, *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi), em *João Gilberto*, Odeon, 3202, 1961.

42. Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, pp. 51-57.

nível literário”, o que já se verificara na música de câmara de Bach, Schubert, Hugo Wolf e Ravel. E, tal como Augusto de Campos, Medaglia também posicionou a Bossa Nova em lugar contrário ao do sucesso de “músicas como *Ouçã* ou *Risque*, cujo conteúdo musical e literário mais se aproxima dos longos dramas bolero-musicais centro-americanos”⁴³.

Três décadas adiante, em 1996, Luiz Tatit aprofundou o entendimento das relações entre o canto e “o tratamento harmônico” que “é inteiramente concebido para o violão” acústico por

43. Júlio Medaglia, “Balanço da Bossa Nova”, em Augusto de Campos (org.), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, pp. 67-123. As citações podem ser lidas nas páginas 72, 83 e 78, respectivamente (João Gilberto, *Chega de Saudade*, Odeon, 3073, 1959; Maysa, “Meu Mundo Caiu/ Ouça”, em Arley Pereira et al., *História do Samba: Os Grandes Sambas da História*, n. 24, Rio de Janeiro, Globo/BMG, 1997/1998; Linda Batista, *Risque* (Ary Barroso), em Arley Pereira et al., *História do Samba: Os Grandes Sambas da História*). Entre parênteses, note-se que Vinicius de Moraes, em 1953, já vinculava o tipo de samba-canção composto por Antonio Maria, Luiz Bonfá, Paulo Soledade, Fernando Lobo e por ele próprio aos “pequenos espaços” de Copacabana (Miguel Jost, Sérgio Cohn e Simone Campos (orgs.), Vinicius de Moraes, “O Novo Samba” (27 de setembro de 1953), *O Samba Falado: Crônicas Musicais*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, pp. 57-58). Para críticas ao texto de Júlio Medaglia, bem como ao texto de Augusto de Campos que cito no mesmo parágrafo (ver nota anterior), consultar: a) José Ramos Tinhorão, *Música Popular: Um Tema em Debate*, 3ª ed. rev. e ampl., São Paulo, Editora 34, 1997 (1ª ed. 1966), principalmente pp. 36-47; b) Marcos Napolitano, “O Debate Sobre a ‘Linha Evolutiva’”, *Seguindo a Canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001, pp. 123-139; c) Cláudia Neiva de Matos, “O *Balanço da Bossa* e Outras Coisas Nossas: Uma Releitura”, em Paulo Sergio Duarte e Santuza Cambráia Naves (orgs.), *Do Samba-canção à Tropicália*, Rio de Janeiro, Relume Dumará/Faperj, 2003, pp. 80-91.

João Gilberto. No início do seu argumento, Tatit sublinhou que “o volume da emissão da harmonia é significativamente baixo” e que, “na dicção de João Gilberto, voz e violão constituem uma só fonte sonora”⁴⁴. Retomei a observação de Tatit em 1999, quando procurava aprofundar a análise do jogo rítmico entre a batida de João Gilberto e o seu canto:

O jogo rítmico com o violão exige que a voz seja emitida com pouca intensidade, por dois fatores: em primeiro lugar, porque o volume do violão acústico é baixo, ainda que amplificado por microfone; consequentemente, uma voz que se elevasse muito acima do instrumento não se manteria em contato com seu ritmo (apenas para que se saiba, a evolução da tecnologia, nos últimos anos, melhorou esse problema sem, contudo, resolvê-lo inteiramente; ou seja, não é apenas por gosto que se utiliza o violão eletroacústico ou elétrico em meio às bandas, independentemente do gênero executado; e também não é à toa que João reclama tanto do som, em vários *shows*, à parte falhas na montagem e na operação do equipamento); em segundo lugar, porque o jogo rítmico exige grande agilidade e precisão da voz no ataque de suas notas, a fim de que a superposição tenha sucesso; dessa forma, caso o baiano permanecesse com seu jovem vozeirão, dificilmente conseguiria principiar uma nota melódica exatamente no espaço de semicolcheia entre um bordão e um acorde, ou entre dois ataques de acorde, como veio a fazer, por exemplo, em *Bim Bom*⁴⁵.

44. Luiz Tatit, *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1996, pp. 162-164.

45. Walter Garcia, *Bim Bom: A Contradição sem Conflitos de João Gilberto*, São Paulo, Paz e Terra, 1999, pp. 121-131, a citação pode ser lida nas páginas 123 e 124. Na passagem, além da referência ao estudo de Luiz Tatit (ver nota anterior), há o esclarecimento, em nota de rodapé, de que “Ruy Castro também relaciona a mudança na forma de João Gilberto cantar, entre *Quando Ela Sai* e *Chega de Saudade*, à organização rítmica da Bos-

A segunda vertente de análise foi apresentada em estudos da década de 1990, salvo desconhecimento meu de textos anteriores. Sem se opor à noção fundamental de que todos os elementos formais se integram na estética da Bossa Nova e que nela o canto se aproxima da fala, o que agora se colocava em evidência era a forma como a construção da melodia e a sonoridade da fala se conjugavam no canto. Em 1992, Lorenzo Mammì afirmou que a essência da maneira de João Gilberto cantar estava “no jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto”. Após analisar que João distribui “os dois caracteres básicos e complementares da prosódia brasileira, acentuação marcada e articulação frouxa, em dois planos distintos, o da batida sincopada do violão e o da emissão vocal ininterrupta”, Mammì sintetizou: “O horizonte ideal do processo é um ponto em que seja suficiente falar com perfeição para que a linha melódica brote espontaneamente da palavra, uma vez encontrada a inflexão e a cor exata de cada sílaba”⁴⁶. Dois anos depois, mobilizando outros instrumentos de análise, Luiz Tatit expôs ideia análoga: o canto de João Gilberto

sa, quando descreve a criação desse novo estilo em Diamantina, entre setembro de 1955 e maio de 1956: ‘Se cantasse mais baixo, sem vibrato, poderia adiantar-se ou atrasar-se à vontade, criando o seu próprio tempo. Para isto, teria de mudar a maneira de emitir, usando mais o nariz do que a boca’” (Ruy Castro, *Chega de Saudade: A História e as Histórias da Bossa Nova*, p. 147; João Gilberto, *Quando Ela Sai* (Alberto Jesus e Roberto Penteadó), CD *Les Precurseurs de la Bossa Nova (1948-1957)*, Frémeaux & Associés, FA 5216, 2008 (fonograma p1952); João Gilberto, *Bim Bom* (João Gilberto), *Chega de Saudade* (Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), LP *Chega de Saudade*).

46. Lorenzo Mammì, “João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova”, *A Fugitiva: Ensaio Sobre Música*, São Paulo, Companhia das Letras,

buscaria “o que há de mais específico em termos de execução e equilíbrio entre música e fala”, e acabaria por atingir “o modelo virtual que está na base das principais realizações da canção popular anterior e posterior à Bossa Nova”⁴⁷. Novamente, retomei o trabalho de Luiz Tatit quando discuti o jogo rítmico de voz e violão em João Gilberto, partindo de sua ideia:

[...] o canto-falado denota o entendimento de João Gilberto acerca da forma artística que produz: sua voz se equilibra no limite entre o canto e a fala, uma linha que divide o nascimento e a morte da própria canção. Daí que o baiano rebaixe, necessariamente, a potência musical do canto (cuja emissão, por natureza, se lança para atingir longe) ao nível da palavra falada (por característica, de pouco alcance). No entanto, uma vez que a essência da canção é *o modo como se diz alguma coisa*, a compreensão dessa linguagem ainda mantém a voz Bossa Nova em primeiro plano, equilibrando-se, dessa forma, a proximidade entre a voz e o violão (e demais instrumentos) com a natureza *solista* da canção⁴⁸.

2017, pp. 21, 23 e 25 (publicado originalmente em *Novos Estudos Cebrap*, nov. 1992).

47. Luiz Tatit, *Semiótica da Canção: Letra e Música*, São Paulo, Escuta, 1994, p. 273.

48. Walter Garcia, *Bim Bom: A Contradição sem Conflitos de João Gilberto*, pp. 121-131, grifos do original, a citação pode ser lida nas páginas 124 e 125. Na passagem, além da referência ao estudo de Luiz Tatit (ver nota anterior), há o seguinte esclarecimento em nota de rodapé: “Faço uso das observações de Mário de Andrade sobre a voz falada e a voz cantada, as quais iniciam sua palestra *Os Compositores e a Língua Nacional*, de 1938. Na continuação do trecho em que me baseio, o autor afirma que ‘quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical’, o que também não deixa de explicar a opção de João Gilberto pelo canto

Ainda nessa segunda vertente, em 2012, Regina Machado sintetizou o estilo de João Gilberto como a soma de aspectos de “quase fala, já presentes na geração da Época de Ouro”, e “a afinação precisa, uma articulação rítmica que destaca o componente sonoro da palavra”. Ainda notou que a sua voz “imita uma articulação próxima de um instrumento de corda articulada por arco” em passagem de *Ave-Maria no Morro* (Herivelto Martins), em gravação de estúdio lançada em 1991⁴⁹.

Por fim, há uma terceira vertente de estudos que, à parte divergências de método e de enfoque, consideram a *performance* vocal de João Gilberto do ângulo puramente musical. Já em 1975, o crítico Roberto Schwarz observava que “a música de João Gilberto [...] esfria sambas e boleros e os canta distanciadamente, atento sobretudo ao desenho musical e silábico”⁵⁰. A seguir, Sérgio Sant’Anna, Ronaldo Brito e Nuno Ramos também radicaram a percepção do jogo sonoro⁵¹. Em 2010, Carlo Machado

baixinho, uma vez que seu intento é se aproximar da fala e não se cristalizar no som musical” (Mário de Andrade, “Os Compositores e a Língua Nacional”, *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica, 1991, p. 32).

49. Regina Machado, *Da Intenção ao Gesto Interpretativo: Análise Semiótica do Canto Popular Brasileiro*, Tese de Doutorado em Linguística, USP, 2012, pp. 40 e 73.

50. Roberto Schwarz, “As Casas de Cristina Barbosa”, *O Pai de Família e Outros Estudos*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. III.

51. Sérgio Sant’Anna, *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, São Paulo, Ática, 1982, p. 214 (Ronaldo Brito, “O Samba Cubista”, em Walter Garcia, *João Gilberto*, pp. 233-238, publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, Caderno Folhetim, 19 fev. 1984, pp. 6-7; e Nuno Ramos, “No País de Moebius”, *Piauí*, ano 8, n. 86, nov. 2013, São Paulo, Editora Alvinegra, p. 73).

Pianta cogitou na semelhança entre “detalhes de articulação” da voz de João Gilberto, em seus três primeiros LPs, e “certas articulações de sax, por exemplo, de Lester Young”⁵². E Luiz Tatit, em meio a uma extensa análise da canção popular brasileira, afirmou que, para João Gilberto, “o texto ideal é levemente dessemantizado, quase um pretexto para se percorrer os contornos melódicos dizendo alguma coisa (afinal, a voz, por ser voz, deve sempre dizer alguma coisa)”⁵³. Esse enfoque de Tatit, como se percebe, é diverso daquele outro, que sintetizei acima. Mas deve-se salientar que o linguista ainda sustenta que se trata de um trabalho cancional, e não puramente musical.

Esquemáticamente, portanto, há três vertentes de estudo da *performance* vocal de João Gilberto: a primeira observa o equilíbrio entre todos os elementos formais da canção, do qual decorreria a aproximação do canto à fala; a segunda coloca em foco essa aproximação e investiga os modos por que valores musicais e prosódicos se conciliam na voz; e a terceira radicaliza a percepção de que “o conteúdo em João Gilberto é a própria forma de cantar, a forma musical”⁵⁴. É certo que as diferentes análises assinalam a riqueza da obra de João, mesmo porque é um erro supor que nada ou que muito pouco tenha se modificado no

52. Carlo Machado Pianta, *A Gênese da Bossa Nova: João Gilberto e Tom Jobim*, Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas, UFRGS, 2010, pp. 57-61.

53. Luiz Tatit, *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1996 p. 163.

54. Sérgio Sant’Anna, *O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1982 p. 214.

seu canto de 1958 a 2008, quando realizou a sua última turnê – duas apresentações no Auditório Ibirapuera, em São Paulo, uma no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a derradeira no Teatro Castro Alves, em Salvador. Durante esses cinquenta anos, os recursos foram sendo de tal maneira alterados que Luiz Tatit acabaria por observar que “a Bossa Nova, para João Gilberto, foi apenas um ponto de partida em direção ao futuro do passado”; ou seja, foi o começo do “profundo comentário sobre a linguagem da canção popular brasileira”⁵⁵ que João executaria até os anos 2000, “aperfeiçoando o seu canto em níveis impensáveis à época do surgimento da Bossa”⁵⁶.

Todavia, nas três vertentes de estudo se mantém certo encantamento (não sem motivos, é verdade) pelo jogo sonoro de voz e violão. Até o momento, a crítica pouco se deteve na intensidade do lirismo de João Gilberto – intenso, porém não derramado⁵⁷. Retomo a pergunta: o “poder suave da fala de Drummond”⁵⁸

55. Luiz Tatit, *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*, São Paulo, Escuta, 1991, pp. 34 e 270.

56. Luiz Tatit, “Chega de Embalar a Saudade”, 17 ago. 2008. Disponível em: <www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=27/Chega-de-Embalar-a-Saudade.html>. Acesso em 5 nov. 2021.

57. Inspiro-me em texto de Chico Buarque sobre Tom Jobim: “Eu era um garoto que, como os outros, amava a Bossa Nova e o Tom Jobim. Queria ser um compositor igual ao Tom Jobim. Não gostava mais das canções desesperadas. Só queria aquela música que era toda enxuta, porque derramada para dentro” (Chico Buarque, “Andando com Tom”, em Almir Chediak (org.), Tom Jobim, *Songbook Tom Jobim*, Rio de Janeiro, Luminar Editora, 1990, vol. 1, p. 10).

58. João Luiz Lafetá, “A Representação do Sujeito Lírico na Pauliceia Desvairada”, em Alfredo Bosi (org.), *Leitura de Poesia*, São Paulo, Ática, 1996, p. 53.

teria contribuído para a interpretação vocal de João Gilberto, para o estilo do seu lirismo? Afinal se trata, na esfera da música popular, de um lirismo reflexivo, que expressa a consciência da linguagem da canção e que narra os sentimentos. Explicando melhor: o canto de João Gilberto faz com que a emoção reverbera concentrada; o sentimento é mostrado como um cristal, e tudo se passa como em conversa íntima, com naturalidade; o movimento, portanto, é de depuração, observação atenta de um estado d'alma e expressão natural e reservada.

Além disso, o samba recriado por João Gilberto sempre endereçou um convite para o reconhecimento dos chamados valores populares – construídos no complexo processo de afirmação e transformação das culturas negras⁵⁹ –, muito embora também acabasse por repor a distância que marcava, e ainda marca, a relação entre as classes sociais no Brasil. Contudo, na sua arte não há nenhum traço de demagogia, caso raro, como também é o de Drummond. Tampouco se expressa culpa social, o que a faz divergir, nesse aspecto, de vários poemas *drummondianos* das décadas de 1940 e 1950⁶⁰. De todo modo, tomando de empréstimo versos de “América”, o samba

59. Sobre o assunto, que é bastante amplo e cuja bibliografia é numerosa, consultar Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Funarte/INM/Divisão de Música Popular, 1983; Muniz Sodré, *Samba, o Dono do Corpo*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998; Antonio Risério, *Caymmi: Uma Utopia de Lugar*, São Paulo/Salvador, Perspectiva/Copene, 1993.

60. Vagner Camilo, “O Fazendeiro do Ar e o Legado da Culpa”, em Jacqueline Penjon e José Antonio Pasta Jr. (orgs.), *Littérature et Modernisation au Brésil*, pp. 205-227.

intimista de João Gilberto parece cantar: “Portanto, é possível distribuir minha solidão, torná-la meio de conhecimento/ Portanto, solidão é palavra de amor”⁶¹. Nutriu-se de um modo aristocrático de sentir-se sempre em casa, não importava onde estivesse no mundo: em qualquer língua, o jogo de voz e violão formado na “dimensão da memória”⁶² buscava resgatar o que há de belo em meio à violência de todo dia que estruturava, e ainda estrutura, a vida brasileira. O que não se dava sem melancolia, sentimento que atravessa a sua obra.

João faleceu em 6 de julho de 2019, no Rio de Janeiro. No dia seguinte, a Unesco fez um minuto de silêncio em sua reunião em Baku, capital do Azerbaijão, considerando a “perda para o patrimônio cultural” e o impacto do artista “na história da música”⁶³. Quatro anos antes, a cidade de Juazeiro o homenageara com uma “estátua em bronze, tamanho natural”⁶⁴, instalada na

61. Carlos Drummond de Andrade, “América”, *Poesia e Prosa*, p. 158. Para uma leitura da obra de Drummond, consultar Alexandre Pilati, “Gullar e Drummond: Lirismo e Participação Social”, *Texto Poético*, vol. 13, n. 23, jul.-dez. 2017, Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético/Anpoll, pp. 357-378. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.25094/rtp.2017n23a433>>. Acesso em 5 nov. 2021.

62. Lorenzo Mammì, “No Mesmo Lugar, Muito à Frente (João Gilberto e Miles Davis)”, *A Fugitiva: Ensaios Sobre Música*, p. 33 (publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, 10 jul. 2011).

63. “Após minuto de silêncio, Unesco diz que morte de João Gilberto é perda para ‘patrimônio cultural’”, *RFI*, 7 jul. 2019. Disponível em: <www.rfi.fr/br/brasil/20190707-apos-minuto-de-silencio-unesco-diz-que-morte-de-joao-gilberto-e-perda-para-patrimoni>. Acesso em 5 nov. 2021.

64. “Orla de Juazeiro Ganha Estátua de Bronze de João Gilberto”, *Toda Bahia*, 26 out. 2015. Disponível em: <www.todabahia.com.br/orla-de-juazeiro-ganha-estatua-de-bronze-de-joao-gilberto/>. Acesso em 5 nov. 2021.

Orla II, às margens do rio São Francisco. A obra é de autoria de Leo Santana, o mesmo artista plástico que criou a estátua de Carlos Drummond de Andrade instalada, em 2002, no calçadão de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Bonitas homenagens, não há dúvida. Contudo, não deixam de conter algo irônico. A poesia de Drummond parece mais adequada ao escritório do que à praia, entre a multidão. E a forma do samba de João Gilberto, a maneira como ele interveio na música popular brasileira, como depois alterou a si mesmo... Seria possível homenageá-lo moldando “os reflexos do sol na água”?

SALTANDO SOBRE O ATRASO¹*Guilherme Wisnik*

A arquitetura teve participação irrelevante na Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, no Theatro Municipal de São Paulo. Dentre os ativos escritores, músicos e pintores modernos que lideravam o grupo, apenas dois arquitetos ligados ao movimento neocolonial se faziam presentes². Isso demonstra tanto a pouca expressividade da arquitetura no cenário cultural brasileiro àquela altura, quanto a busca pela afirmação da identidade nacional que acompanhava o Modernismo brasileiro, em franca contradição com o internacionalismo abstrato que governava as vanguardas europeias. Um interessante sinal dessa dubiedade aparece alguns anos mais tarde quando, diante das primeiras casas modernistas construídas por Gregori Warchavchik em São

1. Ensaio publicado originalmente em Fernando Serapião e Guilherme Wisnik (orgs.), *Infinito Vão: 90 Anos de Arquitetura Brasileira*, Matosinhos, Casa da Arquitectura e Lars Müller Publisher, 2019.
2. O polonês Georg Przyrembel (1885-1956) e o espanhol António García Moya (1891-1949).

Paulo, o poeta Mário de Andrade, um dos mentores da Semana de 22, aceita a modernidade da arquitetura, mas observa que gostaria de mobiliá-la com móveis antigos, que trouxessem algo do passado à sua vida doméstica³.

Judeu ucraniano que havia estudado arquitetura em Roma, Warchavchik imigra para o Brasil em 1923, tornando-se o primeiro representante dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) no país. Casado com a filha de um importante industrial paulistano, ele encontra condições em São Paulo para construir residências que escandalizam o gosto da burguesia local e afrontam os parâmetros da imprensa, sendo denominadas erroneamente de “futuristas”. Obras que, ao mesmo tempo, logram incluir a arquitetura, a partir de então, no rol das artes modernas de destaque. Sinal disso é o fato de a Casa da Rua Itápolis ter se tornado, logo que inaugurada, em 1930, objeto de exposição pública, sendo visitada por mais de vinte mil pessoas ao longo de três semanas.

No Rio de Janeiro, capital do país, a produção arquitetônica continuava ainda dominada pelas correntes historicistas ecléticas e neocoloniais. Educado na Europa e discípulo de José Marianno Filho, paladino do movimento nacionalista que buscava na colônia a fonte para a nossa modernização, Lucio Costa ocupava, apesar de jovem, um lugar de destaque no cenário carioca da segunda metade dos anos 1920. Sua “conversão” ao Modernismo, ocorrida subitamente em 1930, no momento em

3. Ver Mário de Andrade, “Exposição Duma Casa Modernista (Considerações)” (1930), *Arte em Revista*, Kairós-CEAC, p. 8, 1980, São Paulo.

que se tornou o diretor da Escola Nacional de Belas Artes, remonta, segundo o seu relato, à experiência iniciática que teve na cidade mineira de Diamantina, em 1924, quando pela primeira vez travou contato com a verdadeira arquitetura civil do período colonial⁴. Arquitetura cuja simplicidade, combinada a uma robustez, lhe revelou a falsidade do estilo neocolonial. Para Costa, a verdadeira saúde plástica e construtiva da arquitetura luso-brasileira dos tempos da colônia não estava na afetação erudita, claramente artificial, e sim na sua honestidade “desataviada e pobre”⁵, de origem popular. Isto é, no conhecimento empírico do construtor anônimo, tão desprezado pelos acadêmicos, que ele figurou carinhosamente com o termo “o velho portuga”. Aquele que, em suas palavras, “guardou, sozinho, a *boa tradição*”⁶.

Claramente distinta da sinuosidade barroca dos edifícios religiosos de Aleijadinho, por exemplo, a arquitetura civil de Diamantina, anônima e austera, demonstrava uma insuspeitada semelhança com o racionalismo geométrico da arquitetura moderna, fato que levaria Costa a argumentar que a arquitetura das vanguardas, a princípio estranha para o gosto local, não era assim tão distante da nossa verdadeira tradição⁷. E, de fato, sua afiada retórica, somada à presença notável de grandes intelectuais

4. Ver Lucio Costa, “Diamantina” (1924), *Registro de uma Vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 27.

5. Lucio Costa, “Documentação Necessária” (1938), *Registro de uma Vivência*, p. 458.

6. *Idem*, p. 462, grifo nosso.

7. Lucio Costa, “Razões da Nova Arquitetura” (1934), *Registro de uma Vivência*, pp. 108-116.

modernistas em postos importantes do governo Getúlio Vargas, foi fundamental para que o estado brasileiro, em 1936, decidisse patrocinar clara e diretamente a arquitetura moderna, veiculando uma imagem estética mais afinada ideologicamente à de um governo que estava em vias de se autodenominar Estado Novo.

Desde esse momento, quando Le Corbusier é chamado como consultor para o projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, operando o “milagre”⁸ da súbita formação de um conjunto de jovens discípulos habilidosos, até 1943, quando o conjunto da Pampulha é inaugurado e o Museu de Arte Moderna de Nova York abre a exposição *Brazil Builds*, passam-se apenas sete anos⁹. Trata-se de um período curto, porém extremamente prolífico, em que edifícios notáveis são construídos, constituindo uma linguagem arquitetônica sólida e jovial, que se apresentava para o mundo como possibilidade de renovação do léxico funcionalista, cuja ortodoxia, àquela altura, já era severamente criticada. “Há algo de irracional” no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, ponderava Siegfried Giedion¹⁰, enquanto exaltava o seu papel renovador,

8. Lucio Costa, “Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre – Depoimento de um Arquiteto Carioca” (1951), *Registro de Uma Vivência*, pp. 157-171.

9. Na verdade, o processo começa um pouco antes, com obras como a Caixa d’Água de Olinda (1934), de Luiz Nunes, o Edifício Esther em São Paulo (1934), de Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, o edifício da Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro (1935), de MM Roberto, e os jardins da Casa Forte no Recife (1935), de Roberto Burle Marx.

10. Siegfried Giedion, “O Brasil e a Arquitetura Contemporânea” (1952), em Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 156.

capaz de apontar caminhos para pesquisas mais sensorialmente empáticas no campo da arquitetura, próximas ao que ele mesmo havia denominado de uma “nova monumentalidade”¹¹.

Com o projeto da igreja de São Francisco da Pampulha e sua sequência de cascas parabólicas que se definem como paredes e coberturas simultaneamente, Oscar Niemeyer inaugura um novo ritmo na arquitetura brasileira e mundial, segundo as palavras do poeta e calculista Joaquim Cardozo. Ao invés do “desaparecimento do muro”, tal como preconizado no esquema *Dom-ino* de Le Corbusier, essa obra reafirma em novas bases o domínio dos muros na arquitetura, “possuindo curvaturas e inclinações diversas, mas cada qual trabalhando por si e colaborando no conjunto, numa concepção de estabilidade bem coordenada, e tão ampla e tão profunda como se houvesse uma orquestração de valores elásticos”, anota. E completa: “Não têm assim, esses muros, a verticalidade, ou, para expressar-me com maior clareza, não surgem mais subordinados a um verticalismo que em todas as épocas da arquitetura sempre foi mantido nas formas dominantes”. O que faz da igreja da Pampulha, ainda em suas palavras, “uma exuberante exposição de *averticalismo*”¹².

A espantosa entrada em cena – ou entrada em fúria – de Oscar Niemeyer no panorama da arquitetura moderna brasileira nasce, com suas rampas curvas e marquises recortadas, assim como

11. Ver Sigfried Giedion, Fernand Léger e Josep Lluís Sert, “Nove Pontos Sobre a Monumentalidade, uma Necessidade Humana” (1943), em Sigfried Giedion, *Arquitetura e Comunidade*, Lisboa, Livros do Brasil, 1956.

12. Joaquim Cardozo, “Arquitetura Brasileira: Características Mais Recentes”, *Módulo*, n. 1, p. 6, mar. 1955, Rio de Janeiro, grifo nosso.

se vê no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939, reconfigura a teoria criada anteriormente por Lucio Costa a partir de Diamantina. Indubitavelmente moderna, sua arquitetura é também hedonista, plástica, e herdeira tanto do clima tropical quanto do passado barroco. Essa característica que se tornaria dominante na produção brasileira de matriz carioca, aparecendo também com destaque no volume serpenteante do edifício principal do conjunto Pedregulho (1946) no Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy, que se implanta delicadamente em um terreno íngreme, mimetizando a paisagem circundante.

Assim, se em 1922 a arquitetura era ainda mera coadjuvante no processo de modernização cultural do Brasil, no início dos anos 1950 o grande crítico Mário Pedrosa afirmava sem constrangimentos que quem realmente havia liderado o processo de modernização artística do país foram os jovens arquitetos reunidos em torno de Lucio Costa, e não os pintores, os músicos e os escritores modernistas. Pois, sem o “primitivismo” dos literatos e músicos, nem o “nacionalismo” dos escritores políticos e pintores, afirma Pedrosa, os arquitetos brasileiros não se ocuparam em “descobrir ou redescobrir o país”, como tinham feito aqueles, optando simplesmente por concentrarem-se em sua “realidade geográfica e física”¹³. Deste modo, conectaram-se rápida e precisamente ao cerne da vanguarda arquitetônica europeia, ainda que afirmando sua singularidade local, e ocuparam desde logo um papel de destaque no plano internacional.

13. Mário Pedrosa, “A Arquitetura Moderna no Brasil” (1953), *Arquitetura: Ensaios Críticos*, São Paulo, Cosac Naify, 2015, p. 62.

Essa adequação feliz entre o impulso cosmopolita da modernidade internacional e certas particularidades locais referidas ao clima e à cultura irmana a produção arquitetônica brasileira dos anos 1930, 40 e 50 à revolução musical representada pela bossa nova a partir do final dos anos 1950, em que a batida do samba é filtrada pela instrumentação harmônica do jazz, dando origem a uma forma musical absolutamente original. Em ambos os casos, uma classe média da zona sul do Rio de Janeiro foi capaz de criar aquilo que Tom Jobim chamou de uma “civilização de praia”, formulando a miragem de um país moderno e tropical que por uma espécie de passe de mágica histórico, parecia saltar sobre o seu atraso, sobre a opressão da escravidão e da exploração colonial, lançando-se diretamente no céu da modernidade técnica e estética – lembremos que o lema do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1956-60) formulava esse salto: “cinquenta anos em cinco”. Daí a admiração desconcertada de muitos críticos estrangeiros por essa arquitetura, como Giedion, bem como a irritação e os ataques virulentos de outros, como Max Bill, para quem as formas livres de Niemeyer representavam uma barbárie decorativa e antissocial¹⁴.

O primeiro encontro entre Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que marca os primórdios da bossa nova, ocorre em 1956 para a composição da trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, peça escrita por Vinicius, adaptando o mito grego para a realidade das favelas cariocas. Para o cenário, Niemeyer projetou um bar-

14. Max Bill, “O Arquiteto, a Arquitetura, a Sociedade” (1954), em Alberto Xavier (org.), *Depoimento de uma Geração*, pp. 158-163.

ração minimalista, antecipando o clima redutivo da bossa nova, circundado por uma bela rampa curva – uma espécie de *Samba de uma Nota Só* com volteios barrocos. E, uma vez entregues os desenhos para o “poetinha”, como era conhecido Vinicius, Oscar viajou para o Planalto Central, a convite de Juscelino, para conhecer o sítio onde seria construída Brasília e iniciar seus projetos. Temos aí um poderoso momento de confluência histórica, no qual o arquiteto salta da favela estilizada – leitura moderna de uma realidade social problemática, mas que havia possibilitado o surgimento do samba – para os palácios do país moderno, na proa da vanguarda mundial. País para o qual Tom e Vinicius comporiam, alguns anos mais tarde, a *Sinfonia da Alvorada*.

Brasília representou, além de uma ação política populista, um incentivo à ocupação e ao desenvolvimento do *hinterland* do continente. Outras cidades novas já vinham sendo projetadas e construídas na década de 50, como bases de apoio à produção agrícola, ou assentamentos de trabalhadores da indústria de energia e da mineração. Refiro-me aos casos de Angélica (1954) e Urubupungá (1957), no Mato Grosso do Sul, e Vila Serra do Navio (1956), no Amapá, em plena floresta amazônica. Brasília foi pensada como um polo de integração territorial, articulando a faixa litorânea, historicamente mais rica e consolidada, às áreas menos ocupadas do Cerrado e do sertão, da Amazônia e do Pantanal matogrossense, consolidando, ao mesmo tempo, um sistema rodoviário de locomoção e transporte de cargas no país. Consciente do isolamento da cidade e da imaturidade do programa proposto, Lucio Costa traçou o plano piloto da nova capital com a forma de uma cruz sobre a terra virgem:

“Trata-se de um *ato deliberado de posse*, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”¹⁵, escreveu no memorial descritivo apresentado ao concurso, em 1957.

Comentando os projetos finalistas do certame ainda no calor da hora, Mário Pedrosa defendeu o plano de Costa, observando que a sua sabedoria consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa e decidir resolutamente pelo lado inexorável: “o reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz, ou numa evocação mais ‘moderna’ e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície a forma de um avião”. Confiando, entretanto, “na esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha ao encontro da capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro”¹⁶, prosseguiu o crítico a endossar uma aposta histórica.

Recém inaugurada, a cidade de Brasília apareceu para Max Bense, semiólogo e professor na Escola de Design de Ulm, na Alemanha, como a “a primeira expressão visível de um cartesianismo na forma do design”, exemplo notável de um “design total análogo à ideia de uma obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*)¹⁷. Ou seja, através da ambiciosa experiência de sua nova capital, o

15. Lucio Costa, “Memória Descritiva do Plano Piloto” (1957), *Registro de uma Vivência*, p. 283, grifo nosso.

16. Mário Pedrosa, “Reflexões em torno da Nova Capital”, *Arquitetura: Ensaios Críticos*, pp. 135-136.

17. Max Bense, *Inteligência Brasileira: Uma Reflexão Cartesiana*, São Paulo, Cosac Naify, 2009, pp. 31-32.

Brasil parecia despontar, aos olhos desse pensador racionalista alemão ligado aos poetas concretos brasileiros, como o grande herdeiro histórico do iluminismo cartesiano. Racionalismo admirável presente também em outras obras de grande escala, como no arrojo artificial do Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, projetado por Reidy e Burle Marx. Paisagem técnica que contrasta com a volúpia da praia e das montanhas, com seus amplos espaços, pistas largas para automóveis, e seus altíssimos postes com lâmpadas de vapor de mercúrio. “Frio palmeiral de cimento”, diz o verso tropicalista de Caetano Veloso, irradiando “Luzes de uma nova aurora / Que mantém a grama nova / E o dia sempre nascendo”¹⁸.

Nos mesmos anos em que Brasília era construída, simbolizando o simultâneo apogeu e declínio da arquitetura carioca iniciada vinte anos antes, a produção de São Paulo dava uma guinada importante em direção ao seu grande arranque, que se consolidaria ao longo dos anos 1960, coincidindo tragicamente com a implantação de uma ditadura militar no país. Em 1958, Paulo Mendes da Rocha, ainda com poucos anos de formado, ganhava o concurso para o ginásio esportivo do Clube Atlético Paulistano; no ano seguinte, Vilanova Artigas realizava o projeto do Colégio de Itanhaém, ambos marcos inaugurais da chamada “Escola Paulista”. Escola arquitetônica cujas obras têm como características principais a adoção de um partido estrutural ou-

18. Caetano Veloso, *Paisagem Útil*, 1968. Note-se que a eterna aurora, proporcionada pela artificialidade do aterro e pela luz *neon* da “lua oval da Esso”, na letra da canção, ecoa a obsessão da época pela alvorada, como símbolo da modernidade nascente, do futuro à vista em Brasília.

sado como definidor da forma, o largo emprego do concreto armado ou protendido, a volumetria compacta encimada por uma cobertura iluminante, a predominância de empenas cegas obstruindo uma relação mais franca entre o interior e o exterior do edifício, e a ênfase na criação de uma espacialidade interna contínua. Espacialidade esta balizada por pátios, jardins ou grandes vazios capazes de trazer atributos “paisagísticos” dos espaços externos para o interior das construções.

Impossível não lembrar aqui da importância do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), de Reidy, com sua sequência de pórticos estruturais seriais definindo sinteticamente a volumetria do edifício, todo feito de concreto aparente, e solto do chão. O MAM é, certamente, uma obra carioca que antecipa em grande medida as questões centrais da arquitetura de São Paulo, ainda que se abra de forma transparente às vistas da belíssima paisagem circundante do Aterro do Flamengo e da Baía de Guanabara por generosos panos de vidro.

No caso de São Paulo, uma cidade desprovida de beleza natural evidente e que cresceu muito rapidamente sob a força predatória da especulação imobiliária, os edifícios da “Escola Paulista”, construídos em grande parte durante os duros anos da ditadura militar, deram as costas à trama urbana, procurando reconstruir internamente espaços de uma sociabilidade nova, coletivista e mais austera. Isto é: cidades em laboratório. Sim, pois é a urbanidade o horizonte essencial dessa arquitetura, em contraposição radical à hipertrofia de valores ligados ao conforto intimista, própria à cultura doméstica burguesa. Significativamente, ao comentar o seu projeto para a FAU-USP, Artigas observa que

“a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação” no interior do edifício da faculdade, pois “quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente”. Ali, observa, “o indivíduo se instrui, *se urbaniza*, ganha espírito de equipe”¹⁹.

Esse ideal de urbanidade, em oposição ao doméstico e ao privado, é o que explica, ou ajuda a explicar, tanto a forçada rudeza material dos edifícios paulistas – desapegados de qualquer afeto artesanal – quanto a sua razoável homogeneidade formal. Sejam eles residências de classe média, estabelecimentos de ensino, clubes de recreação ou estações de transporte, por exemplo, são tratados todos como equipamentos públicos: com estruturas dimensionadas para vencer grandes vãos, a nítida preferência pelo emprego de genéricas rampas ao invés de caprichosas escadas e, em muitos casos, a ausência de janelas para os dormitórios ou salas de aula, complementada pela criação de paredes que não tocam o teto e que, portanto, não separam os cômodos em ambientes estanques, isolados e secretos.

Fortemente lastreada na ideologia do Partido Comunista Brasileiro, do qual Artigas era um destacado membro, a arquitetura da “Escola Paulista” evitou sistematicamente recair no miserabilismo terceiro-mundista, ou na valorização da criatividade popular e artesanal, mantendo a firme convicção de que toda criação

19. Vilanova Artigas, “FAUUSP” (1961), em Álvaro Puntoni *et al.* (orgs.), *Vilanova Artigas*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 101, grifo nosso.

transformadora deveria partir do desenho traçado por um corpo técnico ilustrado e amparado pelo Estado, fomentando o desenvolvimento das forças produtivas nacionais, representado pela engenharia e pela indústria da construção civil. Não à toa, apesar da franca contradição ideológica em que se inscreve no contexto político de uma ditadura militar, essa arquitetura encontrou um grande campo de expansão durante os anos de “milagre econômico” vividos sob aquele regime na década de 1970, nos quais as portentosas obras estatais de infraestrutura (estradas, pontes, barragens, usinas, cidades novas) impulsionaram o crescimento industrial do país, ainda que sob o efeito colateral de um aumento galopante da inflação e da dívida externa, e embasaram a ideologia nacionalista de um “Brasil grande” e moderno.

Nota-se que não são pequenas as pressões e contradições envolvidas no projeto de emancipação nacional através da arquitetura e do desenvolvimento das forças produtivas vinculadas a um projeto de estado. Preso e exilado pelos militares já em 1964 e cassado da Universidade em 1969 – com Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean –, Artigas sabia que essa aposta representava um difícil *tour de force*, paradoxal, porém necessário. Vem daí, penso eu, a exagerada e heroica didática estrutural de seus edifícios – os enormes vãos e a acentuação plástica dos esforços a que estão submetidos –, cujas “proezas e audácias”, em suas palavras, expressam o seu caráter “impaciente”²⁰, antecipatório. São edifícios que, em toda a sua rudeza e generosidade espacial,

20. Vilanova Artigas, “Sobre Escolas” (1970), *Caminhos da Arquitetura*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 131.

procuraram formalizar por antecipação um desenvolvimento econômico e cultural que deveria vir a reboque, mas que, afinal, acabou não vindo.

A mais profunda crítica a essa “Escola” viria de um discípulo dissidente de Artigas, também professor na FAU-USP: Sérgio Ferro. Olhando para a arquitetura do ponto de vista do canteiro de obras, e não do desenho na prancheta, Ferro identificou os maneirismos crescentes numa produção criada durante os esperançosos anos da construção de Brasília, em que os arquitetos sonharam construir efetivamente um país novo e moderno, e as condições reais tecnocráticas que torceram aquela perspectiva durante a ditadura, confinando o desenho ilustrado e humanista dos arquitetos a programas burgueses e de pequena escala. De certa forma, acusa Ferro, os arquitetos seguidores de Artigas estavam, no final dos anos 1960, construindo metaforicamente hidrelétricas, viadutos e cidades novas dentro de residências de classe média, e assim aprofundando as contradições de exploração do trabalho no canteiro de obras²¹.

Na canção *Tropicália*, lançada em 1968, Caetano Veloso descreve Brasília como um monumento grotesco, no qual “uma criança sorridente feia e morta estende a mão”, e “os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis”²². Para os artistas brasileiros ligados à contracultura, a ideologia desenvolvimentista dos anos Kubitschek, aprofundada e distorcida durante a dita-

21. Sérgio Ferro, “Arquitetura Nova” (1967), *Arquitetura e Trabalho Livre*, São Paulo, Cosac Naify, 2006, pp. 47-58.

22. Caetano Veloso, *Tropicália*, 1968.

dura militar, representava no final dos anos 1960 um anacronismo a ser criticado. Para os tropicalistas da música popular, das artes plásticas e do teatro, assim como para os realizadores do cinema novo, nada daquela modernidade leve e cosmopolita da bossa nova e da arquitetura carioca pareciam sobreviver no país sinistro das prisões e das torturas. Guiados por uma “estética da fome”²³, o que esses artistas procuravam era expor as tripas de um país violento e incongruente, procurando transformar antropofagicamente o tabu em totem. Da bela e encantadora *Garota de Ipanema*, de Tom e Vinicius, passávamos então ao monstruoso *Brasil Diarreia*²⁴, de Hélio Oiticica, ou ao pastiche da *Geleia Geral* de Torquato Neto e Gilberto Gil²⁵.

Na arquitetura, essa virada artística e ideológica encontrou duas expressões divergentes e complementares. Por um lado, na produção brutalista da “Escola Paulista”, liderada por Artigas, na qual a afirmação plástica das massas e dos pesos busca expressar uma “dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar”²⁶. E, por outro, na obra construída e escrita de Lina Bo Bardi, para quem a vitalidade precária da cultura popular do nordeste do país revelava-se a grande arma de autenticidade no processo geral de modernização brasileira. Para ela, que viveu em Salvador entre 1958 e 1964, a potência dessa cultura residia exatamente na sua

23. Tese-manifesto do Cinema Novo escrita por Glauber Rocha em 1965.

24. Hélio Oiticica, “Brasil Diarreia” (1973), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 19.

25. Gilberto Gil e Torquato Neto, *Geleia Geral*, 1968.

26. Vilanova Artigas, “Tradição e Ruptura” (1984), *Caminhos da Arquitetura*, p. 181.

possível contribuição para nossa modernidade, porque “indigesta, sêca, dura de digerir”. Daí o “feio” como expressão de violência, acusação. Mesmo obras de sua autoria tidas como emblematicamente racionalistas, como a sede do Museu de Arte de São Paulo na Avenida Paulista (1957-68) e o conjunto cultural e esportivo do Sesc Pompeia (1977-82), estão intimamente ligadas, segundo Lina, à transformadora vivência no Nordeste. Quer dizer, são traduções pessoais da intensa “experiência de simplificação” vivida por ela na Bahia, junto à vitalíssima cultura popular existente ali. Essa é, em suas palavras, a base real da “arquitetura pobre” do MASP, feita de soluções diretas, despidas e desprovidas de requinte ou afetação, onde buscou contrariar frontalmente o “esnobismo cultural” da elite paulistana²⁷.

No entanto, mesmo com todas as substantivas diferenças operadas entre as culturas arquitetônicas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e com toda a profunda ruptura cultural e ideológica ao longo dos anos 1960 no país, um traço importante de continuidade se mantém em parte relevante da produção arquitetônica brasileira: a atitude de levantar-se do chão, de soltar-se da terra e sobrevoar o terreno em enormes vãos e balanços. Desafios a serem enfrentados pelo esforço técnico e pela audácia da imaginação, metaforizando o próprio salto no abismo que a cultura moderna do país dava sobre o seu passado e sua pobreza, quemando etapas em direção ao desenvolvimento. Linhagem que começa na majestosa praça *sob pilotis* do Ministério da Educação

27. Lina Bo Bardi, “Museu de Arte de São Paulo”, em Marcelo C. Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*, São Paulo, Empresa das Artes, 1993, p. 100.

e Saúde, no Rio de Janeiro, desenvolve-se na arquitetura aérea de Niemeyer e chega ao arrojado vão livre do MASP, de Lina Bo Bardi, e do Museu Brasileiro da Escultura (1986), de Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, desdobrando-se em várias obras e projetos contemporâneos de Marcos Acayaba, Ângelo Bucci e muitos outros. Pois, para a arquitetura, o vão não é algo que se perde ou desperdiça, como uma coisa feita em vão. É sim uma meta a vencer. Um desafio que se conquista.

QUERELAS LÓGICAS DE UMA HISTÓRIA BEM CONTADA

Luiz Recaman

Debater o Modernismo da Semana de 22 pode parecer uma veleidade diante da conjuntura atual, mas penso ser fundamental para compreendermos o nosso século moderno e a grave crise que ele atravessa já há algum tempo. Talvez o que vamos discutir em seguida siga um roteiro aparentemente contrário à revisão crítica da centralidade do Modernismo paulista, que parece ser uma das tônicas desse centenário. Esse movimento localizado teria sido antes uma “narrativa” hegemônica de um campo cultural, consolidada nas décadas posteriores, do que uma renovação estética ativadora de uma consciência moderna nacional. Mais arriscado: procuro tornar presente a figura de Mário de Andrade – alvo do desmerecimento corrente – na formação da Arquitetura Moderna Brasileira (AMB); esta, que fora uma ausência na própria Semana. Para tanto, retomo uma pesquisa feita há décadas e que acredito possuir ainda alguma validade para a compreensão dos impasses da modernização brasileira.

Não vou abordar a originalidade ou a precedência do Modernismo que a Semana de 22 catalisou, ainda que a associação proposta possa corroborar a importância da inteligência original que ali medrou. Esse ambiente de contestação apenas parcialmente coeso e organizado permitiu alguns vislumbres que atingiram vários domínios direta ou indiretamente, cujas decorrências estão ainda a ser devidamente esclarecidas. O caso particular da arquitetura moderna que se implantou no país posteriormente envolve diversos fatores estéticos e históricos que têm sido amplamente debatidos. Gostaria de destacar um aspecto apenas, não com um objetivo de estabelecer nexos históricos, mas de fotografar os dilemas de nossa modernidade hipertardia em ação no campo das contendas artísticas. Algumas provocações de Mário de Andrade sobre temas que envolvem a modernidade arquitetônica europeia, ainda que alheios ao contexto brasileiro dos anos 1920, anunciam previamente o fundo falso da transposição do ideário da Nova Arquitetura. Se a Semana de 22 não conseguiu promover um impulso positivo na direção da renovação arquitetônica necessária, a “consciência moderna” de Mário de Andrade estabelece um vínculo negativo entre o debate paulista dos anos 1920 e o “milagre” ocorrido na capital federal pelas mãos de Lucio Costa, de 1931 até o momento decisivo do projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública em 1936. Uma história bastante conhecida e um fundamento da historiografia moderna brasileira.

Mesmo não tendo sido um “milagre”, uma novidade irrompe no Rio de Janeiro que tem por base a mudança política que inicia a consolidação de um Estado nacionalmente unificado.

Os primeiros passos da AMB foram alavancados pela ala moderna do getulismo nascente, como mostram os documentos que envolvem a reforma da Escola de Belas Artes e o projeto do edifício do novo ministério. A participação de Warchavchik nesse intervalo pode ser considerada como uma tutoria de educação estética purista para um supostamente distraído Lucio Costa. O papel de Le Corbusier é único e definitivo, e não contou com nenhum desenvolvimento arquitetônico prévio local para se impor – no sentido do que ali se inaugurava – além do grupo de brilhantes e empenhados alunos que rodeavam o neófito promotor da frustrada reforma de 1931. As continuidades são pontuais e descoordenadas, o que confere aos eventos de meados da década de 1930 um caráter inovador e de ruptura.

A discussão proposta trata de uma aproximação nada usual que vai na contramão episódica do revisionismo aventado. Há uma tensão entre algumas reflexões coetâneas de Mário de Andrade e Lucio Costa sobre temas de arquitetura e arte nacional que permite demonstrar os elementos ideológicos fundamentais em jogo no processo de modernização arquitetônica, ou mesmo modernização *tout court*, no Brasil do período entreguerras. Não se trata, portanto, de disputa de narrativas ou da procura de inserir o Modernismo paulista na carioca AMB. A proposta aqui é a desusada, e cada vez mais necessária, crítica da ideologia moderna e sua refração no contexto da modernização hipertardia brasileira. As distintas posições dos dois modernos brasileiros sobre alguns temas contêm, acredito, o núcleo de um embate maior que atravessou o século passado e que parece se concluir infaustamente no presente.

Essa pesquisa começou acidentalmente no final dos anos 1980, no meu mestrado na FFLCH. Dois polos arbitrários das minhas preocupações do período precisavam ser conectados histórica e criticamente: o desprazer causado pela inauguração do Memorial da América Latina – no contexto da redemocratização e da ascensão dos movimentos sociais no país – e a descoberta da obra de Aleijadinho e da arte colonial do ciclo do ouro.

Os textos-guia para entender a obra do mestre mineiro foram inicialmente os de Mário de Andrade; e para começar a compreender a arquitetura brasileira – já que na FAU-USP de então ela não era estudada historicamente, mas sim como um manual de projeto – foi a coletânea *Sobre Arquitetura*, de Lucio Costa, publicada em 1962. Este livro se inicia com o texto “O Aleijadinho”, escrito em 1929, que compõe um roteiro oposto em relação à valorização histórica desse artista feita por Mário no mesmo período. A busca pelos clássicos “Razões da Nova arquitetura” e “Depoimento de um Arquiteto Carioca” levou-me a esse capítulo sobre Aleijadinho. Esse texto direto e conclusivo, por mim desconhecido, era desconsiderado no debate posterior, provavelmente por causa da retratação que recuperava a importância desse artista. Estamos então em um período bem anterior à consagração final de Lucio Costa depois de sua morte, e a enxurrada de pesquisas sobre ele que esmiuçaram cada detalhe e cada rabisco do mestre.

Essa primeira investida levou-me à justaposição crítica das concepções sobre modernidade e tradição em ambos. Contudo, meu objetivo principal era a crítica à AMB, em especial à matriz hegemônica definida pela obra de Oscar Niemeyer desde a Pam-

pulha. O primeiro momento, no entanto, foi esse desencontro de argumentos sobre o artista da Colônia que me indicava – intuição de principiante – uma encruzilhada moderna no Brasil. Uma intuição que foi utilizada como meio, e não como objetivo final, mas que com o passar do tempo, sempre que relembra, aponta para o cerne da questão.

A aproximação entre esses dois autores não foi tranquilamente recebida, pois Lucio Costa é frequentemente aproximado a Gilberto Freyre, na medida em que compartilham fundamentos e perspectivas. Porém, se naquele momento eu insistia nessa abordagem, hoje tenho certeza de sua importância no esclarecimento das disputas em torno de um projeto global que chegava com contradições que aqui se multiplicavam. Cabe ressaltar que o debate a ser apresentado é o de ideias; não existe nexo histórico imediato, ou seja, não se trata de um diálogo real. O que os aproxima historicamente é a cronologia e o ambiente cultural a que pertenciam – São Paulo e Rio de Janeiro.

Em 1928, Mário publica seu texto “O Aleijadinho”. Suas reflexões procuravam identificar uma formulação “negativa” da identidade nacional, iniciativa que, em termos gerais, é um dos motes do Modernismo brasileiro. Para ele, a ideia de “Brasil” teria se definido contra a imposição lusa, principalmente durante a civilização do ouro, no interior do território colonial. A influência cultural portuguesa, plena no litoral, abrandava a cada serra a ser transposta, diferentemente da vigilância política e econômica sobre as riquezas extraídas (ouro e diamante). A maior facilidade do comércio do ouro e diamantes em relação aos produtos da monocultura açucareira enrijeceu o controle

metropolitano, criando conhecidas animosidades e desejos de maior autonomia política. Assim, a primeira forma de arte nacional *avant la lettre* é devedora desse mal-estar da nacionalidade que Aleijadinho representa em vários níveis. Sua obra registra o desconforto do não-lugar social da “mulataria”, entre o senhor branco e o escravizado negro, tanto como “raça” (fruto exclusivo da terra nova) quanto classe social (a atividade artística facultada aos mestiços). Desconforto traduzido em “deformação expressionista”, polo oposto da contenção formal do maneirismo luso presente na arquitetura civil e transladado para a Colônia, na visão de Lucio Costa. Na contenda formativa aqui sugerida – relembrando que não se tratou de um debate propriamente – estavam em jogo os caminhos do Modernismo brasileiro. Neste caso, a conhecida preferência de Mário por artistas como Anita Malfatti e Lasar Segall e, em outra direção, a reconstrução de Lucio Costa do passado arquitetônico colonial e sua recuperação moderna.

No final da década de 1920, Lucio Costa já se afastara das fileiras combatentes do Neocolonial, pelo caráter passadista e artificial desse movimento nacionalista, identificado especialmente por suas referências ornamentais ao Barroco religioso. Ele não havia, até esse momento, se convertido aos princípios da arquitetura moderna, como aconteceu a partir de 1931. Esse é um capítulo bastante explorado pela historiografia da arquitetura brasileira. Nesse interregno, Costa, ilustre conhecedor da arquitetura colonial brasileira e da tradição portuguesa, publica o artigo sobre Aleijadinho, com duras críticas. Estas também indicavam a disputa pelo então presente indefinido

da arquitetura brasileira, especialmente no contexto da capital federal. Costa procurava se afastar tanto do ecletismo remanescente do século XIX quanto do academicismo nacionalista fruto da interpretação equivocada, segundo o jovem arquiteto, da arquitetura luso-colonial.

Ao se afastar do excesso de decorativismo do Neocolonial dos anos 1920, sua crítica se dirige às obras do mestre mineiro, pois nelas vê a origem dos exageros amaneirados e falsificações que se sobrepunham aos princípios básicos da boa arquitetura. Esses princípios eram facilmente encontrados na arquitetura civil brasileira, formalmente econômica e robusta, em contraste com as portadas das igrejas do período das irmandades (especialmente aquelas de Aleijadinho, como a de São Francisco de Assis em Ouro Preto). Ornamentos sobrepostos com exagero aos volumes simples e brancos dessas igrejas e sua arquitetura “chá”. Chamado de “decorador” e não arquiteto, o artista mineiro era o centro de uma disputa ideológica no momento da transição entre a fase de experimentação de linguagens dos anos 1920 para a “normalização” e “rotinização” do Modernismo a partir da Revolução de 1930, segundo a periodização clássica de Antonio Candido desse processo cultural no Brasil. Não se tratava de uma oposição entre ornamento e purismo, mas de qual versão da tradição seria o fundamento de um “novo” nacional: uma certa sensibilidade negativa e trágica, em Mário, ou outra, positiva e sem rupturas, em Lucio. Ressoavam por aqui, de maneira desigual e combinada, os dilemas das vanguardas históricas europeias, consistentemente ancorados em um contexto excêntrico.

O nacionalismo academicista do estilo Neocolonial precedeu as formulações sobre a identidade brasileira, que era o principal foco e problema de nossa atualização modernista desde a Semana de 22. A expressão “atual”, moderna e brasileira, já se verificava nas artes plásticas e na literatura, mas permanecia uma interrogação para a arquitetura, na medida em que o “estilo moderno” não resultava, ainda, do desenvolvimento de um espírito nacional.

Na Semana de Arte Moderna um improviso marcou a participação deste domínio. Além de desenhos do polonês Georg Przyrembel, houve a exposição do espanhol Antonio Garcia Moya. O primeiro apresentava uma casa neocolonial afrancesada, e o segundo, desenhos monumentais de inspiração pré-colombiana. Ambos estavam longe de qualquer estética maquinista, corbusiana ou da “nova construção” germânica. Só com a chegada de Warchavchik a São Paulo é que os modernistas tiveram um representante da arquitetura moderna em seu círculo artístico.

O embate entre o estilo neocolonial – nacional e não atual – e o “futurismo” – não nacional, mas atual – era um problema para Mário de Andrade. Além da questão do “nacional” latente na obra de Aleijadinho, o escritor modernista, ao mesmo tempo que realizava *Macunaíma*, estende esse conflito formativo para temas mais diretamente arquitetônicos. Em uma série de artigos para o jornal *Diário Nacional* em 1928, intitulada “Arquitetura Colonial” (I, II, III e IV), procurava esclarecer a validade do estilo que retomava uma tradição na arquitetura local. Os arquitetos do estilo neocolonial se opunham à “pastichação atrasadona” dos estilos burgueses do ecletismo anterior e também se aproxi-

mavam das preocupações dos modernistas da década de 1920 ao buscar uma autenticidade e “consciência nacional”.

Nesse momento, com os desdobramentos desse estilo histórico e seus desvirtuamentos (também atacados por Lucio Costa) e com a presença já influente de Warchavchik e suas casas modernistas, Mário se pergunta também sobre a validade de um estilo moderno internacionalizante que não apresenta “características étnicas e individuais”. Ele defende a tendência à universalização da arquitetura nova (francesa e alemã), presente em seus princípios e programas. Esta, no entanto, não pode ocorrer de fato, existindo apenas como exemplos de casas com expressões locais, isto é, uma falsa universalidade. Assim, volta a defender a “procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira”. Mário de Andrade torce pela “aceitação consumada e universalizada” da arquitetura moderna, mas teme que isso não ocorra efetivamente, o que abre espaço para atualizações locais como o neocolonial.

Agora, dou sequência ao argumento que considero mais fundamental e que indica uma outra concepção de tradição brasileira que aquela atrelada a uma continuidade adaptada da cultura lusa no país.

A balança marioandradiana pende para a nova arquitetura porque ela consegue aquilo que as outras artes apenas ensaiam, ou seja, “a presença do ser humano com abstenção total da individualidade”, pois baseia-se em “valores e dados científicos que o povo ignora, eruditíssima”. Mais que isso, essa arquitetura desenvolve-se “fazendo abstenção por assim dizer total do ensinamento arquitetônico popular”. Porém, essa propriedade fa-

vorável pode derivar apenas da infância desse movimento e, seguindo a tradição dos internacionalismos todos, retroceder com a imposição do indivíduo e do lugar. Entretanto, para Mário, idealmente, a arquitetura moderna coincide com a arte popular “no que esta possui de mais inconscientemente refinado, no que tem de mais humano e fecundo: a ausência do indivíduo”. Afasta, portanto, a relação direta ou mesmo histórica com a arquitetura vernácula, referindo-se a uma dimensão objetiva e social.

Os arquitetos do estilo neocolonial buscam a necessária atualidade nacional. Mário, todavia, duvida dos resultados. A pergunta de fundo seria: como defender a “atualidade nacional” em arquitetura e manter funcionando a “atualização estranha”, o “moderno” que fez deflagrar o movimento modernista (e que “funcionou de fato”)? Não propõe, evidentemente, nenhuma direção em assunto tão exclusivo e precoce em relação ao contexto e ao desenvolvimento da arquitetura local.

Dessas considerações inconclusas de Mário de Andrade sobre a arquitetura, podemos reter, para desenvolver o argumento, algumas indicações: a necessidade de uma “atualização nacional”, quer dizer, da busca de constantes “étnicas e individuais”; a identificação da nova arquitetura de caráter internacional com a arte popular, por seu anonimato; e, principalmente, a ênfase na erudição da nova arquitetura em oposição ao saber popular. Logo, como delinear um “nacional” nessas reflexões? Essencialmente como uma negação: de uma linhagem lusa, na lição de Aleijadinho; de atualizações estrangeiras (os modernismos europeus), buscando uma indefinida atualização local; de uma visão individual, afirmando seu anonimato (ciência e erudição).

Como, em suma, ser nacional e moderno em arquitetura? Pergunta feita com base na urgência do poeta, mas de difícil deslinde na construção lenta da arquitetura.

Como vimos, Lucio Costa se distancia de uma arquitetura decorativa, valorizando a casa mais pobre e desataviada, de pau a pique, facilmente encontrável ainda nas periferias das grandes cidades. Os exemplos do Neocolonial que se espalhavam pelas cidades reproduziam portais religiosos em casas urbanas, simulavam, em materiais industrializados, a rusticidade das técnicas arcaicas. Estavam cada vez mais distantes da economia formal e robustez da nossa arquitetura civil tradicional e sua “verdade” construtiva. As casas simples e os edifícios públicos contrapunham-se ao requinte decorativo das igrejas e sua excessiva ornamentação de superfície, sobretudo, como acreditava Lucio Costa, aquelas do mestre mineiro.

Essa crítica, que ele suavizará oportunamente, manteve-se válida em suas análises da evolução da arquitetura brasileira no sentido das formas modernas corbusianas. Para tanto, um realinhamento “construtivo” das preocupações marioandradianas: a dimensão popular alegórica (o folclore), que era indício de anonimato e objetividade em Mário, é positivada na construção simples, na tradição vernácula da arquitetura que correu paralela à falsa modernização estilística do século XIX. Vê-se um sequestro – pertinente, tratando-se desta área – da complexidade cultural oriunda do isolamento colonial em direção ao aspecto mais inflexível da moradia sob a injunção da escassez. Contudo, subtrai um caráter formal e funcional dessa economia de recursos que leva a uma progressiva simplificação estética e histórica

tanto do passado quanto do seu presente histórico. Essa montagem ideológica não se encontra completa no texto de Lucio Costa sobre o Aleijadinho. Porém, se o julgamento e condenação do escultor-arquiteto foi revisto, a lógica que aponta para um purismo genético justificador da opção corbusiana no Brasil seguirá, ainda que sem conclusão coerente, uma década depois. Indico, sem poder aqui desenvolver, a nova conversão de Lucio Costa a um “barroquismo” particular da cultura brasileira que justificaria não mais o racionalismo corbusiano, mas as curvas de concreto do gênio em ascensão Oscar Niemeyer.

Se essa nova formulação de Lucio Costa adquiriu propriedade histórica, idealizada, perdeu, no entanto, o sentido de universalidade evocado por Mário de Andrade, e tudo mais que dele se depreende (generalização, industrialização, habitação e etc.). O caráter negativo do “anonimato”, flagrado na objetividade da “linha de montagem” da arquitetura alemã e nas discussões sobre a “máquina de morar”, diluiu-se na clareza da genética luso-brasileira da arquitetura simples, de volumes puros e brancos. Reforço a consonância indireta desses comentários de Mário de Andrade no jornal com o seu texto anterior “O Aleijadinho”: o “novo” brasileiro deveria também surgir do “mal-estar”, capturado na obra do artista, da “nacionalidade”, “raça” e “classe”; deveria, portanto, se opor à lusofilia, à segregação racial e ao senhorio inarredável.

Neste momento, talvez valha a pena destacar com mais precisão o contexto no qual esse debate se insere. O impulso industrializante dos anos 1930 tem contradições “dualistas” hoje já bastante esclarecidas. A construção da modernização indus-

trial brasileira exigiu um agudo contraste entre “modernidade” e “atraso”, seja do ponto de vista dos projetos em andamento, seja em relação aos entendimentos desse processo – intelectual, estético, político e social. Indico, nesse debate indireto proposto acima, os termos da configuração mental orientada pela modernização cultural que avançava rapidamente no país agrário. Forças sociais ativadoras do progresso industrial e tecnológico reclamavam representações universalistas que incluíssem as novas massas urbanas em ascensão. Por um lado, essas representações consideravam os conflitos inerentes a uma sociedade de classe, cujo vanguardismo apontava para a superação das formas burguesas da vida, possibilitadas, acreditava-se, pela lógica industrial. Por outro lado, o arranjo do processo de modernização em curso não previa qualquer ruptura na estrutura social de base colonial, prolongando as relações de exploração modernas sobrepostas à opressão do trabalho escravo. Tal formulação anômala, pela perspectiva dos processos de modernização industrial clássicos, é inovadora pelo caráter e dimensão de suas permanências, relativas ao universo social da Colônia. A arquitetura moderna em preparação nos anos 1930 logrou representar esse deslocamento suave, sem rupturas, dos afetos e sensibilidades forjadas no isolamento colonial em direção às novas formas racionais que seriam a base de um país moderno *sui generis*. Essa operação, realizada por meio de um jogo estético formal, contribuiu para consolidar o modelo de desenvolvimento do país no século xx.

Fato curioso que esta sequência de observações pretende reforçar, é que as contradições sociais da modernização brasileira

tenham aflorado em despreziosas e solitárias reflexões desses dois personagens protagonistas da cultura moderna no país. São precoces em relação às evidências que foram se avolumando desde o Estado Novo e que minaram progressivamente as crenças em uma modernização cultural alavancadora da modernização social. Onde Mário de Andrade via conflito e ruptura na terra nova em formação, Lucio Costa viu continuidade e tradição, naturalizando a “coisa lusa”: “é o chão que continua”, disse ele sobre os casebres que permaneciam à beira das estradas de então, testemunhas de um saber e espírito preservados, ainda que pela precariedade social.

Tais ponderações apresentadas por ambos com fluência envolvente moviam-se pelos meandros de um Brasil real e um Brasil “cultural”. Elas ajudam a esclarecer como o Brasil moderno constituiu-se por um mecanismo de sublimação a cada manifestação de possíveis conflitos. Nesse trânsito entre os antagonismos reais e as alegorias culturais da nação, construiu-se de fato a modernização conservadora e pôs-se a girar a roda do desenvolvimento, a partir do início da década de 1930. Nesse momento, as especulações estéticas colocadas pelo Modernismo dos anos 1920 desdobram-se em direção à sua construção política e social. As ambiguidades presentes nesse primeiro momento vão se atenuando com o fechamento da conjuntura política em finais da década de 1930 com o Estado Novo. É nesse contexto político de centralismo autoritário que emerge com força o projeto construtivo da arquitetura brasileira e seu deslocamento do racionalismo purista para um virtuosismo expressivo e formalista exponenciado por Oscar Niemeyer.

Da reprovação do ornamento no texto sobre Aleijadinho à defesa das formas puras da arquitetura moderna coincidentes em intenção de sobriedade da arquitetura civil colonial, Lucio Costa foi elaborando os fundamentos para o desenvolvimento arquitetônico ulterior. A forte coerência de suas “razões” garantiu as bases da pesquisa arquitetônica brasileira, respondendo apenas parcialmente às inquietações de Mário de Andrade sobre a dualidade entre “moderno” e “nacional”. Ambas noções permaneceram na base da AMB segundo a formulação de Costa; mas tiveram seu conteúdo alterado para engajar-se ao projeto de desenvolvimento conservador já em curso.

Para Lucio Costa, a arquitetura moderna corbusiana era como que o desdobro lógico e histórico de certo espírito construtivo nacional. Este estaria preservado, da Colônia ao século XX, na casa pobre, cuja genética se remeteria à simplicidade moderna da casa colonial, na exatidão de sua solução construtiva, que equacionava com perfeição a relação entre funções, escassos meios construtivos e forma clássica. Tal formulação eclipsava adrede a inegável exuberância do nosso Barroco-rococó. Com todas as simplificações possíveis nesse tipo de operação mental, foi essa dimensão “anti-clássica”, a princípio recusada, que passou a definir uma nova especificidade, ao final da década de 1930. Também não esteve livre da visão estrangeira em relação ao exotismo do país que passava a aparecer no mapa do mundo – e sua importância relativa no acirramento do conflito internacional. Um sem fim de formulações pode ilustrar esse momento de tipificação sintética de um Brasil amigável. Para tanto, concorreram atributos distintos do despojamento da moça de

“cara lavada e perna fina” com o qual Lucio Costa caracterizou a nova arquitetura no Brasil. Um instantâneo dessa reversão de modelo, à larga divulgado: a aproximação entre as duas Igrejas de São Francisco de Assis em Minas Gerais, obras primas da singularidade nacional; uma moderna, outra barroco-rococó. Aleijadinho volta agora com sinal positivo, índice da nacionalidade apaziguada e reencontrada. Sem podermos nos ocupar dessa construção propriamente, atenhamo-nos mais uma vez ao atrito entre ideias aparentemente contíguas.

O fenômeno arquitetônico síntese dessa nova possibilidade nacional e moderna foi o Projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, que resultou na vinda de Le Corbusier ao Brasil. Apenas com base nessa construção do que seria, ou deveria ser, uma arquitetura moderna e brasileira – basicamente a formulação da relação entre o presente moderno e o passado “nacional” – pode-se construir tão impressionante edifício. De certa maneira, respondia-se no Rio de Janeiro à pergunta subjacente às dúvidas de Mário de Andrade sobre a arquitetura neocolonial e a “atualidade brasileira”. A arquitetura nacional passava então a “funcionar bem”.

Os desdobramentos que se seguiram à intensa reelaboração dos riscos de Le Corbusier para o Edifício do Ministério, em 1936, confrontavam as indicações originais de Lucio Costa e as inovações formais de Oscar Niemeyer, não sustentadas mais na sobriedade volumétrica resultante do esquema que aproximava a casa colonial aos “5 pontos” corbusierianos. O foco local imposto ao edifício como unidade expressiva não extensível produzia uma volumetria excepcional que rompia com o equi-

líbrio entre os *objets à réaction poétique* e os *objets-types* – uma das soluções corbusianas para a crise ideológica do racionalismo dos anos 1920. A disputa de significados resultou no hibridismo formal do Pavilhão de Nova York, em 1939, ano da radicalização conservadora do Estado Novo que durou até a distensão em 1942. Nesse projeto, à fluidez da volumetria externa do bloco principal contrapôs-se a fragmentação dos elementos curvos próximos, mas independentes (rampa, auditório, pista de dança, aviário e caixa d'água), indicando uma dualidade entre duas concepções construtivas. É como se os anexos corbusianos, de formas livres em relação ao rigor prismático da lâmina, se apresentassem todos justapostos, em menor escala, não como contraposição ao módulo, agora inexistente, mas buscando a tensão entre si, propondo como tema a sua desarmonia. Uma moldura-requadro procura forçar formalmente, na elevação principal, a unificação desses fragmentos explodidos, na planta. Esse embate realizava-se a nível formal e estava na base da estratégia “formativa” de Lucio Costa, que, ao mesmo tempo em que se retira da linha de frente do combate ao conservadorismo arquitetônico através da prancheta, pavimentava o caminho para seu jovem discípulo e sua síntese formal.

Tudo se passa como se as frágeis prefigurações de modernização e nacionalismo formuladas nas primeiras décadas do século xx, cumprindo com oscilação seu papel ideológico de balizar vetores e acelerar processos sociais, se liberassem de seu lastro – fragilíssimo, dada as agruras do desenvolvimento econômico pós-colonial – e dessem toda corda às velas, reprogramando a nau em plena rota, segundo novos ventos. Contradições estru-

turais irresolutas se farão presentes nesse percurso, intensificadas sempre que as pressões autoritárias se afrouxarem.

Mantendo a fórmula original, a modernização brasileira, no âmbito de uma cultura modernista, teve de realizar novas acrobacias para justapor desenvolvimento econômico e atraso social. E o impulso original das primeiras manifestações – do *Caipira* de Almeida Jr. à antropofagia – foi diluindo-se na, cada vez mais espessa, imagem idealizada de um passado edênico, construído no mito do isolamento e da integração cultural das raças. Tal construto mítico é tão plástico quanto a realidade social que engendra. Seu acomodamento no novo terreno político e produtivo nacional teve de excluir a sobriedade definida por Lucio Costa como característica principal. A tensão social crescente na conjuntura do nacional-desenvolvimentismo pode ser medida pelos impulsos formalistas que culminam no projeto de Brasília.

O arremate formativo efetivou-se com o projeto e construção da Pampulha (1940-1943), considerado pelo autor e pela maior parte dos críticos como o momento mais importante da consolidação da arquitetura moderna brasileira. Oscar Niemeyer sintetiza nesses pequenos edifícios as formas essenciais da nova arquitetura, sua alçada nesse momento à representação privilegiada da engenhosidade nacional. Esse modelo só entrou em crise quando foi confrontado com a metrópole paulista e as contradições sociais que passaram a imperar na expansão da industrialização, no final dos anos 1950. Mas isso já é outra história.

1956

Veronica Stigger

O título desse texto é uma data: 1956. Uma série de eventos marcaram aquele ano no país: Juscelino Kubitschek – que construiria Brasília e, com ela, a imagem de um Brasil moderno – assumiu a presidência em 31 de janeiro; Pelé começou a jogar no Santos; João Guimarães Rosa lançou *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*; Vinicius de Moraes estreou, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o espetáculo *Orfeu da Conceição*, com música de Antonio Carlos Jobim, cenário de Oscar Niemeyer e atores do Teatro Experimental do Negro de Abdias de Nascimento. Poderia seguir com a lista, mas encerro por aqui, chamando a atenção para que o título desse texto seria mais preciso se eu acrescentasse à data uma cidade: São Paulo. E, a esta cidade, um bairro: o centro. São esses o ano e o cenário de fundo de dois acontecimentos no âmbito das artes visuais nos quais gostaria de me deter: o desfile do traje masculino de verão concebido por Flávio de Carvalho e a I Exposição Nacional de Arte Concreta.

Em 18 de outubro de 1956, às 15 horas de uma quinta-feira, Flávio de Carvalho desceu de seu escritório na rua Barão de Itapetininga para lançar, com um passeio pelas ruas do centro de São Paulo, o traje que havia concebido para os homens dos trópicos. O então batizado *New Look*¹ se compunha de saioite, blusão armado de mangas bufantes, meia arrastão, chapéu branco e sandália de couro. O conjunto, segundo o próprio artista, além de libertar o homem dos ternos e das gravatas, avessos tanto ao clima tropical brasileiro quanto ao homem contemporâneo², possibilitaria uma diferença de temperatura de cinco graus centígrados entre a roupa e o ambiente. Como o evento havia sido anunciado na imprensa, uma pequena multidão – entre repórteres, fotógrafos e curiosos – acompanhou o artista em seu desfile, que seguiu pelas ruas Marconi e Sete de Abril, pela Praça Ramos de Azevedo e, depois, de volta para o local de onde partiu. O evento foi amplamente registrado, saindo em jornais e revistas dos dias e semanas seguintes não apenas em São Paulo,

1. O nome do traje fazia uma inequívoca referência ao famoso modelo criado por Christian Dior, quase dez anos antes, em 1947: com cintura marcada e ampla saia godê, o *New Look* de Dior produziu uma revolução no guarda-roupa feminino, o qual, depois do fim da Segunda Guerra Mundial, tendia para as formas retas e masculinas.
2. Explica Flávio de Carvalho: “A atual moda para homens é sobrevivência da calça, colete e pessoa do século XVII e possui ainda as cores sombrias e escuras derivadas da cor preta imposta à burguesia pela nobreza como condição depreciativa. Estas sobrevivências estão em desacordo com os conhecimentos atuais do homem e com o seu desenvolvimento cerebral”; em “Moda de verão para a cidade”, originalmente publicado em *Diário de S. Paulo*, 24 jun. 1956, reproduzido em Flávio de Carvalho, *A Moda e o Novo Homem*, São Paulo, SESC/Senac, 1992, p. 66.

mas em várias cidades brasileiras. Houve quem quisesse adotar o traje e quem o tratasse como piada. Manuel Bandeira escreveu na crônica “O Colete”, publicada em 28 de outubro na *Folha da Manhã*: “Na verdade, se tivéssemos juízo e coragem, adotaríamos o traje inventado por Flávio de Carvalho”. Mas acrescentou: “Como não temos, chamamo-lo de louco e vaiamo-lo”³.

Em 4 de dezembro, quase exatos dois meses depois do desfile do traje de Flávio, abria, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – cuja sede era então na rua Sete de Abril, a poucos metros do escritório do artista e no prédio dos *Diários Associados*, onde Flávio dera uma entrevista ao fim do percurso –, a I Exposição Nacional de Arte Concreta. Pela primeira vez, reuniam-se artistas plásticos e poetas ligados aos grupos concretistas do Rio de Janeiro e de São Paulo (mas não só), exibindo-se pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e poemas concretos – o que, em artes visuais, se traduzia em obras abstrato-geométricas. Participaram da exposição os artistas plásticos Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João J. S. Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, Lothar Charoux, Lygia Pape, Casimiro Féjer e Franz Weissmann, e os poetas Ronaldo de Azeredo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e Wladimir Dias Pino.

3. Manuel Bandeira, “O Colete”, *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 out. 1956, p. 7.

Mas o que poderia conectar o desfile do traje masculino de verão por Flávio de Carvalho e a reunião de artistas e poetas concretos? À primeira vista, nada parece aproximá-los. Pelo contrário, se lembrarmos da histórica rivalidade entre Flávio de Carvalho e Waldemar Cordeiro que, segundo contam, quase brigaram a tapa em 1957, por conta da seleção dos artistas para a IV Bienal Internacional de Artes de São Paulo⁴. Um dos tantos recusados, Flávio de Carvalho liderou uma revolta que cobrava do júri um novo julgamento já que a seleção recém-anunciada, segundo ele, favorecia “concretistas em prejuízo das outras correntes artísticas”⁵. Cordeiro não fazia parte do júri, mas participava de uma reunião convocada por Flávio. Não é o caso aqui de entrar nas minúcias da briga, embora tenha elementos interessantes. Retomemos, portanto, a possível relação entre os dois eventos em questão.

Numa tentativa de aproximar o desfile do traje de Flávio de Carvalho e a exposição de arte concreta, gostaria de sugerir que voltássemos no tempo, para o ano de 1922. Não para a famosa Semana de Arte Moderna, ocorrida também no centro de São Paulo, em fevereiro, mas para alguns meses depois, nessa mesma cidade, quando do lançamento do segundo livro de

4. J. Toledo, *Flávio de Carvalho: O Comedor de Emoções*, São Paulo/Campinas, Brasiliense/Editora da Unicamp, 1994, p. 546.

5. Roberto Simões e Silvio Guimarães, “A IV Bienal Sob o Signo de Debates e Protestos”, *Para Todos*, Rio de Janeiro, São Paulo, 2ª quinzena de jun. 1957, p. 1.

poemas de Mário de Andrade, *Pauliceia Desvairada*⁶. Propo-nho mais precisamente que nos detenhamos na capa de *Pauliceia* e que a vejamos como uma imagem dialética no sentido benjaminiano do termo. Escreve Walter Benjamin na seção “N” de suas *Passagens*:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na suspensão⁷.

Não por acaso, na mesma seção “N”, Benjamin nos ajuda a compreender a dinâmica temporal implícita em suas noções de imagem dialética e constelação quando sugere: “Compreender juntos Breton e Le Corbusier”⁸. Minha proposta, em suma, em paralelo com o programa benjaminiano, é que, se recuamos à capa de *Pauliceia Desvairada* e ao que nela está implicado, surge diante de nossos olhos uma constelação talvez imprevista, na qual se conectam, em forma de imagem, momentos distintos e

6. A propósito, não resisto em fazer um comentário entre parênteses: a detalhada reportagem de *Para Todos* acerca da troca de ofensas na briga iniciada por Flávio de Carvalho por conta da IV Bienal de Artes de São Paulo registrava: “Chegou assim a um estado de plena ebulição o ambiente artístico na Pauliceia, agora mais desvairada do que a classificou Mário de Andrade”, em Roberto Simões e Silvio Guimarães, “A IV Bienal Sob o Signo de Debates e Protestos”, p. 1.

7. Walter Benjamin, *Passagens*, trad. Irene Aron, Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504 [“N” 2a, 3].

8. *Idem*, p. 502 [“N” 1a, 5].

até mesmo antitéticos da modernidade brasileira. Não se trata de encontrar na capa deste livro a “fonte” dos momentos posteriores a que me referi – até porque, numa imagem dialética, como já demonstrou Georges Didi-Huberman ao examinar em paralelo os conceitos benjaminianos de imagem dialética e origem (*Ursprung*), aqui a história não se dá a ver como “fonte”, senão como “torrente” e “turbilhão”:

Ou seja uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio [...] e, por outro, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente⁹.

Observemos a capa do livro de Mário de Andrade, uma capa não assinada, atribuída a Guilherme de Almeida¹⁰. Seus losangos coloridos fazem menção à roupa do Arlequim, personagem da *Commedia dell'Arte* italiana que, em certa medida, orienta a leitura dos poemas. Victor Knoll, em seu livro sobre a poesia de Mário de Andrade, recupera a origem desse personagem:

Consta que Arlequim vem do alemão *hoellenkind*, que designa uma criança infernal, uma criança do diabo. Com a evolução da palavra passou-se a dizer *hellequin* e depois Arlequim. No italiano encontramos *il lecchino*, *al lecchino* e *alichino*. Os italianos designavam sob esse nome

9. Georges Didi-Huberman, *O Que Vemos, o Que Nos Olha*, trad. Paulo Neves, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 171.

10. Telê Ancona Lopez, “Arlequim e Modernidade”, *Marioandradiando*, São Paulo, Hucitec, 1996, p. 23.

uma personagem também diabólica, uma personagem infernal que atemorizava os camponeses fazendo grande ruído. *Alichim* passou para a linguagem coloquial e daí para o teatro. Como personagem cômica do teatro italiano, Arlequim trazia uma vestimenta composta de pequenos pedaços de pano triangulares ou sob a forma de dois triângulos justapostos (losangos), de diversas cores, uma máscara negra e, na cintura, um sabre de madeira. O seu papel era quase sempre improvisado¹¹.

Era, portanto, o mais livre dos personagens da *Commedia dell'Arte*: nem mesmo texto seguia. Acrescenta Knoll:

Em França, o Arlequim era uma mistura de ignorância, de ingenuidade e de espírito, de astúcia e de tolice, de graça e de bobice. Uma personagem que apresentava também um duplo caráter ou um comportamento dividido¹².

Knoll destaca ainda:

Devemos também lembrar que a figura do Arlequim aparece no folclore brasileiro e parece ter vindo do *Arlechino* do antigo teatro italiano, conservando o seu caráter burlesco e apalhaçado. Além destes caracteres, aparece como brigão, provocador e valentão. Arlequim figura como personagem do auto popular do “Bumba-Meu-Boi”, como ajudante de ordens ou moço de recados do Cavalo-Marinho, capitão ou chefe do fol-

11. Victor Knoll, *Paciente Arlequinada: Uma Leitura da Obra Poética de Mário de Andrade*, São Paulo, Hucitec, Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p. 52.

12. *Idem, ibidem*.

guedo, este representando o proprietário da fazenda onde se dá a dança e que se dirige aos vaqueiros por intermédio do Arlequim¹³.

Em síntese, aponta Knoll: “Arlequim, e em continuidade Arlequinal, vincula-se à dança e a um ritual relativo ao boi”¹⁴. É curioso que o historiador da arte Jean Clair tenha observado num de seus mais desafiadores livros, *Hubris: La Fabrique du Monstre dans l'Art Moderne*: “Não há comparação possível para exprimir a unidade e a contiguidade do ser, só há contiguidades, um casaco de Arlequim é, como se sabe, o casaco de um morto que ressuscita no período do Carnaval...”¹⁵.

Telê Ancona Lopez, por sua vez, lembra que Mário de Andrade, em uma crônica de 1921, definiu o arlequim como “audácia vertical”, defendendo no mesmo texto a loucura “como uma nova ótica, pronta para abalar os padrões convencionais”; ela seria “como uma nova forma de conhecimento, uma nova sabedoria”¹⁶. Daí o adjetivo “desvairada” com que Mário, no ano seguinte, qualifica a *Pauliceia* no título de seu livro. Observa ainda Telê Ancona Lopez:

Compreende-se então que, nesse instante da propaganda modernista, o arlequim é, da mesma forma que a loucura, o instrumento de organização desejoso de enxergar além das aparências, percebendo que o lírico poderia estar fundido ao dramático, ao patético¹⁷.

13. *Idem*, p. 53.

14. *Idem*, *ibidem*.

15. Jean Clair, *Hubris: La Fabrique du Monstre dans l'Art Moderne. Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris, Gallimard, 2012, p. 150.

16. Telê Ancona Lopez, “Arlequim e Modernidade”, pp. 19-20.

17. *Idem*, p. 19.

Em certa medida, na roupa do Arlequim, os losangos – isto é, a geometrização – são uma forma de ordenação da loucura, sem deixar de ser, pelo contraste e irregularidade das cores, também eles algo de desvairado. Cabe lembrar que os dois primeiros sentidos para “desvairado” no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* são: “caracterizado pela diversidade; variado, sortido” e “de tipo, formas ou características diferentes; diverso, desigual”. A capa de *Pauliceia Desvairada* faz, então, referência ao mesmo tempo à roupa e à geometria, ao desvario e à ordem, à fragmentação e à diversidade, à estruturação e ao movimento (à dança, ao ritual).

Victor da Rosa já havia chamado a atenção para como era possível perceber algo de arlequinal no traje de Flávio de Carvalho: “a partir da noção de ‘homem em farrapo’, o motivo pelo qual o *look* tropical que Flávio elabora para desfilas pelas ruas de São Paulo, em outubro de 1956 [...], guarda uma sutil semelhança com o traje do arlequim”¹⁸. Observação semelhante faz Artur de Vargas Giorgi ao afirmar que Flávio transforma “o traje arlequinal da exceção carnavalesca na moda urbana e tropical do homem em farrapos”¹⁹. E vale lembrar que o traje se compunha de dois conjuntos coloridos: um com blusão vermelho e saia branca e outro com blusão amarelo e saia verde. Poderíamos também pen-

18. Victor da Rosa, “O Homem em Farrapos: A Experiência da Moda em Flávio de Carvalho”, *Galáxia*, São Paulo, n. 38, maio/ago., 2018, pp. 185-186.

19. Artur de Vargas Giorgi, “Obscenias: Merda, Poeira e Certa Loucura no Arquivo do Moderno (Breve Montagem)”, em Ana Chiara *et al.* (orgs.), *Bioescritas/Biopoéticas: Corpo, Memória e Arquivos*, Porto Alegre, Sulina, 2017, p. 217.

sar o traje de Flávio de Carvalho no contexto mais amplo de um interesse por parte de outros artistas modernos pela moda, como Giacomo Balla e Sonia Delaunay – e não deixemos de notar que há algo de arlequinal também nos trajes criados por esses dois. No que toca aos concretos, não esqueçamos que muitos deles faziam tecidos para a Rhodia na década de 1960 – ou seja, mesmo aí, pode-se estabelecer uma relação com a roupa.

Uma certa geometrização também é perceptível na composição dos planos de cor de algumas pinturas de Flávio de Carvalho daquele período, como em *Paisagem Interior* (1955), uma das poucas paisagens pintadas por ele, que se organiza a partir de planos de cor, os quais, por vezes, tomam as formas de triângulos e retângulos. Uma tendência similar à geometrização em determinadas áreas da pintura é perceptível em outros trabalhos daquele mesmo ano, como *Mulher Criatura Pensativa* e *Retrato de Niomar Moniz Sodré Bittencourt*, e até mesmo em seu autorretrato de 1965, bem como no fundo de desenhos como *Mulheres*, de 1968.

No que tange aos artistas presentes na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, a geometrização é o fundamento de seus trabalhos. A capa de Hermelindo Fiaminghi para o número 20 da revista *AD (Arquitetura e Decoração)*, dedicado especialmente à exposição, é feita a partir de uma obra sua exibida na mostra, realizada naquele mesmo ano, intitulada *Triângulos com Movimento em Diagonal*. Ela se organiza a partir de triângulos vermelhos, pretos e cinza sobre fundo branco. É como se aqui os losangos da roupa do Arlequim tivessem se estilhaçado. Similar desmontagem e sucessiva remontagem do losango po-

diam ser percebidas também, na exposição de 1956, em obras como *Composição com Triângulo Proporcional* (1953), de Alexandre Wollner, *Concreção 1063* e *Concreção 5629*, ambas de 1956, de Luiz Sacilotto. Wollner, recorde-se ainda, diagramava com Décio Pignatari uma página chamada *Invenção no Correio Paulistano*. Na edição de 8 de maio de 1960, organizou, numa mesma página, os poemas “Ovo”, de Simias de Rhodes, “Ovo Novelo”, de Augusto de Campos, e as duas versões para “Vision and Prayer”, de Dylan Thomas – todos apresentados numa forma que oscila entre o ovo e o losango, uma espécie de ovo alosangado. Como não lembrar aqui da suposição de Clarice Lispector em “O Ovo e a Galinha”: “O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando”²⁰.

Composição Concreta, de Alfredo Volpi, por sua vez, também exibida na exposição de 1956 e por vezes reproduzida nas notícias de jornais da época²¹, nos faz lembrar que, nas artes, o losango também pode derivar do quadrado. Ao virar sua tela quadrada, Piet Mondrian transformou-a num losango, assim batizando suas composições nesse formato. Na matemática, embora seja um quadrilátero equilátero, como o quadrado, o losango se diferencia deste por ser um paralelogramo. Mas, como ressalta Waldemar Cordeiro em seu texto na edição especial da revista *AD* dedicada à exposição:

20. Clarice Lispector, “O Ovo e a Galinha”, *A Legião Estrangeira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999 [1964], pp. 52-53.

21. Jayme Maurício, “Exposição Nacional de Arte Concreta”, *Correio da Manhã*, 5 fev. 1957, p. 14.

A nossa arte é geométrica, não geometria. Leonardo Sinisgalli, falando sobre arquitetura, escreveu que a geometria importa até às possibilidades geométricas do nosso olho, não da nossa mente. Aqueles que não souberem compreender a natureza sensível da geometria na arte, fracassaram²².

Décio Pignatari lhe faz coro ao afirmar na mesma edição da revista: “a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica enfim”²³.

Tanto Pignatari quanto Cordeiro destacam também, em seus textos, a questão do movimento como “uma das principais características do concretismo”²⁴. Escreve Cordeiro:

A pintura espacial bidimensional alcança o seu apogeu com Malevitch e Mondrian, agora que surge uma nova dimensão: o tempo. Tempo como movimento. A representação transcende o plano, mas não é perspectiva, é movimento.

O número cromático regula estruturalmente a cor, que age pelo contraste das complementares. O interesse pela vibração reflete a aspiração ao movimento. A nossa arte é o barroco da bidimensionalidade²⁵.

Se, naquele momento, o movimento se dava pela vibração em função do contraste das cores complementares, dois anos

22. Décio Pignatari, *Revista AD*, n. 20, 1956, s. p.

23. *Idem, ibidem*.

24. *Idem, ibidem*.

25. Waldemar Cordeiro, *Revista AD*, n. 20, 1956, s. p.

depois, em 1958, tornou-se movimento mesmo com os *Ballets Neoconcretos*, de Lygia Pape. Em seu segundo balé, Pape nos mostrou que um quadrado também dança. No balé anterior, já haviam dançado o paralelepípedo e o cilindro.

Ao se associar a uma sugestão de movimento ou ao movimento de fato, o que nas composições geométricas já podia ser percebido como algo desvairado pela variação e irregularidade, acaba guardando algo também de loucura – aspecto que se aprofunda nos anos seguintes. Não por acaso, em *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Décio Pignatari lembra que Marc Le Bot designara a estrutura geométrica rígida de Mondrian de “delírio lógico”²⁶ – e ele não estava se referindo ao momento em que, em Mondrian, o movimento se torna evidente ao substituir as linhas verticais e horizontais pela justaposição de pequenos quadrados coloridos nas telas de seus últimos anos, justamente naquelas em que faz menção explícita a um ritmo musical e dançante: *Broadway Boogie-Woogie* e a inacabada *Vitória Boogie-Woogie*. Não por acaso ainda, Lygia Pape, em um texto de 1968, afirma que a “fantasia”, isto é, a “loucura”, que se confunde com “o sentido de liberdade”, “é o elemento deflagrador da criação” em contraposição aos “padrões morais, sociais, políticos, artísticos etc.” da “boa cultura” que “são a própria defesa contra qualquer mudança na estrutura”²⁷.

26. Marc Le Bot *apud* Décio Pignatari, *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, São Paulo, Cultrix, 1981, p. 78.

27. Lygia Pape, “Da Loucura e da Cultura”, *Lygia Pape: Espaço Imantado*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012, p. 241.

Não é de espantar que, anos depois, figuras como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Hélio Oiticica (para citar alguns dos que estavam na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta) fossem vistos navegando por aí numa *Navilouca*.

DI CAVALCANTI

UM MODERNISTA NO SUBÚRBIO DE UM CENTENÁRIO?

Frederico Coelho

Como a pergunta que intitula esse breve artigo, farei aqui um exercício especulativo, em que proponho uma provocação para pensarmos qual será o papel de um dos artistas ligados a 1922 no momento do centenário da Semana de Arte Moderna. O artista que será o fio condutor será Emiliano Di Cavalcanti (1987-1976).

Pintor e desenhista ligado então ao Rio de Janeiro, ele se muda para São Paulo ainda em 1916. Personagem moderno por excelência, Di transitou rapidamente da ilustração de forte pen-
dor *art déco* na eclética imprensa carioca da década de 1910 para o meio artístico paulista com personagens capitalistas, sofisticados e informados. Em poucos anos, tornou-se parte das reuniões-chaves para a formação do Modernismo, sendo inclusive frequentemente apontado como responsável pela ideia da Semana de 22. Afinal, foi em sua exposição na Casa Editora O Livro, de Jacinto Silva, em 1921, que Graça Aranha é apresentado a Di e, posteriormente, aos demais artistas e intelectuais do grupo de

jovens paulistas. É também através de Graça Aranha, que Di chega até Paulo Prado e propõe o que viria a ser a Semana. Além desses mitos de origem, sua marca indelével no evento são as imagens do cartaz e do catálogo, eternizadas em qualquer comemoração posterior dos três dias de fevereiro de 1922.

Na borda de um centenário que será fartamente visitado, qual será o lugar de Di Cavalcanti? Aliás, quem é Di hoje? Um clássico? Uma tradição da ruptura ou uma tradição dispensável? Um artista datado ou um artista Moderno – e por isso datado? Sua obra terá peso para se pensar atualmente os desdobramentos do Modernismo ou ela será quase opaca frente à consagração crítica e estética de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Cícero Dias ou Candido Portinari? Ainda podemos enxergar na obra de Di uma tradição visual do Modernismo brasileiro impactando a contemporaneidade? Ou o lento silêncio que foi se formando ao redor do seu trabalho o transforma aos poucos em um nome do passado e sem repercussão contemporânea – como Guimar Novaes e Graça Aranha? Qual será, portanto, o lugar de Di na narrativa do centenário?

As perguntas são oriundas da observação sobre o espaço que Di Cavalcanti foi ocupando ao longo das comemorações da Semana. De alguma forma, sua obra foi aos poucos se descolando da força extemporânea daquela geração que, após um século, ainda é convocada para se pensar os dilemas do tempo presente na arte e no pensamento brasileiros. Apesar de sempre ser entendido como arquivo importante do evento, principalmente por conta de sua autobiografia, o pintor não é atualizado no debate crítico enquanto uma presença contemporânea.

Di não expôs recentemente no MOMA, não faz parte de coleções internacionais de peso, não figura entre as referências dos principais críticos e historiadores da arte que ensaiaram grandes narrativas sobre a arte moderna brasileira – com exceção do trabalho de Aracy Amaral. Ele não faz parte dos textos de Haroldo de Campos e Ferreira Gullar no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, não é um dos nomes ligados por Rodrigo Naves à “forma difícil”, não é resgatado pela Geração 80 ou nem mesmo por qualquer outra geração no período de redemocratização. Di não tem hoje o peso institucional de Portinari, a beleza etérea de Guinard, a experimentação de Flávio de Carvalho, ou a singularidade construtiva e popular de Volpi. Em suma, em 2022, Di não ocupa o proscênio de uma história da arte local.

Ao mesmo tempo, é impossível não falar de Di quando o assunto é a Semana de 22. Muitas vezes, mesmo nessa situação de celebração, parece que a biografia do artista é mais forte do que as milhares de pinturas, desenhos, ilustrações, murais, tapeçarias e gravuras feitas por ele nas décadas seguintes. O que percebemos é que a biografia ligada à genealogia do evento não permite o apagamento completo de sua pintura. Sabemos que, antes da década de 1950, não é possível falar propriamente de uma história da arte brasileira do ponto de vista de um projeto coletivo em prol das artes nacionais, mas sim de projetos individuais que, apenas com uma lente grande angular, podem ser postos lado a lado em uma narrativa mais ampla. O Modernismo de 1922, porém, constitui um dos poucos momentos em que um grupo de artistas pode ser

definido como um arquipélago nessa história de ilhas isoladas. E dentre suas ilhas, sem dúvida, figura Di Cavalcanti.

Não se trata em absoluto, portanto, de buscar uma revisão crítica ou um “resgate” da obra de Di Cavalcanti. Entrar no mérito estético de seu trabalho em uma perspectiva crítica renovadora demandaria muito mais do que o espaço desta escrita. Além disso, sabemos que, mesmo com sua obra vasta, ela se tornou aos poucos desgastada pelo lugar comum de uma brasilidade esvaziada pela figura monocórdica e polêmica das “mulatas” e da “identidade nacional”. O auge de Di ocorre durante as décadas de 1940 e 1950, quando, em um de seus *Telefonemas* (4 de setembro de 1953), Oswald de Andrade o chama de “a mais curiosa e mais forte figura intelectual e artística de sua época”¹. A ideia aqui é especular, a partir desse esvaziamento crítico paulatino que ocorre durante a década de 1960, qual será o papel desse personagem no centenário da Semana, dentre a renovação dos arquivos e das hierarquias cristalizadas ao longo desse tempo.

Afinal, quando se fala atualmente da pintura de Di Cavalcanti, o peso de uma tradição gasta e datada é mais forte do que a força fatal de uma inquietação permanente. Se a obra de alguns de sua geração conseguiu chegar hoje em dia com uma presença sólida – seja ela institucional, seja ela crítica, seja ela comercial – a do pintor carioca se tornou, com exceções, um emaranhado de leituras protocolares. Apesar da grande retros-

1. Oswald de Andrade, “O Estado”, *Telefonema*, São Paulo, Globo, 2007, p. 584.

pectiva ocorrida em 2017 na Pinacoteca de São Paulo, sob curadoria de José Augusto Ribeiro², ter conseguido abrir a obra do pintor para horizontes que há muito não eram explorados, a impressão que temos quando o nome de Di Cavalcanti aparece nos meios contemporâneos das artes visuais nos remete a uma pequena nota do crítico Jorge Coli, publicada na Folha de São Paulo em 1998. Eis a nota:

MISTIFICAÇÃO – No Rio de Janeiro e em São Paulo, algumas exposições celebraram o centenário de Di Cavalcanti. Um dia há de se estudar os equívocos que o colocaram numa posição elevada dentro de nossa história da arte. Equívocos nutridos sobretudo por um mercado que soube explorar a esperteza de uma pintura desastrada, porém hábil em criar emblemas de modernidade e de brasilidade como substitutos de qualquer qualidade intrínseca.

Quais seriam, na visão de Jorge Coli, os equívocos cometidos para que Di fosse considerado um artista com “posição elevada dentro de nossa história da arte”? A provável resposta tem relação direta com a Semana de 22 e o legado modernista. Afinal, podemos especular sobre a afirmação de Coli a respeito de uma “pintura desastrada” que conseguiu produzir, a despeito do desastre, “emblemas da modernidade e da brasilidade”. Emblemas, aliás, que seriam a garantia de uma “qualidade extrínseca” (o Modernismo e sua face de investigação da tradição brasileira), já

2. A exposição é *Di Cavalcanti no Subúrbio da Modernidade*, com curadoria de José Augusto Ribeiro, realizada entre setembro de 2017 e janeiro de 2018 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. O título deste artigo é retirado do título dessa exposição.

que a qualidade intrínseca, isto é, a fatura plástica e técnica do pintor, não existiria na visão do crítico.

Assim, o que fica patente neste comentário – um pequeníssimo recorte, óbvio, mas mesmo assim emblemático – é que apenas o Arquivo da Semana e do Modernismo de 22 ainda podiam garantir alguma permanência de Di Cavalcanti dentre os pintores importantes na história da arte brasileira. O que aponto aqui como hipótese e dúvida é se, hoje, essa qualidade extrínseca do arquivo ainda poderá garantir Di como figura representativa em um centenário pleno de heróis.

Como já dito, a dúvida sobre 2022 surge ao pensarmos que a atribulada biografia de Di e sua consagração em vida não impediu que seu nome fosse, aos poucos, deslocado para um lugar menos recorrente quando se fala de comemorações sobre a Semana de 22 e o grupo do Modernismo. E de onde provém esse paulatino afastamento, esse lento desgaste de uma obra que já foi sinônimo de Brasil moderno, ou melhor, de *um* Brasil moderno que, no final das contas, se encontra hoje sob inúmeros impasses? Afinal, o Brasil que foi associado à pintura de Di Cavalcanti – isso desde os textos de Mário de Andrade, passando pelos escritos iniciais de Mário Pedrosa nos anos de 1940 – é um Brasil pitoresco, suburbano, de trabalhadores braçais e seus tipos populares, de festividades e malemolências. Um Brasil cuja matriz mestiça e freyriana é hoje em dia vista com distanciamento crítico e até mesmo com rejeição. Afinal, não se fala mais em mulatas, nem se pensa mais em democracia racial como resolução dos problemas do nosso racismo estrutural. Se esses pontos podem ser sintomas contemporâneos para o diagnóstico

do abandono de Di como matriz imagética e crítica do Modernismo e do país, há também os momentos na própria trajetória do artista que podem explicar seu deslocamento para um lugar conservador, sem potência e quase folclórico.

Provavelmente, um momento de corte foi o divórcio entre o pintor e uma geração formadora de artistas e críticos brasileiros da década de 1950³. Esse afastamento é fruto da resistência de Di aos preceitos abstracionistas e geométricos que desembocaram nos movimentos construtivistas brasileiros do período. Os marcos dessa ruptura de Di com as tendências tardias do Modernismo europeu ocorrem em 1948 a partir de dois eventos: sua conferência “Mitos do Modernismo”, proferida no MASP; e seu famoso texto “Realismo e Abstracionismo”, publicado na revista *Fundamentos*, de Monteiro Lobato. Nas duas situações, o pintor denuncia a “mistificação alienante” da arte abstrata em um país como o Brasil – dizendo inclusive que ele e Tarsila já tinham conhecido e ignorado a tendência durante a estadia dos dois em Paris nos anos 1920. Di também anuncia um afastamento por completo do que viria a ser a nossa nova matriz moderna da segunda metade do século xx. Se em 1922 ele se encontrava no cerne das transformações estéticas contra o academicismo, em 1950 ele se encontra do lado oposto de nomes como Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro ou Mário Schenberg, críticos seminais na construção de uma nar-

3. Vale lembrar que, como nos mostra Rafael Cardoso, desde a década de 1920, Di se via afastado do caráter excessivamente literário do movimento Modernista de São Paulo (“O Intelectual Conformista: Arte, Autonomia e Política no Modernismo Brasileiro”, *O Que Nos Faz Pensar*, vol. 26, n. 40, pp. 179-201, jan./jun. 2017).

rativa sobre a arte moderna e contemporânea no Brasil – tanto do seu passado quanto do seu futuro.

Apesar disso, a década de 1950 foi uma espécie de dobra em que Di se viu, ao mesmo tempo, parte integrante de eventos fundamentais da modernização institucional na arte brasileira – como as Bienais de São Paulo e o Museu de Arte Moderna da cidade – e opositor dos grupos e artistas que se articulavam ao redor das mesmas instituições. Apesar de premiado ao lado de Volpi na segunda bienal de 1953, os pintores que estavam lado a lado no período que inaugurara uma nova era nas artes visuais do país tiveram sequências completamente distintas em suas carreiras. Enquanto Volpi se torna parte do movimento construtivo ao seu modo singular, Di se afasta de qualquer relação com essa perspectiva.

Nessa época, Mário Pedrosa via em Di um artista que “expressava nosso anacronismo” subdesenvolvido frente à face industrial e desenvolvida do primeiro mundo. Em um texto publicado no *Jornal do Brasil* em 1957, contexto em que parte do debate concreto havia decorrido, Mário apresenta um pintor em seus sessenta anos que, fundamentalmente, conseguia manter uma arte “demasiado terra-a-terra” e “materialista”, destacando seu pioneirismo em retratar personagens populares, pretos, dos morros e dos subúrbios. Aliás, a ideia do pintor de subúrbios é cristalizada justamente quando a arte contemporânea no país aspirava o universalismo da razão, da geometria e dos códigos velozes da comunicação de massas.

Em 1963, a editora Cultrix publica um livro de arte com 15 pranchas em *off set* de Di Cavalcanti, acompanhadas do poema

“Balada de Di Cavalcanti”, escrito por Vinicius de Moraes. No poema, os elementos particulares da amizade de ambos se misturam às referências das pinturas de Di – morros, mulatas, mulheres, boemia. O livro é lançado em uma época cujo nome de Di era nacionalmente conhecido e era visto por muitos, ainda, como o maior artista brasileiro vivo. Esse mesmo poema será o trilha para a última homenagem que o pintor recebeu, o filme de Glauber Rocha intitulado *Di ou Ninguém Assistirá o Formidável Enterro da Tua Última Quimera, Somente a Ingratidão, Aquela Pantera, Foi sua Companheira Inseparável*. Pelo título, Glauber já demonstra que Di morreu em 1976 sob o signo de uma solidão, apesar do peso de sua obra. Em uma montagem alucinada, de cortes secos e polifonias de vozes e textos, Glauber situa o pintor no arquivo do Modernismo, fazendo de sua morte a afirmação de um artista que representava uma brasilidade miscigenada, nos moldes dos escritos de Darcy Ribeiro, interlocutor decisivo para Glauber no período.

Essa matriz de miscigenação sensual, possivelmente, afastará Di de uma valorização contemporânea, devido à agenda política atual, em que os cortes de gênero e etnia redimensionaram necessariamente o debate político e, certamente, terão impacto nas comemorações do centenário. Seria hoje a pintura de Di não mais um marco do Modernismo, porém a marca de um Brasil que precisa ser superado? Seria sua pintura mero ornamento, espécie de visualidade decorativa e datada? Ou ela ainda pode apresentar a força estética de um artista que conheceu de perto os principais movimentos da arte moderna e os adaptou ao sabor local de um país que ele cultivava em suas imagens? Ou por

outro caminho: teria Di se afastado do legado do Modernismo definido por Mário de Andrade em sua famosa conferência de 1942, isto é, o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional?

Em um centenário que transcorrerá em um país certamente conflagrado por uma eleição novamente polarizada e caótica, a obra de Di talvez ganhe importância inédita nas efemérides da Semana. Não o Di que, após a década de 1950, seguiu uma toada uniforme e autoplagiadora, nem o Di exuberante e gorduroso do carnaval e das mulheres, mas sim o Di justamente do período modernista, o ilustrador mordaz da desigualdade social, o pintor político de sinhás, coronéis, capitalistas selvagens, pretas e pretos pobres, cidades desoladas e sob efeitos devastadores da modernização brasileira.

Em 2007, a Cooperifa, movimento de poetas e escritores capitaneado por Sérgio Vaz, realizou a Semana de Arte Moderna da Periferia. Vaz, autor do *Manifesto Antropófago da Periferia*, percebeu que uma forma de dar visibilidade midiática ao evento da Cooperifa era lançar a ideia de uma “Semana de Arte” na periferia. Ele afirmou que recorrer ao charme de 22 – ou, no mínimo, ao seu modelo análogo de evento de ruptura com o academicismo vigente – poderia impactar a opinião pública do período. A escolha do cartaz, reproduzindo os padrões gráficos do trabalho original de Di, nos mostra que é possível pensarmos outras dimensões do pintor para além do silêncio ao redor de suas mulatas ou, como aponta Rafael Cardoso, de sua militância política nos anos 1920 e 1930. O criador das gravuras da “Realidade Brasileira” pode

ser ainda um artista fundamental para colocarmos em perspectiva uma Semana e uma geração que, posteriormente, se ressentiu de sua falta de visão revolucionária naquele primeiro momento. Especulando 2022, talvez um outro Di Cavalcanti possa ser trazido para os debates, indo além do arquivo e da memória e se projetando para um futuro em ebulição.

MACUNAÍMA E AMAR, VERBO INTRANSITIVO
NA TELA

Eduardo Escorel

Este texto aborda quatro aspectos do legado do movimento modernista. Primeiro, trata do grande ausente da Semana de 1922: o cinema. Comenta-se, a seguir, os dois filmes provenientes de livros de Mário de Andrade: a versão pós-modernista de *Macunaíma* e a versão pré-modernista de *Amar, Verbo Intransitivo*, intitulada *Lição de Amor*. Para concluir, tenta-se responder de forma breve uma pergunta hipotética: há algum legado do Modernismo no cinema brasileiro?

I. O GRANDE AUSENTE

A ausência do cinema brasileiro na Semana de Arte Moderna, em 1922, pode ser considerada um indício do descompasso entre os filmes produzidos na época, no Brasil, e o estágio em que se encontravam as demais formas de expressão artística que participaram do evento e causaram tanta celeuma.

Apesar de Mário de Andrade ter sido espectador de cinema assíduo desde jovem, ele e os demais participantes da Semana sequer cogitaram incluir na programação algum cineasta atuante na época em São Paulo. Exclusão resultante, talvez, da barreira de classe social entre a elite intelectual e artística paulistana e os imigrantes, ou filhos de imigrantes, que faziam filmes naquele momento. Uma outra razão seria a defasagem entre a sofisticação artística dos modernistas e a singeleza dos realizadores de fitas.

Sabendo que Mário de Andrade considerava o cinema a “criação artística mais representativa da nossa época”¹, podemos concluir ter faltado algo essencial ao Modernismo brasileiro enquanto os filmes feitos no Brasil não realizaram também a sua “ruptura”, abandonando “princípios” e “técnicas”, revoltando-se “contra o que era a Inteligência nacional”², termos da famosa conferência de Mário feita em 1942.

II. A VERSÃO PÓS-MODERNISTA DE *MACUNAÍMA*

O cinema brasileiro levou quarenta anos para estabelecer relações de reciprocidade com a obra de Mário de Andrade, o que só ocorreu em 1968, quando Joaquim Pedro de Andrade filmou *Macunaíma*. O sucesso desse relacionamento permitiu ao livro

1. *Klaxon*, n. 1, maio 1922, p. 2.

2. Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, *Aspectos da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro/São Paulo, MEC-Martins, 1972, p. 235.

se livrar do estigma que o marcou ao ser publicado, em 1928, e persistiu nas décadas seguintes.

O jornalista, filólogo e historiador João Ribeiro (1860-1934) escreveu, na ocasião, uma crítica demolidora. Para ele,

“*Macunaíma* é um conglomerado de coisas incongruentes”, “um livro voluntariamente bárbaro, primevo, espécie de fragmentos desconexos que escaparam e foram reunidos por um comentador reduzido à inépcia de qualquer coordenação”, uma narrativa em que é impossível “descobrir o fio da meada”, uma “asneira”, embora uma “asneira de talento”, um livro que, se “fosse de um autor estreante, nos causaria pena como a de um próximo hóspede do manicômio”³.

A fortuna crítica da rapsódia de Mário de Andrade reuniria, nas décadas seguintes, várias restrições, embora menos agressivas do que a de João Ribeiro, revelando a face desfavorável da recepção a *Macunaíma*.

O que teria levado Joaquim Pedro, então, a finalmente estabelecer relações entre o cinema e a obra de Mário? A destacar, em primeiro lugar, a afinidade de método criativo entre o cineasta e o escritor, sem menosprezar a atração de Joaquim Pedro pela “sensualidade”, “pornografia”, “coprolalia”, “obscenidade”, “imoralidade” e “porcariada” – todos termos de Mário nos prefácios que escreveu ao livro, em 1926 e 1928, mas que preferiu não os publicar⁴.

3. João Ribeiro, “Crônica Literária/*Macunaíma* – *Herói Sem Nenhum Caráter* – por Mário de Andrade”, *Jornal do Brasil*, 31 out. 1928, p. 10.

4. Mário de Andrade, “Prefácios para *Macunaíma*”, em Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima (orgs.), *Brasil: 1º*

Com relação ao método, Mário e Joaquim Pedro praticavam a bricolagem – ambos tomam criações alheias como fonte de inspiração e combinam fragmentos variados e gêneros heterogêneos para compor suas obras, uma literária, outra cinematográfica.

Mário parte não apenas do etnólogo Theodor Koch-Grünberg, mas de outros tantos autores, dos cronistas coloniais portugueses a Rui Barbosa, além de “mais umas três centenas de cantadores do Brasil” dos quais reconhece ter tirado tudo que o interessava: “Copiei, sim [...]. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente”⁵, afirma em artigo de 1931.

Mas, assim como a bricolagem não dá conta integral do modo de Mário compor a narrativa de *Macunaíma*, em Joaquim Pedro não se trata apenas de acrescentar elementos novos aos contidos no livro e adaptar, no sentido usual, o texto literário à linguagem do cinema. Ele pretende realizar uma versão crítica da obra que o inspira. Segundo Joaquim Pedro, “o personagem no livro é mais gentil do que no filme, assim como o filme é mais agressivo, feroz, pessimista do que o livro amplo, livre, alegre e melancólico de Mário de Andrade. Para ser justo”, declarou, “considero o filme um comentário do livro”⁶. Daí, ter escrito acima que se trata de uma versão pós-modernista.

Tempo Modernista, 1917/29, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 289-295.

5. Mário de Andrade, “A Raimundo Moraes”, em Marta Rossetti Batista *et al.*, *Brasil: 1º Tempo Modernista*, 1917/29, pp. 295-297.
6. As declarações de Joaquim Pedro foram colhidas em três entrevistas e um depoimento. A primeira entrevista, a Oswaldo Caldeira, é de agosto de 1969. O depoimento foi dado ao Cineclubes Macunaíma, em 1976. As

As múltiplas transformações feitas na versão cinematográfica não traem o original, sem prejuízo do propósito de adequar o filme aos tempos sombrios nos quais foi realizado. O Brasil de 1967 não era o mesmo de 1926, apesar das invariantes do país que atravessam os séculos.

Entre o início do roteiro, em 1967, e o lançamento comercial de *Macunaíma*, em 1969, o regime implantado no país em abril de 1964 se tornou mais radical. O Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, desencadeou uma repressão cruel, agravou os embates com a censura e criou novas e radicais exigências de atuação política, inclusive para os cineastas.

As modificações feitas por Joaquim Pedro ao transpor *Macunaíma* para o cinema incluem desde detalhes episódicos – como a frase “Agora é cada um por si e Deus contra”, ouvida em *off*, até o estilo eclético dos ambientes da cidade e o conjunto original de peças cenográficas, figurinos e adereços, alguns francamente pornográficos. Há ainda a transformação de Ci, Mãe do Mato, em guerrilheira urbana; e, além de outras alterações, a substituição da macarronada fervendo – na qual o gigante Venceslau Pietro Pietra cai e antes de morrer exclama “Falta queijo!” – por uma feijoada e o grito “Falta sal!”.

Das várias alterações feitas na versão cinematográfica quando comparada ao livro, duas, em especial, atestam a intenção de passar da narrativa literária considerada “gentil e alegre” para um filme “agressivo e feroz”: o fato de Macunaíma comer terra

outras duas entrevistas, uma a Claudio Bojunga, outra a Heloisa Buarque de Hollanda, foram publicadas em 1973 e 1978, respectivamente.

quando criança e pouco antes de morrer, o que não acontece no livro; e, na seqüência final, o fato de Macunaíma não sair do fundo da água despedaçado pelas piranhas, nem subir ao céu e ser transformado em constelação pela feitiçaria do Pai do Mutum, como ocorre na rapsódia. Na versão mais “pessimista” de Joaquim Pedro, não há lugar para o desfecho lírico do livro. Depois de Macunaíma se atirar na lagoa atraído pela Uiara, seu casaco verde flutua na superfície e seu sangue se mistura lentamente à água barrenta no plano de encerramento do filme.

Embora ferido ao passar pela censura, sendo liberado apenas para maiores de 18 anos, o filme sobreviveu e triunfou ao estrear em novembro de 1969. Uma nota de jornal menciona “filas extensas à porta dos cinemas onde estava sendo exibido” e acrescenta que “no correr da semana as livrarias passaram também a vender em maior escala o livro em que o filme se baseia, o que é outra virtude desse filme insólito”.

Nos vinte anos seguintes à estreia do filme, foram feitas mais de dez edições do livro. E quando *Macunaíma* completou 60 anos, em 1988, um novo certificado de censura foi emitido classificando o filme como “livre”. Foi o triunfo final não só de Joaquim Pedro, mas também de Mário de Andrade.

III. A VERSÃO PRÉ-MODERNISTA

DE AMAR, VERBO INTRANSITIVO

Em carta ao escritor e crítico de arte Sergio Milliet, de 1923, Mário de Andrade escreve que *Fräulein*, título do seu primei-

ro romance alterado depois para *Amar, Verbo Intransitivo*, é um “romance... Cinematográfico”⁷. E no ano seguinte, em carta a Anita Malfatti, ele diz que é “um romance muito...imoral”. E acrescenta: “Creio que vais ficar corada ao lê-lo”⁸.

Também em 1923, quando Mário vivenciou pela primeira vez o carnaval carioca, ele escreve a Manuel Bandeira e diz:

Perdi o trem, perdi a vergonha, perdi a energia... Perdi tudo. Menos minha faculdade de gozar, de delirar. Fui ordinárrissimo... Desculpa contar-te esta pornografia.

E adiante completa:

[...] tendo perdido tantas coisas no Carnaval não perdi a máquina fotográfica, antes cinematográfica do meu subconsciente. Aqui estou na vida quotidiana. Pois não é que ontem começaram a se revelar fotografias e fotografias dentro de mim! Pois não é que no *écran* das folhas brancas, começou a desenrolar o filme moderníssimo dum poema!

Assim, nasceu o poema “Carnaval Carioca”⁹ pela mão de um poeta que teria sido a concretização do homem que “tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” e para o qual

7. Mário de Andrade, “Carta a Sérgio Milliet”, 2 ago. 1923, em Paulo Duarte, *Mário de Andrade por Ele Mesmo*, São Paulo, EDART, 1971, p. 293.

8. Mário de Andrade, *Cartas a Anita Malfatti*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989, p. 87.

9. Dedicado a Manuel Bandeira e datado de 1923, o poema foi incluído no livro *Clan do Jaboti*, em *Poesias Completas*, São Paulo, Martins Editora, 1966, p. 110.

“basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável”¹⁰, conforme a descrição feita por João do Rio.

O cinema brasileiro investiu desde cedo em temas ligados à sexualidade e às drogas, reforçando dessa forma o temor de que certos filmes pudessem abalar os alicerces de virtude da sociedade burguesa.

Na ilustração do anúncio de *Vício e Beleza*, de 1926, filme cujo argumento é do poeta Menotti del Picchia, um casal enlaçado é abraçado, por sua vez, por um esqueleto, e o texto curto procura explicar o título do filme da seguinte forma:

Vício. Degeneração da mocidade pela cocaína, morfina etc. suas róseas ilusões seguidas de suas funestas conseqüências. Beleza! A mulher... A mulher sadia e inteligente, que sabe educar o seu físico como educa a sua alma romântica. Chamamos a atenção da mocidade para esse filme, pois ele contém ensinamentos de grande valia, que só a dura experiência da vida poderia ensinar¹¹.

Já o senhor Sousa Costa, o chefe da família em *Amar, Verbo Intransitivo*, diz a sua mulher:

Você sabe: hoje esses mocinhos... é tão perigoso! Podem cair nas mãos de alguma exploradora! A cidade... é uma invasão de aventureiras

10. João do Rio, *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909, p. 8, *apud* Flora Süssekind, *Cinematógrafo de Letras – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 45.

11. *O Estado de S. Paulo*, 25 jul. 1926, *apud* Jean-Claude Bernardet, *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

agora!... uma pessoa especial evita muitas coisas. E viciadas! Não é só bebida não! Hoje não tem mulher da vida que não seja eterômana, usam morfina... E os moços imitam! Depois as doenças!... Em pouco tempo Carlos estava sifilítico, e outras coisas terríveis, um perdido!¹²

A governanta contratada em *Amar, Verbo Intransitivo* para iniciar o filho adolescente é, portanto, um instrumento de controle, a serviço da autoridade paterna, e exerceria função protetora contra a “dura experiência da vida”. Ao trazer a lição de amor para dentro de casa, Mário subverte a moralidade dominante que condenava a prostituição, mas aceitava que as primeiras experiências sexuais dos adolescentes ocorressem nos bordéis. Ao transferir para o espaço privado o que estava reservado para o espaço público, a função das profissionais da prostituição é desempenhada no romance pela governanta dentro do sacrossanto recesso do lar, no território batizado com o próprio nome da mãe puríssima – Vila Laura. Sem dúvida nenhuma, uma grossa imoralidade.

O narrador do romance é decisivo. Ele testemunha os eventos sem estar de corpo presente, nem recuperar o que acontece da memória. Os fatos são primeiro reconstruídos, depois capturados pela “máquina [...] cinematográfica do seu subconsciente”¹³ e projetados no “*écran* das folhas brancas”, conforme Mário relatou a Manuel Bandeira o que ocorrera ao escrever o

12. Mário de Andrade, *Amar, Verbo Intransitivo*, 11ª ed., Belo Horizonte, Itatiaia, 1984, p. 76.

13. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Simões, 1958, pp. 56-57.

poema “Carnaval Carioca”. A voz que narra é de quem assiste à projeção e relata o que vê na terceira pessoa. O narrador está, deste modo, na posição do espectador privilegiado capaz de controlar o fluxo das imagens e dos sons, de interromper a projeção a qualquer momento para se lançar em longas digressões, debater consigo mesmo, fazer comentários na primeira pessoa sobre o que está sendo narrado, duvidar dos fatos e se contradizer, além de se dirigir diretamente ao leitor. No plano formal, esse talvez seja o traço modernista mais acentuado em *Amar, Verbo Intransitivo*.

Ao adaptar para o cinema, no início da década de 1970, o romance publicado pela primeira vez em 1928, Eduardo Coutinho e eu resolvemos, porém, eliminar tudo o que havia no romance que fora considerado cinematográfico ou modernista. Passados cerca de 45 anos desde a publicação do romance, sua forma nos pareceu datada e de menor interesse. Daí ter dito no início desta palestra que *Lição de Amor* é um filme pré-modernista. Consciente e propositalmente pré-modernista, acrescentaria.

O que permanecia intacto aos nossos olhos era o que Mário chamou de “imoral”, devidamente atualizado. De um lado, tratar de um procedimento pedagógico repressivo no âmbito familiar, em plena ditadura. Além disso, a possibilidade de fazer um filme casto e delicado sobre a iniciação sexual de um adolescente quando a pornochanchada imperava – objetivos que creio termos alcançado.

IV. O LEGADO DO MODERNISMO HOJE

Para concluir, a quem indagasse se há no cinema brasileiro atual um legado identificável do Modernismo, eu responderia que sim, há. E, para respeitar o tempo que me foi concedido, mencionaria apenas um nome: Carlos Adriano. Assistam aos inventos que ele vem fabricando desde 1997 e verão o Modernismo estampado na tela. Em *O Que Há em Ti* (2020), Adriano conjuga com perfeição, inovação formal e empenho político, um dos ideais do que há de melhor no cinema documentário.

UM OUTRO MODERNISMO
LIMITE, DE MÁRIO PEIXOTO

Denilson Lopes

Há uma recorrência bibliográfica de um suposto isolamento intelectual de Mário Peixoto e de *Limite* na história do cinema, talvez mesmo na história cultural brasileira. Gostaria de problematizar essas duas afirmativas para argumentar em favor de uma aproximação do filme diferente da realizada pelo seu pertencimento a uma tradição experimental¹ e/ou dentro de um cinema poético². Para tanto, minha hipótese é a de supor um outro Modernismo, no qual o extrativismo, em especial, é associado à “longa decadência” do ouro em Minas Gerais e, sobretudo, à decadência do café no Vale do Paraíba, e no qual *Limite* se insere e dialoga.

1. Rubens Machado, “Limite”, *Contribuições para uma História do Cinema Experimental Brasileiro: Momentos Obscuros, Desafio Crítico*, São Paulo, Cine Brasil Experimental, 2021.
2. Ciro Inácio Marcondes, *Limite: O Poema em Filme*, Dissertação de Mestrado, UNB, 2008.

Se há legado, e não só monumentalização, é porque houve estudiosos e artistas que fizeram questões sobre o que é o Modernismo, que o enriqueceram à medida em que o problematizaram como movimento cultural. Não vou apresentar seus diversos sentidos, mas me pergunto a que serve *Limite* para o movimento e como ele pode nos interessar hoje.

Mário Peixoto nasceu em 1908, tinha 14 anos em 1922, fez viagens à Europa no fim dos anos 1920, e, em 1931, seu único filme completo, *Limite*, foi apresentado, bem como foi publicado seu livro de poemas, *Mundéu*³, com orelha de Manuel Bandeira e crítica de Mário de Andrade. Seu primeiro romance, *O Inútil de Cada Um*⁴, teve uma edição restrita em 1931 e outra em 1935, primeiro volume de um *roman fleuve* com ecos proustianos que deixaria incompleto nas suas mais de duas mil páginas (depositadas no Arquivo Mário Peixoto), bem como seus diários, vários roteiros nunca realizados e textos esparsos (contos, peças). *Poemas de Permeio com o Mar*⁵, seu segundo livro de poemas, foi publicado após sua morte. Seus poucos artigos foram reunidos também postumamente em *Escritos Sobre Cinema*⁶. Num período de negativas à Brás Cubas: Mário Peixoto não fez faculdade de direito, como muitos de seus contemporâneos, não foi jornalista, nem se posicionou em público sobre os grandes temas que dilaceraram o país e a intelectualidade na sua longa vida, não

3. Mário Peixoto, *Mundéu*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

4. Mário Peixoto, *O Inútil de Cada Um*, Rio de Janeiro, Sette Letras, 1996.

5. Mário Peixoto, *Poemas de Permeio com o Mar*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

6. Mário Peixoto, *Escritos Sobre Cinema*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

alcançou a celebridade, ou talvez alguma e muito tarde, nunca se casou, coube-lhe a boa fortuna e com a ajuda de amigos de não comprar o pão, nem as roupas, sapatos e óculos de que tanto gostava com o suor do seu rosto. Foi dândi, homem sem profissão, sob os cuidados da avó paterna enquanto ela viveu, artista amador, esteta para o qual o imaginar, o ler e o escrever eram mais importantes do que construir uma obra. Não teve filhos, mas transmitiu o legado da nossa miséria.

Apesar da visibilidade e prestígio de *Limite* só terem crescido a partir dos anos 1970, após sua restauração, sua leitura mais canônica o colocou como grande referência de um cinema experimental, e assim foi saudado por Julio Bressane em “O Experimental no Cinema Nacional”⁷ e estudado em diversos artigos, capítulos de livro, dissertações de mestrado, teses de doutorado, catálogos. Entretanto, ainda há poucos livros sobre Mário Peixoto, como o *Limite*⁸ de Saulo Pereira de Mello; *Jogos de Armar: A Vida do Solitário Mário Peixoto*⁹, de Emil de Castro; o esgotado *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto’s Limite*¹⁰, organizado por Michael Korfmann; e o meu recente *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*¹¹. Bibliografia menor e de menos impacto, em

7. Julio Bressane, “O Experimental no Cinema Nacional”, *Alguns*, Rio de Janeiro, Imago, 1996.

8. Saulo Pereira Mello, *Limite*, Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

9. Emil de Castro, *Jogos de Armar: A Vida do Solitário Mário Peixoto, o Cineasta de Limite*, Rio de Janeiro, Lacerda, 2000.

10. Michael Korfmann (org.), *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto’s Limite*, Münster, MV-Wissenschaft, 2006.

11. Denilson Lopes, *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite*, São Paulo, E-Galaxia, 2021.

virtude também do difícil acesso ao filme que durou até os anos 1970, do que, por exemplo, aquela sobre Humberto Mauro¹², para mencionar quem talvez seja o cineasta mais conhecido e reconhecido nos anos 1920 e 30.

É importante a passagem de Paulo Emilio Salles Gomes em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*¹³:

Os modernistas de Cataguases, como os de todo o Brasil, talvez com as únicas exceções de Mário de Andrade e Menotti Del Pichia, ignoraram o cinema nacional, ao mesmo tempo que o cinema brasileiro daquele tempo, excetuando Mário Peixoto – também poeta moderno – não sabia sequer que o Modernismo existia.

Mas de qual Modernismo se poderia falar em relação a Mário Peixoto? Aqui há uma dúvida. Encontrei uma troca de breves mensagens preservadas na Cinemateca Brasileira entre Mário de Andrade¹⁴ e Mário Peixoto, mas não parece ter havido relação forte deste com os modernistas paulistas. Ismael Xavier em “Modernismo e Cinema”, texto publicado em *Sétima Arte: Um Culto Moderno*, em 1978, quando *Limite* voltava a circular, afirma: “de qualquer modo, o filme produzido em 1930 tem uma

12. Ver Sheila Schvarzman, *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*, São Paulo, Ed. Unesp, 2004; e Eduardo Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História*, São Paulo, Alameda, 2013.

13. Paulo Emilio Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

14. Segundo Carlos Augusto Calil, Mário de Andrade desconhecia a existência de *Limite* e, em carta a Augusto Meyer, apesar de parecer ter sido apresentado a ele, não se lembrava (*apud* “Mário Peixoto’s Revelation”, em MichaelKorfmann, *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto’s Limite*, p. 52).

relação muito mediatizada com o Modernismo dos anos 1920, não sendo possível vê-lo como algo diretamente vinculado às preocupações cinematográficas dos participantes do movimento”¹⁵. *Limite*, continua o autor, “pela data de produção e pelo isolamento, confirma a defasagem entre o cinema e outros setores de nossa cultura”¹⁶. A afirmação de isolamento do filme persistirá, mas na esteira da convocação feita por Ismail Xavier no mesmo livro é que tentarei tomar uma outra direção: “Esperemos que a aura dele não produza agora a mesma reverência silenciosa que o mito de Chaplin produziu sobre os teóricos de *O Fan*, uma publicação do Chaplin Club. E que o culto de sua grandeza não faça dele um filme ‘indiscutível’, de quase impossível acesso”. Nesse sentido, o isolamento de *Limite* pode e deve ser discutido se o consideramos não apenas dentro de uma tradição estritamente cinematográfica¹⁷, mas em interação com a

15. Ismail Xavier, *Sétima Arte: Um Culto Moderno, o Idealismo Estético e o Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 153.

16. *Idem, ibidem*.

17. Mesmo dentro de uma tradição exclusivamente cinematográfica, teriam que ser melhor estudadas as relações entre *Limite*, o Chaplin Club e *O Fan*: “Os debates que podemos ler na revista em torno de Murnau e seu *Aurora* (1927), sobre a especificidade do cinema, as noções de ritmo, de continuidade e de movimento da câmera nos parecem bastante relacionáveis a *Limite*”, em Rubens Machado, “Limite”, *Contribuições para uma História do Cinema Experimental Brasileiro: Momentos Obscuros, Desafio Crítico*. Ainda sobre o filme, “ecoando as posições defendidas por Octávio de Faria em *O Fan*, nota-se a supremacia do imediatismo sensorial da imagem visual, a defesa da supressão da palavra escrita e falada, a ênfase na duração e no ritmo”, em André Kunigami, “(Geo)políticas da Percepção: *Limite*, de Mário Peixoto; e *Uma Página da Loucura*, de Kinugasa Teinosuke”, *Galáxia*, n. 44, p. 87, maio-ago. 2020.

literatura, central na definição da vida intelectual de então¹⁸. O filme pode ser compreendido não só a partir de uma perspectiva experimental ou vanguardista, mas também na linhagem dos *cronistas da casa assassinada*, bela formulação de Sergio Miceli¹⁹ inspirada na obra-prima de Lúcio Cardoso²⁰, também amigo de Mário Peixoto, para compreender os modernistas. Talvez esta formulação pudesse ser pensada de forma mais restrita como os *encenadores da casa assassinada*, constelação marcada pela melancolia, que não pode ser reduzida a um crepuscularismo tardio em meio às explosões da alegria oswaldiana. Desse modo, *Limite* e Mário Peixoto parecem ganhar pouco ao serem colocados em diálogo com os modernistas paulistas dos anos 1920, sendo mais interessante pensar sua relação com uma outra linhagem, com autores que o precederam, como Afonso Arinos e Godofredo Rangel, ou talvez mais contemporâneos, como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, em que há menos interesse na formação de

18. Para esta relação entre cinema e literatura modernista, sem falar nos estudos sobre adaptações, gostaria de mencionar o artigo de Eduardo Escorel, “A Décima Musa: Mário de Andrade e o Cinema” (1992), publicado em seu livro *Adivinhadores de Água*, em que realiza um mapeamento do interesse de Mário de Andrade pelo cinema e a importância do escritor para tal arte; bem como trabalhos mais amplos como *Modernidade Toda Prosa* (2014), de Eneida Maria de Souza e Maríllia Rothier Cardoso, e *A Invenção do Cinema Brasileiro: Modernismo em Três Tempos* (2015), de Paulo Paranaguá, ambos da mesma coleção *Modernismo+90*, publicada pela Casa da Palavra.
19. Sergio Miceli, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1940)*, São Paulo, Difel, 1979.
20. Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinada*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.

uma cultura brasileira, constituindo-se como radicalmente locais e, ao mesmo tempo, cosmopolitas.

Limite is on the other side of the hegemonic modernism that is represented by the Week of Modern Art in 1922. *Limite* is close to the engravings by Goeldi, which are also insoluble, empty and erratic. It is also close to the novels of Cornélio Penna, which are set within a timeframe still marked by slavery. It is not a sunny, cannibalistic, tropical Brazil. It is a vision of inability to communicate, despair, anguish, lack of fellowship, a Brazilian solitude: *Limite* speaks of all this in its silence of a film without sound²¹.

Assim nos deslocamos da experiência urbana do Rio de Janeiro ou de São Paulo para encontrarmos na pequena cidade ou nos subúrbios um passado rodeado de ruínas, habitado por personagens dilacerados, à deriva, esquecidos, menores. Um contraponto melancólico se estabelece em relação aos desejos revolucionários e transgressores na busca de um encantamento em meio à desilusão. Entre o Impressionismo cinematográfico e os romances de decadência de famílias patriarcais, *Limite* encontra diálogo, bem como seu realizador.

21. Paulo Venancio Filho, “*Limite* Today”, em Michael Korfmann (org.), *Ten Contemporary Views on Mário Peixoto’s Limite*, Münster, mv-Wissenschaft, 2006. “*Limite* está no outro lado do Modernismo hegemônico que está representado pela Semana de Arte Moderna de 1922. *Limite* está próximo das gravuras de Goeldi, que são indefinidas, vazias e errantes. Também é próximo dos romances de Cornélio Penna que são encenados num período ainda marcado pela escravidão. Não é um Brasil tropical, ensolarado, antropofágico. É uma visão da inabilidade para comunicar, do desespero, da angústia, da falta de solidariedade, da solidão brasileira. *Limite* fala de tudo isso no seu silêncio de um filme sem som” (tradução do autor).

Para tanto, tenho procurado um cruzamento entre a materialidade econômica, social, e a poética da experiência extrativa, em especial, do ouro, diamante e café. Estabelecer, a partir da materialidade desses produtos e do debate sobre extrativismo, menos um estudo econômico, que não pode ser desconsiderado, mas uma poética. As narrativas são feitas pelos herdeiros das oligarquias ou de uma sensibilidade decadentista sobrevivente, porém isso não quer dizer que tenham a visão hegemônica das classes a que pertencem nem que sejam menos críticas.

Se o café foi o golpe de misericórdia na devastação da Mata Atlântica no Rio de Janeiro²² e a monocultura implicou a destruição de pessoas, outras espécies aí residentes, bem como a desestruturação e a escravidão de diversas culturas de origem africana, o que emergiu depois? Não se trata aqui de formas de evitar o fim do mundo, mas entender a experiência daqueles que viveram depois do fim ou de um fim. Nem de pensar um outro mundo (Gaia ou o nome que se queira dar), que nos aparece herdeiro de uma visão utópica, mas de que um outro fim de mundo é possível dentro de uma visão catastrófica da história marcada por uma sensibilidade aristocrática, não oligárquica nem reacionária. Interessa-me o que acontece depois do fim do mundo, em ruínas, com a gradual retomada da natureza, como esquecimento do fausto de outrora e a busca de quicá outras formas não só de morrer mas de viver, sobrevivências cuja memória é fragmentária e lacunar, seres

22. Warren Dean, *A Ferro e Fogo: A História e a Devastação da Mata Atlântica Brasileira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

menores do ocaso, do esquecimento, até que talvez um despertar aconteça ou não.

Novamente, para além dos debates sobre o Antropoceno e o colapso ambiental, o importante é ficar com o que nos ajuda a pensar esses termos e não ter temor nem pudor de descartá-los diante de preocupações já sugeridas em outros contextos, como na leitura da natureza em *Macunaíma* feita por Eneida de Souza, que traz sua atualidade pelos “discursos vinculados à natureza, a territórios vazios como o deserto, às reservas naturais, como o mar, florestas, campos, rios, ou à vida animal, [que] se inscrevem como espaços alternativos para reler a modernidade e os desencantos da civilização”²³.

Este Modernismo estaria “associado ao”, e não “determinado pelo”, declínio da extração de ouro e diamante em Minas Gerais, assim como ao da plantação de café no vale do Paraíba, por uma poética material dentro de uma Modernidade rural, e não uma consideração do campo no espaço do mito, do primitivo ou do arcaico, nem na busca de um sabor local regionalista.

Grande parte da bibliografia sobre extrativismo busca fazer uma crítica ao capitalismo exploratório com perspectivas exclusivamente econômicas, políticas, em busca de alternativas civilizacionais que, no caso da América Latina, se traduzem na permanência de tradições afro-ameríndias, nas suas práticas de resistência, revisitadas mais recentemente por olhares decoloniais, na articulação entre militância e estética. Já para o meu

23. Eneida Maria de Souza, “Macunaíma, Quem é Você?”, *Janelas Indiscretas: Ensaios de Crítica Biográfica*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011, p. 145.

foco, que não se dirige diretamente ao presente e não está associado a tradições afro-ameríndias, o que interessa é a herança que está na decadência das elites agrárias e sua transmutação poética. Meu ponto de partida para esse outro Modernismo é *Limite*.

Ainda que não possa ser considerado um filme de decadência de famílias patriarcais, o dilaceramento de seus personagens e sua paisagem o aproximam mais dessa linhagem do que de um Modernismo regionalista. Depois de voltar de Paris, onde Mário tem o ponto de partida do filme (uma fotografia, feita por André Kertész, de uma mulher tolhida por punhos presos), é o reencontro com a região de Mangaratiba, no litoral sul do estado do Rio de Janeiro, local em que sua família possuía fazendas e onde havia importante porto de recepção de escravos – e hoje há porto de exportação de minérios –, que é decisivo para dar corpo e espaço ao seu filme. Esse reencontro é mais de ordem sensorial, da beleza entre o mar, os morros e a mata, do que de uma volta às suas origens ancestrais. Os personagens de *Limite* são figuras solitárias, todas enfrentando um momento de crise decisivo: a primeira mulher (Olga Breno), para usar os termos do filme, está em fuga da prisão e sendo perseguida – não é também por acaso que a obra de Chaplin mostrada na sala de cinema, na segunda estória, destaca exatamente uma cena em que Carlito está tentando sair de uma prisão –; a segunda mulher (Taciana Rey), com um marido que tem problemas de alcoolismo; por fim, o primeiro homem, um viúvo (Raul Schnoor), tem um caso com uma mulher casada que descobre ter lepra. Esses personagens são sintetizados por esses momentos e reunidos, metaforicamente, num barco à deriva no mar que, por fim, naufraga. Todos sem

grandes marcas do passado ou histórias familiares a não ser o pouco que é revelado pelo espaço em que transitam, pelo momento de crise que vivenciam. Se a personagem Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, parece se sentir perdida em alto-mar no meio da multidão de Londres, aqui as águas têm uma dimensão material, concreta. Os personagens de Mário Peixoto, ao mesmo tempo, diferenciam-se e gradualmente retornam ao mar. Um processo de composição que talvez mereceria uma comparação com *As Ondas*, também de Woolf, publicado também em 1931, cujos personagens parecem emergir do mar como um coro, gradualmente suas vozes ganham singularidade como ondas, para ao fim baterem na areia da praia e se silenciarem com a morte.

Desde o início, o clima sugerido pela *Gymnopédie* de Erik Satie, então bem menos conhecida do que hoje, e a imagem de pássaros que parecem ser urubus em cima de um morro nu, falam dessa mistura de delicadeza e desolação, que emoldura as situações existencialmente limítrofes dos personagens, que se multiplicam em imagens como as grades da janela da cadeia, uma claraboia sobre a máquina de costura e os objetos em *close*, a borda do barco que afunda diante do mar e, por fim, o horizonte, entre as águas e o céu. Apesar dos limites, há tentativas de fuga, mas elas parecem ser vãs. As rodas do trem que se movimentam sugerem fuga, no entanto, nada assegura que a primeira mulher não será apanhada. A segunda mulher tenta levar uma vida normal, porém a imagem do peixe deixando de respirar quando começa sua estória parece sintetizar uma impossibilidade, explicitada ainda mais na vertigem que ela sente solitária no alto de uma pedra. O primeiro homem, por mais que corra, acaba por cair na terra e sua procura

não leva a nada. As duas cruzes que aparecem anunciam mais a morte do que qualquer salvação.

É um mundo definido pela fragilidade, pela precariedade, e também pela delicadeza. Desde o início, a tela preta antes dos letreiros, já ao som da *Gymnopédie*, presente durante todo o filme, introduz uma atmosfera que se sobrepõe a narrativa, preparando-nos para vivenciar uma experiência distante do mundo das grandes velocidades, uma cidade pequena, porém não alheia à Modernidade; um mundo particular que parece destinado a ser perdido, assim como o próprio filme, no qual, em alguns momentos, se veem marcas de sua deterioração. *Limite* é uma ruína de si mesmo para o qual há de ter olhos para ver. Não o olho cortado de *Um Cão Andaluz* (1929), de Buñuel e Dalí, mas o olhar de dois olhos vagos que se abrem para uma paisagem imensa, o mar dourado do crepúsculo, que parece infinito, contudo sempre limitado por um horizonte, como os olhos que se fundem às duas mãos amarradas.

A música de Satie entorpece, cria um peso que os próprios corpos dos protagonistas no barco parecem sentir. Eles parecem mais exauridos do que cansados, tombados sob o peso mesmo da gravidade, de uma atmosfera que, a despeito da clareza de luz, (n)os leva para baixo e que culminará no naufrágio, no desaparecimento no mar. Na cidade, o chão sobre o qual pernas e pés se movimentam interessa tanto quanto o fundo do barco onde os personagens se quedam.

No barco, só a primeira mulher olha para o horizonte e se move. A própria luz, longe de qualquer celebração tropical, traz mais peso sobre os personagens abatidos. Sob o sol inclemente,

num mar tranquilo, os corpos seguem com poucos movimentos. Roupas rasgadas e cabelos desordenados são os únicos vestígios do que se passou antes. A flutuação no mar se transforma numa flutuação no tempo quando emerge a lembrança da primeira mulher.

Sem identificação espacial, embora saibamos da filmagem em Mangaratiba, nada, nem quando aparecem os pescadores, decorre do desejo realista de apresentar um espaço geográfico, socialmente determinado. Se há uma história, ela se realiza pelas sensações. Trata-se mais da invenção de um mundo e menos da documentação da realidade social e histórica de uma cidade específica. Ainda assim, a quase ausência de pessoas nas ruas, os muros e paredes com reboco aparecendo nas casas envelhecidas, ruas esburacadas com o mato por vezes já nascendo falam de um passado talvez fausto, mas já longínquo. Saindo da cidade, tomando uma estrada, a primeira mulher é apenas um perfil na contraluz do sol forte diante das matas e morros, onde vemos uma pequena área sem árvores, algumas bananeiras e uma porteira na qual ela descansa. Os postes e as rodas do trem dão sinais de uma comunicação da cidade com o meio externo, contudo, não se sabe com que ou onde. Apesar dos movimentos sugeridos pelo trem, parece que nunca se sai da mesma cidade ou do mesmo tipo de arquitetura. De todo modo, a cidade envelhecida é um contraponto e outro lado da mesma modernização que gerou os novos meios de transporte e comunicação. Assim como as rodas da máquina de costura criam uma rima visual com as rodas do trem, também as máquinas adentram e determinam o trabalho, longe da vida ociosa da elite decadente. A primeira mu-

lher é filmada ora de cima para baixo ou com a máquina quase a lhe ferir os olhos, com objetos como ovo de cerzir, cartela de colchetes, carretel de linha, botão, fita métrica, tesoura, todos em primeiríssimo plano e em parte desfocados, o que os torna difíceis de serem identificados por vezes, reforçando o espaço como um lugar pouco humano. Os objetos parecem ser autônomos em relação à presença humana, ao enfado da personagem, também pouco acolhedores à mulher que trabalha, parecendo uma outra prisão, como sugere a claraboia que separa o lugar do trabalho do céu ao ar livre. Prisão essa da qual, talvez, não haja fuga a não ser pela morte, como parece indicar o dedo que segue o fio do corte da tesoura. Essa atmosfera de tédio e angústia é suspensa quando ela lê no jornal a notícia de que sua captura é iminente.

Em vez da expressão de seu rosto, vemos um pássaro preto e um muro cheio de líquens, já não mais pintado, uma janela que se fecha, folhas secas numa entrada de casa esburacada, todas imagens ameaçadas nas suas bordas por problemas de conservação, o que acrescenta mais ainda à tensão que a personagem sofre. A última imagem antes da volta ao barco, em que ela parece estar contando sua estória, é novamente a das rodas de trem, sugerindo uma continuação da tentativa de fuga que parece não levar a nada. Por trás de cada ação ou movimento paira uma inutilidade, como ocorre quando o homem fica movimentando pedaços de madeira no barco, enquanto a imagem parece quase se dissolver, sendo toda tomada pelos problemas nos negativos.

A se notar que, mesmo sendo uma fuga, o andar da primeira mulher – como, aliás, o dos outros personagens – é lento como se não fosse possível ir mais rápido. Seria também como

se aquela cidade estivesse no fundo do mar, onde caminhar seria um grande esforço?

A parte perdida dos negativos em que o homem ajuda a segunda mulher a despertar parece não implicar uma aproximação maior entre os personagens porque, quando ela toca no seu ombro, ele retira a mão dela. Também a estória da segunda mulher começa com a imagem de um peixe morrendo, tentando respirar, equivalente aos sobreviventes no barco. Depois, temos uma certa visão idílica e contemplativa dos pescadores, de uma mulher lavando roupas e de animais domésticos na rua e no rio, enfim, uma pequena cidade onde ela lentamente traz as compras para casa. Quando chega em casa, a *Gynompédie* recomeça, diferente da música mais animada de até então, e ela novamente é vista de cima para baixo, contraposta ao marido caído na escada, possivelmente, como saberemos à frente, em virtude de problemas com bebida. Ela deixa as compras na escada e resolve sair, talvez para não pensar no que vira, o que não deixa de ser também uma fuga. É retomada uma música alegre, que só é interrompida pela imagem de um dente de leão que aparece novamente ao som da *Gymnopédie*. Imagem de fragilidade, a flor, em breve, pode ser soprada por um vento, levada, como a mulher, para qualquer direção. Em seguida, ela aparece em cima de uma pedra de onde pode ver o mar e a praia e, numa vertigem, parece cair ou desejar se jogar, atraída pela queda, pelo mar. Todavia, como a árvore que parece que vai cair, ela ainda assim se equilibra.

Ao voltar para o barco, a primeira mulher tenta remar, mas logo para, não por fatalidade, mas talvez pela pequenez e inutilidade do gesto diante da grandiosidade do mar. Sob um céu

nublado, prenunciando uma tempestade, e uma música tensa, vemos um casal andando de mãos dadas na praia. É o início da estória do primeiro homem, interpretado por Raul Schnoor, a mais longa das três. Em meio a uma vegetação bela, porém estranha, por vezes fantasmagórica, retratada de forma inusual, em *closes*, eventualmente em negativo, com folhas pontiagudas, árvores secas, retorcidas, inclinadas, sobre pedras, cactos, postes elétricos, capim, ora filmado de baixo para cima, ora de cima para baixo, vergado pelo vento, ruína abandonada, a ameaça parece ser feita ao próprio idílio do casal, e talvez algo mais. O espaço diz o que não consegue ser dito por palavras, verdadeiras paisagens interiores tornadas exteriores, que revelam a angústia, mas também o desejo pelo corpo do ator.

A fixação em sapatos como os que Mário Peixoto colecionava²⁴, se amplia na terceira estória²⁵ para a fixação no próprio corpo do protagonista, claramente objeto de desejo da câmera, mais do que as atrizes que, no máximo, se oferecem em *close*, nos momentos finais, como estrelas cultuadas. A timidez do olhar diante do corpo masculino se perde e ele é visto no seu esplendor como a natureza. Curiosamente, o ápice do olhar erótico e desejanse da câmera acontece após o homem deixar a amante na casa dela e fazer uma longa caminhada até o cemitério onde está enterrada sua esposa, em cujo túmulo se encontra nada menos

24. Emil de Castro, *Jogos de Armar: A Vida do Solitário Mário Peixoto, o Cineasta de Limite*, p. 52.

25. Para uma leitura de *Limite* a partir de uma autoria *queer* e com sugestões no campo da espetatorialidade, ver Mateus Nagime, *Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil*, Dissertação de Mestrado, UFSCAR, 2016.

do que o marido da amante, interpretado pelo próprio Mário Peixoto. A música tensa cede lugar a uma mais lírica e suave, e o encontro se dá sob as nuvens que avolumam, anunciando a tempestade, mas que, ao mesmo tempo, emolduram o encontro. Aqui o corpo de Raul Schnoor é visto pelo olhar da câmera, do diretor e do personagem que pode, e de fato o faz, se aproximar fisicamente e tocar o corpo desejado. O corpo todo é objeto de desejo, da bunda aos ombros e cabelos. Não podendo o diretor ser o galã, como era seu desejo desde criança, resta a ele olhar, contemplar e desejar através do filme. O desejo é expresso pela câmera, ao mesmo tempo que é revelado que a amante do primeiro homem, esposa do personagem de Peixoto, tem lepra. Ela, que pouco aparecera no passeio pela praia, aqui surge destinada também à morte. Curiosamente, passada a revelação, começa uma curiosa perseguição de Raul Schnoor por Mário Peixoto, como se algo pudesse ser ainda dito, o que não acontece. Tipicamente, seguindo a estrutura do romance do século XIX²⁶ centrado em triângulos, a mulher aparece para traduzir e interromper o desejo entre homens. Assim, a flor que Raul traz é para o túmulo da esposa, mas também para o marido de sua amante. Os gestos, como quando Mário puxa o paletó do protagonista antes que ele parta para pedir fogo para o cigarro, dizem mais sobre o desejo de aproximação do que as palavras proferidas, aliás, as

26. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men*, Nova York, Columbia University Press, 1985; Richard Miskolci, “O Vértice do Triângulo – A Paranoia de Dom Casmurro e os Espectros da Elite Brasileira Finissecular”, em José Gatti e Fernando Marques Penteado (orgs.), *Masculinidades: Teoria, Crítica e Artes*, São Paulo, Estação das Letras e Cores Editora, 2011.

únicas que são explicitadas, no filme inteiro, por intertítulos. A posição de Mário Peixoto sentado no túmulo e Raul Schnoor de pé não diz respeito só a uma desigualdade de posição, mas a uma clara situação de adoração, fascínio. Os cabelos meticulosamente arrumados de Mário contrastam com os cabelos ao vento de Raul, prenunciando uma liberdade que não será encontrada nem compartilhada. Quando Mário se levanta, a câmera faz com que seu corpo quase se misture com o de Raul Schnoor numa fusão, mesmo que a revelação seja agressiva. O início da chuva faz com que Mário saia do cemitério e, inesperadamente, Raul vai atrás dele, correndo de forma desesperada, até chegar numa sucessão de gritos por Mário, que é também um excesso de movimento de câmera se aproximando várias vezes de seu corpo. Depois ele continua a procurar Mário ou sua amante? A própria confusão da procura diz respeito a um desejo confuso que associa os três personagens. De modo que Raul, não encontrando ninguém, cai exausto na praia, em mais um dos vários movimentos de queda dos personagens em direção ao chão, como se fosse muito difícil caminhar e suportar o peso do próprio corpo. O deslocamento final da estória para cenas quase idílicas da cidade e dos pescadores cria uma espécie de anticlímax em que o mundo persiste mesmo diante da fuga do protagonista, sugerida, mais uma vez, pelas rodas do trem em movimento.

Por fim, na continuidade dos movimentos de cima para baixo, no barco, um a um dos sobreviventes se perdem no mar. O homem se lança nas águas supostamente à procura de um objeto visto flutuando, mantimentos talvez, mas acaba por se afogar. A segunda mulher desaparece após as cenas das águas em revolta.

A penúltima imagem é a da primeira mulher se apoiando no que sobrou do barco. Por fim, só o mar.

A chuva e o mar revolto não estão no horizonte da história humana, eles envolvem e diluem os dramas existenciais dos personagens, suas pequenas catástrofes até que não reste traço nem lembrança deles.

O que resta aos sobreviventes diante da catástrofe a não ser narrar enquanto isso mesmo é possível? Na pausa de uma expectativa sem esperança, há a lembrança talvez do que lhes trouxe ao impasse existencial de suas vidas, ao obstáculo que parecem não ser capazes de superar, ao limite intransponível. O que fica é uma beleza em meio à angústia, uma melancolia, como outros afetos tristes, modos menores, que têm sido resgatados na historiografia *queer*²⁷, em contraponto ao orgulho.

Estaria o espectador em lugar seguro ao ver esse mundo em eclipse ou todo o caminho do filme é para que nós também lentamente fôssemos mergulhando nesse mar, ao mesmo tempo de beleza e morte, desaparecimento e pertencimento? Nem o prazer perverso em ver a dor dos outros, nem o distanciado olhar que busca compreender, mas uma imersão. Ao menos, esse crítico-espectador não está longe nem imune ao que foi apresentado. Com exceção das poucas imagens finais, o mar aparece tranquilo em boa parte do filme. Se os sobreviventes foram vítimas de um naufrágio, pouco importa relatar o que se passou, apenas

27. Heather Love, *Feeling Backwards: Loss and Politics of Queer History*, Cambridge, Harvard University Press, 2007; Jack Halberstam, *A Arte Queer do Fracasso*, Recife, CEPE, 2020.

interessa como seus problemas existenciais têm essa dimensão de perda traduzida pelas imagens de naufrágio, pela perda de ar e de leveza. Essa só é possível sem a presença humana.

Não há data nem fatos históricos e políticos apresentados no filme. A grande história e a cultura nacional interessavam pouco a Mário Peixoto, como podemos ler nos seus diários e cartas. O pertencimento de seus personagens é ao aqui e agora sensorial. Aqui e agora corroído pela passagem do tempo, traduzido no relógio que para Mário Peixoto significava cada vez menos uma hora quando os ponteiros se moviam.

No caso mesmo de *Limite*, a tensão entre o mar e as ruínas da cidade morta é crucial para identificar essa visão crítica da Modernidade, assumindo aqui, obviamente, não um tom paródico, mas melancólico, que somente redime na morte ou na beleza ou, mais precisamente, na morte em beleza, no naufrágio que é o desaparecimento da experiência humana, cuja síntese está na imagem do mar dourado no início e no fim do filme. Seria essa a resposta que *Limite* dá ao que resiste após o naufrágio, fracasso e desaparecimento, ao mesmo tempo que não há fuga possível da cidade deserta, das paisagens devastadas, das ruínas, da reconquista da natureza e, por fim, do mar? Restam sensações que sobrevivem a nós por alguns momentos. Um mundo sem a Modernidade? Sem o Humanismo? Sem o ser humano? Nem crise do Antropoceno nem o alvorecer de Gaia, o fim já aconteceu. Um outro Modernismo foi possível. Um outro fim de mundo é possível.

A TEATRALIDADE ENCAPSULADA
DO MODERNISMO BRASILEIRO*Luiz Fernando Ramos*

Pensar o legado do Modernismo para o teatro brasileiro contemporâneo implica em alguns passos preliminares, tais como examinar as relações do movimento nos anos 1920 com o teatro que se fazia no Brasil e com as correntes modernistas dessa arte na Europa, sejam aquelas inseridas no contexto das ditas vanguardas históricas, sejam as mais convergentes com a dramaturgia modernista e com a emergência da encenação como um vetor dominante.

Obriga-nos, também, a enfrentar a evidência acachapante de que o suposto evento fundador do movimento no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922, ainda que tivesse ocorrido no recinto de um teatro, ignorou explicitamente essa arte, ou, em outros termos, apresentou-se, enquanto forma espetacular, alheia à substância mesma do Modernismo teatral, a própria teatralidade. Começo, pois, tentando atender estes dois pressupostos incontornáveis antes de abordar propriamente o tema do legado, pensando este em um arco estendido sobre os últimos sessenta anos.

À época da Semana de 22, os esforços dos seus realizadores, fossem eles seus articuladores políticos e financiadores, fossem seus artistas protagonistas, concentravam seus interesses, sobretudo, na literatura, na pintura e na música. O principal fator a estabelecer essa distância entre os modernistas de 22 e o tema da teatralidade, que era afinal um dos motores da modernização teatral, seja talvez a produção teatral nativa, ainda afeita a modos de produção muito convencionais, herdados do século XIX – o uso do ponto, as companhias estruturadas sobre um único ator, em geral seu administrador, e a convenção dos tipos de intérpretes fixos que orbitavam como satélites em torno dele. De fato, o projeto de revitalizar o teatro consumou-se, por exemplo, no caso russo, entre os anos 1900 e 1910, tanto na consecução plena de uma cena naturalista moderna, no Teatro de Arte de Moscou, sob Stanislavski, como em sua contraparte simbolista, na perspectiva experimental de Meyerhold que leva primeiro a uma cena estilizada e depois, na década seguinte, ao construtivismo já em compasso com o processo revolucionário soviético. A influenciar decisivamente essa corrente teatralista, reativa ao texto-centrismo e que foi seguida por outros encenadores russos como Tairov e Evreinov, é impossível não citar as contribuições teóricas e imagéticas do suíço Adolphe Appia e do inglês Gordon Craig, que formularam as bases conceituais do teatro como uma arte autônoma da literatura e das demais artes, cuja essência – ou, para ficar em um termo já aqui utilizado, substância – seria exatamente a teatralidade. Essa ideia ganhou, em alguns casos, tal qual no do já citado Evreinov, um valor ontológico, como instância entranhada na própria vida humana, mas, na

maior parte, serviu para realçar nas representações dramáticas a sua dimensão espetacular, e alcançou com Brecht, nos anos 1930, um sentido instrumental, como dispositivo operador do teatro épico. Hoje o termo vem sendo utilizado para circunscrever modos e singularidades da produção teatral de distintos contextos históricos e geográficos. Pois bem, definido o que se toma aqui por teatralidade, vejamos em detalhe, e numa análise mais vertical, o caso apontado da Semana de Arte Moderna, a ver em que medida ela teria incorporado ou não ecos dessa concepção tão em voga na Europa no período, ou mesmo algum outro traço dos modernismos teatrais europeus.

Uma referência possível quando se pensa no que ocorreu no palco do Theatro Municipal de São Paulo, naqueles três dias intercalados de fevereiro de 1922, é a das *seratas* do Futurismo italiano, que marcaram os primeiros anos deste movimento artístico, inaugurador de um ciclo de inovação radical na arte europeia a partir de 1909. As *seratas* eram noitadas em que os artistas futuristas italianos de vários matizes se juntavam em palcos de teatros para lerem seus primeiros manifestos, sempre com forte teor provocativo à plateia burguesa que os recebia e contra a qual buscavam se confrontar.

Elas anteciparam as propostas do Futurismo italiano para a renovação do teatro, concentradas em dois manifestos específicos, o do Teatro de Variedades, de 1913, e o do Teatro Futurista Sintético, de 1915. Hoje sabemos que os modernistas brasileiros não conheciam esses manifestos afeitos à teatralidade futurista, havendo uma controvérsia do peso que o *Manifesto da Literatura Técnica Futurista*, lançado em 1912 e trazido por Oswald

de Andrade da sua primeira viagem à Europa naquele mesmo ano, teria tido no adensamento das ideias modernistas no Brasil. Considerando que em 1916, quatro anos depois desse manifesto, o único que se tem notícia de que Oswald conhecia, ele vai escrever em francês, em parceria com Guilherme de Almeida, dois dramas passadistas irrelevantes, tem-se a medida de como suas ideias sobre teatro neste período ainda miravam convenções teatrais já ultrapassadas na própria Europa.

O ponto que interessa destacar aqui está diretamente ligado à teatralidade que a Semana teria apresentado para além do que se tornou habitual considerar no confronto entre artistas e público, consubstanciado nas vaias que os primeiros teriam provocado e recebido. Uma análise mais detida da dramaturgia dos três dias da Semana, isto é, do roteiro de ações e atrações seguindo, denota algo não só bem diferente das *seratas*, como sugere mais um sarau oitocentista tradicional, claro que contaminado pela excitação causada por algumas peças musicais e literárias menos esperadas, mas também refletindo uma ausência completa de qualquer noção ou entendimento da questão específica da teatralidade. Assim, não havia a performatividade provocativa das *seratas* nem a perspectiva de uma encenação ou materialidade cênica significantes por si mesmas, que captassem as novas ideias sobre a arte do teatro, em voga na Europa há pelo menos uma década e já quase, à época da Semana, repropostas em um segundo ciclo de modernização¹.

1. Jason Tércio, na sua recente biografia de Mário de Andrade, reconstitui em detalhes o programa da Semana de Arte Moderna de 1922 (“O Ano

Com efeito, alguns dos protagonistas do Modernismo brasileiro, para além da Semana propriamente, projetaram depois dela, de modos distintos, um teatro modernista, ou em sintonia com as correntes europeias. No entanto, foram gestos isolados e incapazes de alterar o padrão corrente da produção dramática. Mário de Andrade, assinando como Pau D'alto um artigo no quinzenário *Terra Roxa e Outras Terras*, vai reconhecer em 1926, na teatralidade do teatro de revista e na performance do palhaço Piolin (Abelardo Pinto), uma sintonia possível com as vanguardas europeias. Ele que era o menos viajado (nunca foi à Europa), porém o mais bem informado dos modernistas brasileiros. Mesmo assim, escapa-lhe que a música e os ritmos populares, cuja etnografia tanto pesquisou e cuja recolha sistemática talvez tenha sido sua maior contribuição à cultura brasileira, eram eles próprios eivados de teatralidade num sentido que hoje nos parece evidente, mas a ele passou despercebido. Neste mesmo ano e quinzenário, Antônio Alcântara Machado, recém-chegado de suas andanças europeias, acompanha Mário na percepção do circo e do teatro de revista como fontes promissoras à modernização teatral, a exemplo das vanguardas europeias, mas avança em teses pioneiras sobre a força de uma teatralidade popular brasileira que morava nas festas de rua e nos terreiros. Já na perspectiva antropofágica que assumiria dois anos depois, esta representaria o único e legítimo teatro brasileiro moderno. Em ambos os casos, são propostas que ficam no papel em textos

da Re(vira)volta”, *Em Busca da Alma Brasileira: Biografia de Mário de Andrade*, Rio de Janeiro, Estação Brasil, 2019, pp. 117-136).

hoje revisitados até com perplexidade, pelo tom profético com que antecipam uma encenação modernista brasileira só emergida tardiamente nos anos 1960. Há o exemplo isolado de Renato Vianna que, ainda em 1922, com a fracassada encenação de *A Última Encarnação de Fausto*, teria, para alguns, introduzido a estética da cena moderna no país. Uma leitura da peça é suficiente para perceber que se o modelo dramático em causa ali era o do Naturalismo do século XIX com sabor decadentista, em algum sentido já moderno, a cena em si, descrita em suas rubricas, nada tinha de modernista. Completando o quadro desse Modernismo teatral encapsulado, que foi potencialidade sem atualização como cena concreta, há dois casos limites, sem dúvida os mais relevantes e significativos: o da dramaturgia escrita por Oswald de Andrade nos anos 1930, com a concretude de uma cena em potência, já moderna em qualquer parâmetro que se tome, e que a despeito de ter permanecido em latência, adormecida por três décadas, representou sim um passo decisivo de nosso Modernismo teatral; e, no caso de Flávio de Carvalho, a performance *Experiência n. 2*, em 1931, pioneira absoluta da hoje dita arte da performance no país, e a encenação de *O Bailado do Deus Morto*, em 1933, no seu Teatro de Experiência. A primeira foi interdita pelos fiéis de uma procissão de Corpus Christi, que quase lincharam o performer; a segunda, pela polícia, que interrompeu uma temporada promissora depois de três dias e fechou o teatro, impedindo seu florescimento efetivo a partir daquele vero marco fundador de uma cena modernista no país.

Postos esses antecedentes, trato agora de pensar o legado desse Modernismo irrealizado nos últimos sessenta anos da cena bra-

sileira. Assumo que nesse recorte contorno as décadas de 1940 e 1950, em que uma narrativa oficial instalou o teatro brasileiro moderno, demarcado pela dramaturgia de Nelson Rodrigues e pela encenação, no Rio de Janeiro, de *Vestido de Noiva* pelos Comediantes, com direção de Ziembinski, e pela criação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia, com seus jovens diretores italianos, uma segunda geração modernista do teatro europeu.

Se esses exemplos marcaram a superação do velho padrão de produção teatral do século XIX, que persistira até esse momento, não configuravam a realização daquele projeto mais radical, apenas esboçado como se viu, de uma cena modernista brasileira, com identidade própria, antenada na invenção e em diálogo com as raízes populares mais profundas da cultura nacional.

Recorto nesse intervalo de seis décadas, estrategicamente, duas vertentes que se impuseram a partir dos anos 1960 e serviram como faróis sinalizadores para toda a produção teatral dos últimos quarenta anos. É uma opção tática e que não se pretende totalizante, havendo sim outros artistas e grupos que ofereceram, por certo, contribuições decisivas para a consolidação, pode-se dizer, de uma teatralidade brasileira no período². Entretanto, ela permite atender a demanda de se pensar um legado modernista para a contemporaneidade de forma concisa e ao mesmo tempo fidedigna ao que de mais importante e singular o teatro brasileiro produziu desde então.

2. O Teatro de Arena, por exemplo, demarcou um diálogo com uma teatralidade popular brasileira, principalmente, por meio da dramaturgia e das encenações de Augusto Boal nos anos 1960.

Os epígonos a destacar dessas duas vertentes são: José Celso Martinez Corrêa e o coletivo transtemporal Teatro Oficina/Usyna Uzona, apanhando pelo menos três gerações de artistas que acompanharam Zé Celso numa trajetória de mais de sessenta anos; e Antunes Filho e o seu Centro de Pesquisa Teatral, com não menos gerações de atrizes e atores que o integraram desde o fim dos anos 1970 e estiveram depois sob a sua influência. Nos dois casos, há espetáculos fundadores que conectam a produção desses encenadores e grupos com o Modernismo dos anos 1920 e 1930, e estabelecem as bases não só de seus programas futuros, como do das gerações que os sucederam.

No caso do Oficina, é a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, que concretiza, pela primeira vez, a sintonia com a dramaturgia de Oswald de Andrade e com uma teatralidade popular brasileira antevista por Alcântara Machado, ensaiando o caminho “Pau-brasil”, de uma poética cênica de exportação e de adesão à antropofagia como procedimento dominante dos seus processos criativos posteriores.

No caso do CPT, por sua vez, é a montagem de *Macunaíma*, em 1978, que resgata a obra-prima de Mário de Andrade, romance maior do Modernismo brasileiro, a partir da influência de correntes teatrais contemporâneas a ela, como as de Robert Wilson e Tadeusz Kantor. A encenação encaminha uma internacionalização do grupo no circuito dos festivais, destacando-se pelo foco especial no trabalho dos atores e em diálogo com artistas como Kazuo Ono e Tadashi Suzuki³.

3. Antunes Filho dirigiu, em 1964, *Vereda da Salvação*, último espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia. Ali experimentou desenvolver um modo

Tanto o Oficina quanto o CPT combinaram, nas décadas posteriores a esses espetáculos icônicos, legítimas realizações do projeto modernista na cena, processos de formação artística que irrigaram o quadro nacional de atrizes, atores, dramaturgos e encenadores, e cada um em seus termos atravessaram distintas fases criativas em que, derivando daqueles marcos fundadores, puderam estabelecer o que se poderia considerar uma cena modernista brasileira e legar à contemporaneidade – ao lado, sem dúvida, do Arena e seus derivados – a base a partir da qual tudo que se fez nos últimos quarenta anos pode se revelar tributário.

Esta definição do Oficina e do CPT como vetores aproximados mereceria um minucioso trabalho comparativo que clarificasse as especificidades dos dois projetos e como cada um deles dialogou seja com o espólio modernista, seja com os herdeiros com quem convivem até hoje – a lamentável morte de Antunes Filho é recente e, se demarca o fim de um ciclo, não apaga sua presença insubstituível nesse panorama. No escopo possível de desenvolver aqui, arrisco apenas esboçar alguns poucos comentários, menos focados nos grupos e nas tradições que estabeleceram e mais nos dois grandes artistas que os lideraram nesses anos todos.

Tomando como referência a dualidade de inspiração nietzschiana, proposta no célebre texto de juventude do filósofo alemão sobre a origem da tragédia, uma leitura superficial poderia, imediatamente, identificar Zé Celso com Dionísio e Antunes com Apolo. O primeiro, propagador da original e sugestiva ideia

brasileiro dos atores interpretarem, mas a encenação não foi bem recebida, nem pela crítica nem pelo público.

de uma *tragedycomediaorgia*, proporia o êxtase e o desregramento, enquanto o segundo com seu pretendido sistema de formação de atores à base de disciplina e estoicismo ambicionaria a ordenação e a clareza. Não é difícil desmontar esses dois clichês com os quais se costuma opor os dois artistas. Ambos navegam numa dialética entre o apolíneo e o dionisíaco, que não merece ser empobrecida com os seus congelamentos em um destes polos.

José Celso, a despeito dos detratores que o responsabilizam pelo desencaminhamento da tradição brechtiana no Brasil, foi um dos maiores estudiosos do poeta alemão no país, guardando até hoje em sua cena um compromisso com os raciocínios claros e com o olhar crítico às realidades imediatas que o circundam. Se a erotização e a ritualização transgressora marcam suas encenações, elas guardam também uma curiosa tensão entre estes dispositivos de desregramento e uma racionalidade objetiva nos discursos enunciados e nas narrativas encarnadas.

Antunes Filho, que nunca abandonou um interesse maior na literatura brasileira e fez seus melhores espetáculos no confronto com o cânone de uma dramaturgia então relegada, como a de Nelson Rodrigues, e também na adaptação cênica de grandes romances como, somado a *Macunaíma*, os de Ariano Suassuna e Lima Barreto, sempre buscou nessas transposições de conteúdos literários alcançar a especificidade de uma poética cênica autônoma. Para isso, contou com a loucura e a intuição de seus atores e atrizes numa estratégia mais lírica do que racional.

Nos dois casos há contradições latentes e explicitadas, inconscientes e assumidas, o que só enriquece suas obras. Em comum, estilos únicos e reconhecíveis, marcas características

de suas respectivas poéticas cênicas e, principalmente, comprovantes da fatura de extração modernista de suas encenações. Ambos inauguram, em circunstâncias e tempos distintos, a possibilidade de uma cena moderna brasileira e, conseqüentemente, criam fontes exemplares de uma teatralidade brasileira suficientemente característica para dialogar em igualdade com a cena internacional contemporânea.

Todos os encenadores e coletivos que emergiram a partir dos anos 1980 têm esses dois pilares fundacionais como referência. Eles representam, pois, um elo entre o legado da geração modernista, que os antecedeu e não pôde constituir efetivamente uma cena com a mesma potência com que deflagrou numa literatura, música e pintura modernistas, e as gerações seguintes, que dobraram suas contribuições e conformaram a cena contemporânea no Brasil.

Para encerrar, retomo a conferência “O Movimento Modernista”, proferida por Mário de Andrade em 1942⁴. Nela, em balanço desencantado da Semana de 22 e de suas reverberações, ele definiu como suas maiores conquistas, a serem preservadas, “o direito permanente da pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. Trocar em miúdos esse programa para o teatro, contemporaneamente, talvez significasse identificar projetos e artistas atuais que ampliaram a noção de cena

4. Texto lido no salão de conferências da biblioteca do Ministério de Relações Exteriores do Brasil, no Rio de Janeiro, no dia 30 de abril de 1942, em comemoração aos vinte anos da Semana de Arte Moderna.

mais adiante do próprio teatro e operam já na intersecção de todas as artes, alheios ao drama e à própria teatralidade. Isso abriria um leque que transcende os limites aqui adotados. A menção serve apenas para localizar os dois exemplos eleitos como realizadores da cena modernista e, ao mesmo tempo, demarcadores do fim do ciclo do Modernismo no teatro, este que se anunciou tímido nos anos 1930 e se concretizou tardio nos anos 1960.

Cabe ainda, para concluir, retomar a polaridade entre Zé Celso e Antunes e, tomando um partido, desfazer este par até aqui sustentado. A grande diferença entre esses dois vetores de modernização da cena brasileira, ambos ainda reverberando na contemporaneidade, é que no projeto ímpar do *Usyna Uzona*, de Zé Celso e de uma legião de jovens artistas que ali constituíram o império do coro, há uma consciência aguda que rechaça o entendimento do teatro e da teatralidade como cultura ou como um assunto culto, e por isso mesmo os imuniza de tratar as influências e correntes estrangeiras como modelos a copiar ou desenvolver, ou mesmo de pensar a cena como problema estético. Há ali encarnada uma vontade de saber que é prática, sempre atualizada nos corpos atuantes, que percebe a vida como devoração e rejeita o teatro metafísico, idealizado e espiritualizado. O teatro como ideia ou como expressão estética autônoma. Esta opção foi crucial para o futuro *Usyna Uzona*, desde quando desbravada, já no início dos anos 1970 com *Gracias, Señor*, e o é até hoje, cinquenta anos e uma dezena de espetáculos memoráveis depois. Foi mesmo uma ação coletiva que devorou ali a teatralidade ocidental e projetou um “trabalho novo” ou novas

arte e vida indissociáveis, para além dos individualismos e em busca de uma ação transformadora, do teatro ao te-ato, não sem a contradição de ser conduzida pela lucidez benfazeja e alucinada de certo Conselheiro, que agregou Artaud e Brecht, Beckett e Grotowski, Wagner e João Gilberto, teatro e performance e que nunca se cansou de ser moderno.

SOBRE OS AUTORES

CELSONO FAVARETTO. Atualmente aposentado, é professor-colaborador no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FFLCH e no de Educação da FEUSP. Publicou, entre outros livros, *A Contracultura, Entre a Curtição e o Experimental* (n-1 Edições, 2019).

DENILSON LOPES. Professor Titular na Escola de Comunicação da UFRJ, pesquisador do CNPQ e da FAPERJ. É autor dos livros *Mário Peixoto Antes e Depois de Limite* (E-Galáxia, 2021); *Afetos, Experiências e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos* (Hucitec, 2016); *No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais* (Rocco, 2012); *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Ed. UNB, 2007); *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (Aeroplano, 2002) e *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (7Letras, 1999). Também escreveu *Inúteis, Frívolos e Distantes: À Procura dos Dândis* (2019) em conjunto com André Antônio Barbosa, Pedro Pinheiro Neves e Ricardo Duarte Filho.

EDUARDO SCOREL. Cineasta e crítico de cinema, autor de *Adivinhadores de Água* (Cosac Naify, 2005). Atuou como montador na adaptação

cinematográfica de *Macunaíma*, realizada por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, e dirigiu em 1975 a adaptação de *Amar: Verbo Intransitivo*, intitulada *Lição de Amor*. Assina coluna semanal sobre cinema no site da revista *Piauí*.

FREDERICO COELHO. Professor Doutor nos cursos de Literatura e Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC) do Departamento de Letras da PUC-Rio.

GUILHERME WISNIK. Professor Livre-Docente na FAU-USP. Autor dos livros *Dentro do Nevoeiro: Arquitetura, Arte e Tecnologia Contemporâneas* (Ubu, 2018) e *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001). Recebeu o prêmio “Destaque 2018” da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Foi curador da 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo, em 2013, e do Pavilhão do Brasil na Expo 2021, em Dubai.

IVAN MARQUES. Professor de Literatura Brasileira na FFLCH-USP e pesquisador do CNPq. É autor de *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia* (Todavia, 2021), *Modernismo em Revista: Estética e Ideologia nos Periódicos dos Anos 1920* (Casa da Palavra, 2013) e *Cenas de um Modernismo de Província: Drummond e Outros Rapazes de Belo Horizonte* (Editora 34, 2011), entre outros livros. Tem diversos artigos publicados sobre o Modernismo, a poesia brasileira moderna e as relações entre literatura e cinema no Brasil.

LUIZ FERNANDO RAMOS. Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, na área de História e Teoria do Teatro. É dramaturgo, encenador e documentarista. É autor, entre outros livros, de *Mimesis Performativa: A Margem de Invenção Possível* (Annablume, 2015) e *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias: A Rubrica como Poética da Cena* (Hucitec, 1999).

LUIZ RECAMAN. Professor Livre-Docente do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAU-USP. É autor de diversos artigos e livros, dentre os quais se destacam *The New Urban Condition: Criticism and Theory from Architecture and Urbanism* (Ed. Routledge, 2021), *As Virtualidades do Morar: Artigas e a Metrópole* (Editora FAU-USP, 2015), *Vilanova Artigas: Habitação e Cidade na Modernização Brasileira* (Editora Unicamp, 2014) e a coautoria de *Brazil's Modern Architecture* (Phaidon, 2004).

PEDRO DUARTE. Professor Doutor de Filosofia da PUC-Rio. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado da Faperj. Ocupou em 2020 a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Emory University (EUA). É autor dos livros *A Pandemia e o Exílio do Mundo* (Bazar do Tempo, 2020), *Tropicália* (Cobogó, 2018) e *A Palavra Modernista: Vanguarda e Manifesto* (Casa da Palavra, 2014), entre outros.

VERONICA STIGGER. Escritora, crítica de arte, curadora independente e professora universitária na FAAP. Possui doutorado em Teoria e Crítica de Arte pela USP e pesquisas de pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, pelo MAC-USP e pelo IEL-Unicamp. É autora dos livros, entre outros, de *Sombrio Ermo Turvo* (Todavia, 2019), *Sul* (Editora 34, 2016) e *Opisanie Świata* (Cosac Naify, 2013).

WALTER GARCIA. Compositor, violonista e professor associado do IEB-USP. Autor de *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-comercial no Brasil* (Ateliê Editorial, 2013), entre outros livros.

<i>Titulo</i>	<i>Releituras do Modernismo: O Legado de 1922 na Cultura Brasileira</i>
<i>Organizador</i>	Ivan Marques
<i>Editor</i>	Plinio Martins Filho
<i>Preparação e Revisão</i>	Bruna Xavier Martins
<i>Revisão de provas</i>	Amanda Fujii, Bruna Xavier Martins, Davi Bertholdo Santos, Marcela Ribeiro, Raira Cortes
<i>Capa</i>	Norberto de Assis
<i>Projeto gráfico e Edit. eletrônica</i>	Amanda Fujii
<i>Formato</i>	14 x 21 cm
<i>Tipologia</i>	Adobe Garamond Pro
<i>Papel do miolo</i>	Avena 80 g/m ²
<i>Número de páginas</i>	192
<i>Impressão e acabamento</i>	Mundial Gráfica Ltda