



DIÁLOGOS IMPERTINENTES:
ARTE E CENSURA NO MODERNISMO BRASILEIRO

Cristina Costa

Walter de Sousa

Diálogos Impertinentes: Arte e censura no Modernismo brasileiro

**Cristina Costa
e Walter de Sousa**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-Reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Brasilina Passarelli
Vice-Diretor: Eduardo Monteiro

São Paulo

2022

DOI: 10.11606/9786588640616



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

C838d Costa, Maria Cristina Castilho
Diálogos impertinentes [recurso eletrônico] : arte e censura no modernismo brasileiro / Maria Cristina Castilho Costa, Walter de Sousa. – São Paulo : ECA/USP, 2022.
PDF (130 p.)
Formato: PDF.

ISBN 978-65-88640-61-6
DOI 10.11606/9786588640616

1. Arte – Brasil. 2. Arte moderna – Brasil. 3. Modernismo - Brasil.
4. Avant-garde - Brasil. 5. Censura – Brasil. I. Sousa, Walter de

CDD 23.ed. – 709.8104

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Expediente:

Editoria: Walter de Sousa Junior

Preparação e revisão de textos: Walter de Sousa Junior

Designer gráfico e Diagramação: M&M Soluções Web

Capa: Marco Antonio Pinto

SUMÁRIO

1. Apresentação.....	4
2. Introdução.....	7
3. Capítulo 1 - Modernidade: rupturas e dialéticas.....	28
4. Capítulo 2 - Vanguardas e Arte Moderna.....	40
5. Capítulo 3 - Modernismo e vanguardas brasileiras.....	87
6. Capítulo 4 - O propósito da censura de sabotar a arte.....	149
7. Referências bibliográficas.....	156

APRESENTAÇÃO

O que este livro procura trazer aos seus leitores? Vamos tentar responder a essa pergunta.

Em primeiro lugar, ela nos remete à Georges Bataille quando, diante da experiência com as pinturas parietais das Grutas de Lascaux, disse ter se dado conta de estar diante dos primórdios da humanidade. Para o autor, o trabalho se constitui numa atividade de reprodução com a qual se perpetua a vida e a natureza. Muitos animais desenvolvem atividades produtivas com essa mesma finalidade. Mas a arte, essa se mostra realmente única e diferenciada desse constante “se refazer” da natureza – ela é criação, encantamento, imaginação, transgressão, atividades essas que caracterizam a humanidade em sua essência. O trabalho é a reprodução, a arte é a transgressão. O trabalho é a necessidade, a arte é o recreio, o inesperado, o novo.

Também Villén Flusser, quando morou no Brasil, em uma de suas palestras na Fundação Bienal de São Paulo, revisitou os primórdios da humanidade e disse que a grande revolução estética havia ocorrido quando os seres humanos, olhando para as paredes enrugadas das cavernas, conseguiram projetar de forma bidimensional um mundo que eles viviam tridimensionalmente. Para ele, todas as demais revoluções estéticas eram variações a partir de um mesmo tema.

Então, a primeira ideia que esse livro traz é a de que é a arte que se configura como o principal traço de nossa humanidade, de uma evolução que nos diferenciou dos demais primatas e nos transformou em seres que, como disse Michel Foucault, são feitos de linguagem e expressão.

Em segundo lugar, passamos a outra ideia expressa por Sigmund Freud em sua obra o Mal-Estar da Civilização de que, desde essas épocas primevas, na história da humanidade, estabeleceu-se a luta entre a força reprodutora da natureza e a expressão transgressora da arte, um embate sem tréguas cuja finalidade consistiu sempre em saber o que prevalece – a repetição ou a inovação, a liberdade ou a ordem, Eros ou Tanatos. Freud mostra que a civilização humana se desenvolveu pela constante sessão, por parte dos seres humanos, da liberdade pela segurança e conforto, pela longevidade e permanência. Essa sessão, entretanto, não deixou de ser sentida como perda, como luto, o mal-estar da civilização. Essa luta sem trégua entre ordem e transgressão, conservação e inovação se mostrou de forma particular em todos os processos censórios que a humanidade conheceu, desencadeados por instituições políticas, religiosas ou sociais, numa tentativa de inibir as grandes forças inovadoras da arte. Os mecanismos censórios se constituem na arena em que as forças reguladoras da sociedade se mostram inibidoras dos avanços da cultura, enquanto a arte se coloca como princípio de renovação dos hábitos, costumes, sentimentos e visões de mundo de sua época. A censura é, assim, uma força repulsora das transformações da cultura humana.

Em terceiro lugar, este livro trata do Brasil, como um país que passou por séculos de colonialismo – essa condição que, assim como a censura, é repressora da liberdade, da criatividade, do desenvolvimento e da emancipação. Um país que chegou ao século XX já com grande experiência sobre as forças de controle, de ingerência, de Tanatos, e quase nenhuma de autodeterminação, de crítica, de Eros. Nesse embate colonial, a censura se sedimentou como recurso bélico das forças colonizadoras, entranhando-se na cultura e amordaçando as artes. Só no século XX, após a Proclamação da República e a Abolição da Escravidão, pode o país começar a ver a si mesmo como uma realidade própria, única, capaz de pensar a si mesma. Essa possibilidade ensejou um movimento artístico único que completa cem anos – o Modernismo Brasileiro.

Assim, finalmente, este trabalho que resultou da pesquisa desenvolvida sob os auspícios da Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq, de 2019 a 2022, procura mostrar o embate entre a censura e a arte em obras em que o Brasil, sua história, suas mazelas, suas dificuldades eram expostas para permitir aos brasileiros olharem para si próprios e se reconhecerem.

Os autores esperam que, com essas ideias, este livro possa reafirmar a importância da arte para a formação cultural de um povo, assim como mostrar que a censura é uma força contra a emancipação, a renovação, a transformação.

Desejamos uma boa leitura a todos vocês.

Cristina Costa

Walter de Sousa Junior

INTRODUÇÃO

A gênese do que conhecemos por Arte acontece, ao que apontam vários indícios interpretados por diversos pesquisadores, no paleolítico superior, período em que *o homo sapiens* se consuma. E o que corrobora para essa conclusão? Observando as pinturas da caverna de Lascaux, feitas há 20 mil anos, George Bataille concluiu que aquele ser humano havia criado “do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa”.¹ As pinturas seriam o primeiro sinal sensível da presença humana no universo, mesmo que a partir da representação pictórica de um tropel de animais. Embora houvesse vestígios de que os homínídeos povoavam a Terra há pelo menos 500 mil anos antes de Lascaux, aquela era a primeira vez – depois descobriram-se outros vestígios, inclusive com datação anterior – que se tinha a sua dimensão interior. Assim como a caverna de Chevet, com pinturas ainda mais antigas, entre 30 mil e 35 mil anos, descoberta em 1994 (a de Lascaux foi revelada em 1940), esses registros são belos, embora pouco saibamos da vida daqueles que os deixaram. Não sabemos que impulso ritual moveu seus autores anônimos embora seja uma evidente expressão do sensível. Sabemos, entretanto, que, mesmo sem terem inventado a fala, já haviam concebido a representação bidimensional, um grande salto em sua evolução simbólica.

O *Homo Faber* fez uso de utensílio, como a machadinha, o que pressupõe o trabalho, evolução determinante para o rumo do desenvolvimento social humano, mas, foi trabalhando o barro e a pedra que a presença humana se distinguiu definitivamente dos animais. Um grande lapso de tempo e a arte chega com o *Homo Sapiens*. Embora tenham aprendido a manipulação de ferramentas, com a arte, o ser humano manifesta

¹ BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Lisboa: Sistema Solar, 2015, p. 16.

uma operação simbólica complexa que envolve a representação bidimensional da realidade e o uso de signos visuais e sonoros de forma coletiva e, portanto, cultural. Bataille crê que “(...) em relação à atividade utilitária, [a arte] possui o valor de uma oposição; é um protesto contra um mundo que existia, mas sem o qual o próprio protesto não teria podido ganhar forma”.² Assim, a arte adiciona uma atividade lúdica a disputar o tempo dedicado à atividade utilitária. Para o autor, o que transforma o *Homo Faber* em *Homo Sapiens* é a arte, antes mesmo do conhecimento prático.

O caminho trilhado entre um e outro passa por alguns aspectos que vão despertar a sensibilidade humana. Um deles é a consciência da morte, engendrada antes da conformação biológica do *Homo Sapiens*, estágio que se caracteriza pelo desenvolvimento da linguagem, pelo raciocínio abstrato, pela introspecção e pela solução de problemas complexos, habilidades possíveis a partir de um cérebro desenvolvido. Os achados arqueológicos indicam que os *australopitecos* foram os hominídeos mais antigos a inventarem rituais fúnebres, demonstrando a concepção de ideias a respeito da vida e da morte.

À medida que os utensílios foram sendo criados, se estabeleceu uma relação entre estes e a morte. A princípio porque os objetos revelavam vida útil além da vida humana. Sobreviviam àqueles a quem pertenceram. Depois, por aglutinarem um valor sagrado relacionado à vida do morto. Com isso, seu uso passou a ser proibido aos outros membros remanescentes do grupo. Os objetos franqueados ao uso comum, sem as limitações do sagrado, adquiriram um caráter profano. A relação humana com os objetos sagrados passa a estabelecer ações (ritos) que buscam cumprir objetivos deslocados da vida profana. Para isso, indo além dos objetos úteis, o ser humano passou a criar objetos para atividades lúdicas, abstratas e religiosas ou míticas, que envolviam concepções metafísicas sobre a realidade. Assim surgiu a arte – a criação de objetos e obras veneráveis capazes de transmitir prazer, recriando o mundo com outro sentido,

² Idem, pp. 37 e 38.

um sentido humano. Ela traz a transgressão, a contraposição às ordens do trabalho enquanto revela “a exigência de um mundo sagrado”.³

A relação entre o sagrado e o profano a partir das técnicas de produção e reprodução material e seu papel na emergência da produção artística também são evidentes nas pesquisas do etnólogo alemão Max Schmidt, realizadas na região brasileira do Rio Xingu, na virada do século XX. Ao observar os índios guatós, notou padrões geométricas em sua arte decorativa e percebeu que eram muito similares aos desenhos das escamas do peixe *merechu*, cuja pesca assegurava sua sobrevivência. Esses desenhos abstraídos da lida diária inspiraram os trançados com folhas de palmeira realizados em forma de leque na produção de cestaria. Esses padrões geométricos, assimilados, passaram a ser expressos nas pinturas decorativas. Ou seja, o convívio com o peixe de cuja pesca sobreviviam, levou-os a trançar e depois a modelar, decorar e, finalmente a desenhar, atribuindo a esse modelo um valor estético que Schmidt chamou de Padrão Merechu “Como foi que os padrões, constituídos pelo próprio trabalho de trançar apareceram como tais na consciência do manipulador e quais os detalhes que se gravaram mais em sua memória como sinal característico?”,⁴ indaga. Trata-se da mesma investigação sobre a passagem do profano (o trançado) para o sagrado (a pintura).

Ao analisar essa relação do sagrado, Richard Leakey e Roger Lewin se concentraram num pequeno objeto de seis centímetros talhado numa peça de marfim de mamute encontrado em uma caverna de Vogelherd, sul da Alemanha, datado em 35 mil anos. Trata-se de um pequeno cavalo, produzido “com um talento artístico semelhante àquele do auge da pintura de caverna, na Europa e na África, 20 mil anos mais tarde”.⁵

³ Ibidem, p. 53.

⁴ SCHMIDT, M. *Estudos de Etnologia Brasileira*. Trad. de Catarina Baratz Cannabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942, p. 322.

⁵ LEAKEY, Richard e LEWIN, Roger. *O povo do lago*. Brasília/Sã Paulo: Editora Universidade de Brasília/Melhoramentos, 1988, p.196.

(...) o cavalo fora levado a muitos locais numa sacola e manuseado durante vários anos: o olho, a orelha, o nariz, a boca e a crina, que foram cuidadosamente entalhados, estavam muito gastos devido ao manuseio prolongado. Na realidade, todas essas estatuetas, de Vogelherd revelavam os mesmos sinais indicadores de uso constante: não parece que elas tenham sido utilizadas como ornamento ou decoração pessoal, mas podem ter sido talismãs pessoais para atrair boa sorte, manuseados constantemente e até inconscientemente durante os afazeres diários; ou, quem sabe, eles tenham figurado em repetidas cerimônias sociais. Qualquer que tenha sido o uso específico desses entalhes e pinturas, eles nos falam acerca de um espírito verdadeiramente humano que todos nós reconhecemos em nós mesmos... Essa é a marca de uma cultura em pleno amadurecimento.⁶

A expressão do sagrado instaura o tempo mítico nas hordas primitivas – a circularidade, o eterno retorno, as estações, as comemorações. Uma das primeiras manifestações desse processo foi a festa. Bataille vê a festa, que é religiosa, coletiva e mítica, como uma força de desenvolvimento das atividades artísticas. Ao mesmo tempo, sua relação com o tempo profano, aquele da produção e reprodução material, da sobrevivência, exige um equilíbrio entre ambos num processo de imbricação dos contrários. Isso aconteceu em todas as sociedades. Nas tribos africanas, por exemplo, até a chegada do europeu, o tempo era dividido entre o da produção no campo e das festas e descanso. Foi assim, também, com os festivais dionisíacos da Antiguidade. Neles, é “necessário brincar de mundo ao contrário, invertendo as hierarquias e as convenções sociais”, de modo que isso se dê de forma “exorbitada, em que o excesso, o transbordamento, a transgressão das normas são a regra”.⁷ O caráter efêmero é

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 19.

previsto, assim como o castigo ao final da festa reforça a regra temporariamente transgredida.

Nesse ambiente emerge a atividade artística. Nietzsche⁸ vê a separação entre palco e plateia, entre os que apresentam e os que assistem, como fenômeno próprio dos festivais dionisíacos. Em meio ao êxtase dionisíaco surge o coro, que é a parte do público que se investe de uma força que rompe com a vida cotidiana e instala a representação do sublime.

O que se apresenta de novo nessa divisão é a função poética que a representação adquire. “(...) ela enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem”. Ao analisar a natureza do gesto, ou seja, os movimentos do corpo, Jean Galard percebe que ele pode comunicar sentido e significação.

Os movimentos de um operário aparecem ora como atos, ora como gestos, embora não se suponha que a intenção que os dirige tenha mudado. (...) O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade do seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. (...) O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha de dizer. O gesto é a poesia do ato.⁹

O gesto é essencial para a representação teatral, a tragédia e a comédia, a dança, assim como a poesia escrita, sagrada, é a linguagem do sensível. Nesse sentido, o que separa palco e plateia, o que torna gesto o ato do operário? Ou, de onde brota a poesia que dá significado a algo que interpretamos como artístico? De que maneira as pinturas de Lascaux adquirem significado diante dos nossos olhos de modo a qualificarmos aqueles registros como arte?

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. 2ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

⁹ GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 27.

Para que o signo se “materialize”, como sinaliza Galard, ele precisa enfatizar as “particularidades sensíveis da mensagem”, ou seja, torna-se necessário que analisemos o ato e, assim, o sensibilizemos para torná-lo gesto. A arte repercute, desperta no observador a emoção de querer ter feito aquilo, ter escrito o texto, ter pintado o quadro. Esse processo de intersubjetividade é, pois, condição essencial para existir a arte.

A constatação dos tempos distintos, do profano e do sagrado, e da intersubjetividade no fazer e no interpretar a arte, trazem como pano de fundo o conflito que impõe a realidade à mente subjetiva. Assim, a arte atua no sentido de propor uma ordem à realidade vivida pelo ser humano. “A função da narrativa é a mesma função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana”, sinaliza Umberto Eco.¹⁰ A função específica da expressão artística é articular criativamente evidências de que o mundo faz sentido. Para isso cria verossimilhança com o real, de modo a conquistar a confiança do leitor, espectador, observador e, com isso, tornar claro sua relação com o real.

O processo sígnico aqui apresentado não diz respeito somente a uma construção cognitiva, mas também neurológica. O médico Oliver Sacks¹¹ afirma que a capacidade de passar do “olho comum” ou “olho vulgar” à habilidade e perícia artística acompanha a mudança de predominância do hemisfério esquerdo para o direito do cérebro, da racionalidade para a emoção. Ao analisar a percepção musical, por exemplo, ele constata que o hemisfério esquerdo é ocupado quando “ouvintes ingênuos”, ou seja, sem aprendizado musical, fazem a audição de uma obra. Quando se trata de músicos profissionais, eles empregam o lado direito do cérebro. Um estudo feito a partir de imagens de ressonância magnética para avaliar as atividades cerebrais dos músicos enquanto tocam seus instrumentos corrobora essa observação de Sacks.

¹⁰ ECO, Umberto. ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, p. 93.

¹¹ SACKS, Oliver W. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

Realizado pelo médico Charles Limb,¹² Chefe do Departamento de Otologia, Neurologia e Cirurgia da Base do Crânio da Universidade da Califórnia, Escola de Medicina de São Francisco (EUA), ele notou que a atividade cerebral muda drasticamente quando o cérebro passa a se ocupar de desempenhos criativos. Por exemplo, quando o músico de jazz abandona o tema principal que executa e parte para o improviso. A primeira parte é executada pela área localizada bem à frente do cérebro (córtex pré-frontal), em que ocorrem o automonitoramento e a autocrítica. Quando o improviso começa, ela é suprimida e a área de trás do cérebro (córtex pré-frontal medial), que lida em parte com a memória e a emoção, é ativada.

Analisando mais profundamente o sentido da linguagem na construção da realidade subjetiva, o filósofo Jean-Paul Sartre propõe um exercício simples. O fato de observarmos uma folha em branco a coloca no real como entidade autônoma e inerte. Ao tomarmos contato com ela, tornamo-nos conscientes de sua existência. Ao desviarmos o olhar sabemos que ela lá está. Mas ao retornarmos o olhar a ela, sua existência mudou: ela passa a existir em imagem na nossa consciência. Não confundimos o objeto com a imagem e essa é a essência do signo: a maneira como ele se reflete como imagem em nossa consciência. Vemos a folha e sabemos que ela existe porque temos a imagem consciente de sua presença na realidade. “(...) essa confusão entre os modos de ser é tentadora, uma vez que, apesar de tudo, a folha em imagem e a folha em realidade são uma única e mesma folha em dois planos diferentes de existência.”¹³ Sartre chama esse fenômeno de “metafísica ingênua da imagem”. Ou seja, acreditamos que a imagem é uma cópia do objeto.

Usamos esse processo para construir qualquer representação da realidade: ao redigir um livro, ao reunir cores e técnicas para conceber uma obra de arte, ao reunir

¹² DECKER, Ed. Charles Limb, MD. *Mapping the Creative Minds of Musicians*. International Arts+Mind Lab. Disponível em: <<https://www.artsandmindlab.org/charles-limb-md-mapping-the-creative-minds-of-musicians/>>. Acesso em: 23 fev 2021.

¹³ SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. 8ed. Rio de Janeiro: Editora Brertrand Brasil, 1989, pp. 6-7.

elementos estéticos num enquadramento fotográfico. Tudo é construção da realidade, não uma descrição concreta da mesma. O que faz o escritor, o artista, o fotógrafo, é reconstruir a realidade a partir da sensação, ou seja, de como ele percebe a realidade. Nesse processo está a imagem, que é elemento primordial para construirmos ideias e conceitos sobre a realidade. Portanto, a imagem é essencial para a imaginação usada na criação artística. Embora ela ainda não seja uma expressão do sensível, ela é a base para que o sensível opere. Ao analisar a fenomenologia de Husserl, Sartre faz a seguinte síntese do uso da imagem:

Depois, quando se tiver determinado o conjunto das condições que um estado psíquico deve necessariamente realizar para ser imagem, será então preciso passar do certo ao provável e perguntar à experiência o que ela pode nos ensinar sobre as imagens tais como se apresentam em uma consciência humana contemporânea.¹⁴

Da mesma forma, ao estabelecermos uma experiência estética com uma obra de arte, construiremos imagens e faremos relações com nossa experiência pessoal. Como visto, a percepção estética opera quando o observador, o público, o espectador, estão diante da excelência no uso da linguagem. Ele absorve a representação e, a partir de sua vivência particular, autônoma, projeta internamente, sob o filtro estético, aquilo que depreende como o sensível.

A obra é assim “extraída” do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma. A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra

¹⁴ Idem, p. 122.

de arte representa assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia.¹⁵

A imagem, trabalhada pela percepção estética, é passível de expressão, o que requer um meio para a criação na obra artística. “(...) O artista não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza”.¹⁶ No caso das pinturas de Lascaux, usaram como meio o carvão, o pigmento ocre tirado do barro, tinturas vegetais e pincéis rudimentares, mas também uma motivação ainda por nós desconhecida, talvez ritual para garantir a caça bem-sucedida. “Toda cultura e toda comunicação dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso, que constituem a nossa vida diária”, como explica Gombrich.¹⁷

A história fez com que essa relação entre expectativa e observação se estendesse uma longa tradição técnica artística sempre acompanhando as profundas transformações pelas quais a sociedade humana teve de passar. Sua percepção e a maneira de comunicar sua leitura do real foi adquirindo complexidade na elaboração do signo. Panofsky, ao analisar a expressão artística na Renascença, observa três tipos de significado. O primeiro é o significado natural, ou seja, aquele que o observador identifica imediatamente, um objeto ou uma atitude representados, algo “apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos”¹⁸ Ainda nesse processo relaciono as imagens identificadas com estados psicológicos que apreendo por empatia, o que requer certa sensibilidade. O segundo significado é o convencional, que não requer a sensibilidade, mas o entendimento inteligível, pois se reconhece um gesto ou objeto por sua interpretação pelos costumes

¹⁵ MARCUSE, Hebert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 21.

¹⁶ GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 28.

¹⁷ Idem, p. 51.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, p. 48.

e culturas de determinadas sociedades. Há também o significado intrínseco e este se refere à personalidade do observador. Ela é condicionada por ser ele, um homem do seu tempo “por suas bases nacionais, sociais e de educação, pela história de sua vida passada e pelas circunstâncias atuais que o rodeiam”.¹⁹

Assim, o indivíduo está condicionado ao seu contexto histórico-social. Esse complexo sistema interpretativo envolve, portanto, a relação interior/exterior (como ocorre desde o paleolítico), mas também a partir de fatores intrínsecos que afetam a forma do ser humano interagir historicamente com a sua realidade.

Procuramos nesta Introdução, reafirmar o conceito de arte com o qual trabalhamos em nossa pesquisa – uma instância da mente humana surgida ao longo dos séculos de desenvolvimento da humanidade, através da qual o ser humano passou de criação a criador, refletindo, comunicando e recriando o mundo à sua volta. Nesse processo desenvolveu o sentido estético e a intersubjetividade, própria do fazer artístico. Para sedimentar nossa reflexão, amparamo-nos em diferentes áreas do saber: filosofia, com Jean Paul Sartre e George Bataille; antropologia, com Max Schimidt, arqueologia, com Richard Leakey e Roger Lewin; neurologia, com Oliver Sacks; ciências da comunicação, com Umberto Eco, história da arte, com Ernst Gombrich e Jean Galard. Em comum esses autores têm a abordagem da arte como manifestação do espírito humano, algo que nos distingue e nos faz humanos, como uma forma especial de ser no mundo e constituirmos a cultura. Todos têm em comum também uma epistemologia fenomenológica em relação aos processos simbólicos da cultura.

Para encerrar essa parte e iniciarmos o estudo da censura às artes, vamos tratar de Jacques Rancière que no seu livro – *A partilha do sensível: estética e política* (São Paulo: Editora 34, 2005), mostra como o ato libertário da produção artística foi sendo controlado pelo que chamou de Regime das Artes. Por esse conceito ele se refere às regras que condicionam o fazer artístico: as regras da linguagem utilizada que definem

¹⁹ Idem, p. 49.

o que pode ser dito ou feito e como é possível expressá-lo; as regras sociais que determinam quem pode dizer ou fazer arte e, finalmente, as regras de distribuição da arte – a quem a obra chega, como e por quais meios. O regime das artes pressupõe também os processos censórios que designam o que é conveniente, aceitável, legítimo ser expresso e chegar ao público leitor, observador, espectador. O que vamos tentar mostrar é como, no Brasil, no século XX, a arte, tendo adquirido especial importância para a formação de uma identidade brasileira, teve nos processos censórios uma constante forma de controle e intervenção, atrasando a criação de uma identidade nacional ideológica e estética. Quisemos destacar nesses autores também o caráter transgressor e revolucionário da arte uma vez que vamos analisar a produção artística do século XX, controlada por esse caráter transformador e mobilizador das pessoas que a ela têm acesso.

O poder regulador

Por ser transgressão, a criação artística foi, como acabamos de relatar, limitada em sua possibilidade transformadora pelos códigos reguladores da linguagem, do fazer artístico e das regras de produção e distribuição de suas mensagens e obras. O desenvolvimento da produção artística engendra então um estranho paradoxo. Por um lado, por ser coletiva e mobilizar sensibilidades, ela envolve a própria cultura estabelecendo padrões de sociabilidade, prazer e compartilhamento. Mas, por ser transgressora e uma oposição à própria realidade, na medida em que a recria, ela repercute fazendo surgir suas próprias formas de contestação e controle. Por essa razão, podemos dizer que a censura às artes ou suas formas de cerceamento são tão antigas quanto ela própria. Em cada época ou momento histórico, surgiram ferramentas de intervenção e cerceamento da liberdade artística. Seja pelas crenças religiosas, pela autoridade monárquica, pelas desigualdades sociais (por idade, gênero ou estrato social) mecanismos de controle buscaram limitar o poder crítico e

transformador da produção artística, mesmo quando ela estava imbrincada com outras instâncias da vida social como a política e a religião. Em muitas sociedades e culturas, por exemplo, a representação das divindades eram proibidas – impedindo-se, portanto, a análise daquilo que representavam. Certas formas de arte eram proibidas às mulheres, outras aos homens.

Vamos dar um exemplo – entre os índios Suya, da Amazônia brasileira, havia um tipo de música, as *akias*, que só podiam ser cantadas pelos jovens do sexo masculino. Em determinadas comemorações, quando os membros da tribo de reuniam no pátio central, os jovens circundavam o grupo e começavam a cantar em honra às suas irmãs. Os membros da tribo participavam e escolhiam o melhor cantor/compositor, pois essas músicas eram improvisadas no momento. Essas *akias* tinham a função de superar as barreiras que eram erguidas desde a puberdade entre irmãos de sexo diferente, proibindo-se que eles sequer se falassem a sós. Além de nos mostrar justamente esse caráter transgressor da arte, na medida em que através do canto os irmãos se aproximavam simbolicamente de suas irmãs, esse exemplo mostra que havia *um regime* que regulava como, quando e para quem a música era entoada. No entanto, esse grupo sequer entendia a música como apresentação artística, mas como costume da cultura tribal. Portanto o regime das artes e a censura já existia em sociedades que sequer conceituavam a produção estética como *arte*.

Entendido isso, vamos passar à pesquisa que serve de base para este livro que analisa a produção artística brasileira no século XX, procurando ver quais suas propostas estéticas e como procuravam contribuir para o desenvolvimento da identidade brasileira tendo, por isso, sido intensamente perseguida pelos órgãos censórios da época.

No que confere à atuação censória, é imperativo considerar a constituição do poder como instância reguladora da vida social. Isso implicou na configuração de determinados princípios ideológicos e comportamentais como sendo os desejáveis e característicos de determinado grupo social, em certa época e lugar, assim como os

mecanismos empregados para fazer prevalecer suas ideias e ideais sobre a dos demais, incluindo os que se dedicaram à produção artística. A isso se dá o nome de hegemonia, o poder de um grupo de disseminar sua visão de mundo sobre os demais membros da sociedade. A essa visão de mundo hegemônica se dá muitas vezes o nome de mentalidade, como veremos a seguir.

Por meio da educação, dos ritos sociais, das religiões, das legislações e dos recursos de difusão sociais, certa sensibilidade, gosto, estrutura comportamental e mental se instala em um grupo e apresenta certo poder de resistência frente às condições de mudança social. A essa condição da cultura humana Lucien Febvre, Philippe Ariés e Michel Vovelle chamaram de *mentalidade*. Pois bem, a censura ao comportamento e às ideias divergentes em relação à mentalidade de um grupo, por meio de punições mais ou menos severas aos dissidentes, constituiu um meio universal de consolidação das diferentes mentalidades na história da cultura.

A criação do Estado, como o princípio de ordenação da sociedade, em qualquer tipo de regime político, instaurou a disputa entre grupos e setores sociais dado o privilégio de poder, de modo a legitimar interesses e vantagens no trânsito das relações sociais e especialmente na distribuição da riqueza. Essa disputa promoveu, no grupo ocupante do poder político, o uso de mecanismo de preservação de suas regalias e privilégios. A censura foi um deles – mecanismos de interdição das críticas, das denúncias e da disseminação de ideias tendentes às mudanças sociais. Quanto mais acirrada a rivalidade e a disputa entre grupos políticos, religiosos ou sociais, para o acesso ao poder político, mais rígidos e violentos os mecanismos de censura das oposições.

Dessa maneira, a censura deixa de ser apenas um mecanismo dialético de relação entre visões de mundo de diferentes grupos, para se institucionalizar como um recurso de poder. No Ocidente, foi na Grécia que primeiro se constatou a existência de formas coercitivas de um poder instituído sobre subjetividades e dissidências percebidas como posicionamento ideológico e político que se procura conter e

dominar. *Apologia de Sócrates*, obra de Platão, apresenta o processo de condenação e defesa de Sócrates, em 399 a.c., diante de acusações de que estaria pervertendo os jovens com suas preleções. Condenado à morte, Sócrates (por meio de Platão, seu discípulo) exorta o direito à pensar e a defender o que pensa, razão primeira da vida humana. Assim se instituía a censura ideológica como ficou conhecida no Ocidente.

Durante a Idade Média, com o domínio religioso da Igreja Católica, também a dissidência foi duramente combatida, em guerras cruentas e sacrifícios testemunhais; porém, o caráter político e terreno dessa disputa por ideias, ideais e privilégios não tinha caráter civil claramente explicitado. Com o aparecimento de diferentes modelos políticos – monarquia e república – com a internacionalização das relações políticas, o colonialismo e a escravidão, o caráter terreno do poder se torna explícito e os mecanismos de censura como forma de combater o poder de ideias tidas como revolucionárias se institucionaliza. Dentre os recursos de conquista, gestão e preservação do poder, os órgãos censórios se tornaram cada vez mais eficientes e laicos. Não se tratava mais de uma defesa dogmática e sacra, mas terrena e política. Monarquias se defenderam de republicanos proibindo livros, discursos e condenando seus ideólogos. Repúblicas se defenderam, de igual maneira, de socialistas, e comunistas se desvencilharam de liberais. Assim, o uso da coerção, interdição e força contra ideias, denúncias e dissidências se naturalizou no Ocidente.

O uso de mecanismos de silenciamento e força contra ideias que defendiam a rejeição ao *status quo*, a mudança do poder e a alteração de regimes político, bem como a crítica à mentalidade que os legitimavam, se torna cada vez mais frequente e recrudescem de intensidade a partir do momento que se desenvolvem os meios de comunicação. A partir do século XIX, com o desenvolvimento da imprensa diária, do telefone, do telégrafo e do rádio, da produção em massa de veículos de produção simbólica, quando se instaura a sociedade de massas, torna-se cada vez mais importante conhecer, monitorar, controlar e punir ideias que desestabilizem o exercício

do poder e a manutenção dos grupos poderosos em suas posições de mando, no monopólio dos privilégios e benesses que delas advinham.

É nesse contexto, de uma sociedade bastante heterogênea e complexa, muito diferente portanto dos índios Suya aos nos referimos, própria da Modernidade Ocidental, que se institui o que chamamos de Censura Clássica, ou seja, o controle e interdição da produção simbólica por órgãos estatais, sob ameaça de punição dos produtores, em nome da estabilidade e da ordem social. Monarquias e Repúblicas conheceram o funcionamento desses órgãos que interditarão discursos, exposições, espetáculos, livros, artigos, jornais, revistas e, mais tarde, gravações, transmissões, apresentações. A importância do espaço público da comunicação, bem como do controle do que é dito, com que intenção e para quem é dito, se torna tão agudo que, na época da Revolução Francesa, na elaboração da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* menciona-se, pela primeira vez, a liberdade de expressão como um direito inalienável do ser humano. A universalidade das relações políticas e econômicas, o desenvolvimento dos meios de comunicação, o surgimento e a consolidação da imprensa, foram os responsáveis pelo reconhecimento desse direito, bem como pela institucionalização dos mecanismos censórios políticos e laicos.

Foi no século XX, entretanto, que essa oposição entre ideias revolucionárias que se transmitiam através dos meios de produção simbólica (tecnológicos, como o rádio e a televisão, e não tecnológicos, como os espetáculos teatrais) e o poder instituído que elas visavam criticar, chega ao auge, com a instrumentalização de órgãos censórios que passaram a fazer parte das polícias políticas, dos órgãos de informação oficiais e de instâncias militares e ministeriais dos governos. Tais órgãos e procedimentos passaram a fazer parte dos regimes ditatoriais que se estabeleceram, durante a primeira metade do século XX, especialmente nos chamados regimes nazi-fascistas estabelecidos na Europa e América, embora os regimes comunistas também fizessem abertamente uso desses mecanismos para controlar a propaganda ideológica liberal. Adotando um caráter metódico, sistemático e administrativo, os mecanismos de censura se

institucionalizam em rotinas de fiscalização, controle e punição de ideias revolucionárias, críticas ou denunciadoras que se manifestem nos meios de comunicação e/ou no espaço público, desestabilizando o poder.

Nesse período, no qual se trava a chamada Guerra Fria Cultural, estudada por Saunders, a censura se torna emblemática na disputa entre dois modelos políticos que disputam o domínio sobre o mundo – o liberal, defendido pelo Estados Unidos em todo o bloco de países capitalistas, e o comunista, defendido pela União Soviética e os países da chamada Cortina de Ferro. Em resumo, o primeiro defende a liberdade de mercado, a pouca intervenção do Estado, os ideais burgueses, a propriedade privada e o capitalismo, enquanto o segundo, prega uma administração estatizante, a hegemonia do proletariado e relações econômicas não baseadas na propriedade privada dos meios de produção. Os dois modelos tinham nas artes e na comunicação ferramentas importantíssimas para a propaganda política e mobilização da sociedade. A censura buscava, em cada país, evitar a proliferação desse embate ideológico. Nesse sentido, é preciso entender que o liberalismo pregado pelos países capitalistas não significava liberdade de expressão individual, dissidente e crítica, mas liberdade de mercado, podendo o capital direcionar-se livremente, através da oferta e da procura, sem intervenção do Estado, em busca do maior lucro.

Em 1991 foi dissolvida a União Soviética, que congregava a maioria dos países do Bloco Comunista, quando houve a renúncia de Mikhail Gorbachev, oitavo e último líder do antigo bloco. Embora tenha resistido em alguns países, o comunismo enquanto ideário político sofreu duro golpe. O liberalismo econômico vem, desde então, prevalecendo no Ocidente, com uma reestruturação econômica e política que prevê a prevalência do mercado capitalista e o fim de um Estado voltado para o bem-estar social.

Esse final de século foi marcado também pelo desenvolvimento das mídias digitais e pela comunicação em rede de computadores que promoveram a globalização e a livre circulação de informações, mensagens em âmbito planetário, colocando em

cheque o nacionalismo e o regionalismo. Uma cultura mundializada acompanha o mercado mundial.

O desenvolvimento tecnológico revolucionou a comunicação baseada nos meios de comunicação analógicos e em redes de distribuição estruturadas na lógica de um para muitos e do centro para a periferia. A comunicação em rede prevê uma distribuição de informações de forma multidirecional e interativa. O afluxo de informações cresceu exponencialmente, assim como se multiplicou o número de produtores e receptores de informações.

As transformações políticas, econômicas e comunicacionais que essas inovações acarretaram eram impensáveis, uma década antes de emergirem – há um aceleração na vida social, uma aproximação nas relações mediadas que podem se dar localmente ou até internacionalmente, um deslocamento nas relações comunicacionais, sem que se saiba quem é emissor e quem é o receptor. Desemprego estrutural, flexibilização produtiva, terceirização, comunicação simultânea, sincronicidade e cultura tecnológica são alguns dos fenômenos estudados por pesquisadores como David Harvey, Pierre Levy, Zygmunt Bauman e Antony Giddens, entre outros, que buscam caracterizar essa sociedade nova que emerge no século XXI e que ficou conhecida como Pós-Modernidade.

Estudos correlatos, como os de Pós-Colonialismo, Pós-Industrialismo, Pós-Verdade, aparecem em diversos trabalhos que procuram mostrar que sobre as heranças da Modernidade, surge uma sociedade com novas tendências e direções. Tudo isso acompanhado de fortes críticas, instabilidades e uma sensação de que as coisas estão fora de lugar. Com os estudos da censura não foi diferente – extintos os órgãos oficiais de censura, na segunda metade do século XX, em resposta à derrota nazi fascista da segunda Grande Guerra, extinção acompanhada de prematuro júbilo, como passou a ser feita a interdição à crítica, à denúncia e às ideologias consideradas subversivas?

A extinção dos órgãos de censura na maioria dos países ocidentais, encheu de esperança os produtores artísticos e culturais que pensavam num diálogo franco com a sociedade e com seu público, mas pesquisas²⁰ mostram que a censura persiste e que a cultura censória resiste mesmo em épocas em que a liberdade e o respeito às opiniões divergentes pareciam indiscutíveis. A ideia falaciosa de que “o direito à liberdade de expressão deve ser reconhecido para aqueles que pensam da mesma forma que eu” é uma unanimidade. Também está presente o princípio segundo o qual a liberdade de expressão é absolutamente desejável, salvo para ouvir o que não desejamos ou para ver cenas que consideramos impróprias, para escutar músicas que julgamos de mau-gosto, para ter informações e opiniões com as quais não concordamos. Dessa forma o direito à liberdade de expressão é teórica e abstratamente aceito como dogma, enquanto os entrevistados sempre levantam algum óbice quanto às condições de sua prática.

O acompanhamento, através de artigos publicados em mídia impressa ou eletrônica, de 2011 até a atualidade, por meio de pesquisa de matérias na Internet, em idiomas português, inglês e espanhol, guiada por diversos sistemas de busca e palavras-chave referentes ao nosso tema, levou à análise de novas situações de interdição que nos colocam diante de princípios censórios do passado e novas relações de poder e institucionais que modificam as formas de controle e veto. A esse contexto censório chamamos de *Pós-censura* pois resulta, como outros fenômenos sociais e comunicacionais, das mudanças ocorridas no mundo, no final do século XX, que transformaram a sociedade instituída e vivida na Modernidade. Assim, se a Modernidade, com a expansão da República e o desenvolvimento dos meios de comunicação, criou a chamada Censura Clássica, realizada por órgãos estatais, na defesa ideológica dos Estados Nacionais republicanos ou constitucionais, na Pós-

²⁰ O OBCOM – Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura, da ECA-USP, vem estudando há duas décadas as formas de intervenção na produção artística e os impactos que provocam não só na evolução das vanguardas artísticas como na opinião pública, aspectos que colaboram para a construção de uma cultura censória na sociedade.

Modernidade, o desejo de interdição se manifesta em procedimentos diversos, plurais, indiretos, tanto públicos como privados.

As novas formas de censura, que deixa de ser prerrogativa do Estado e de seus órgãos de segurança e passam a ser empunhadas por empresas de comunicação ou não, escolas públicas e privadas, igrejas de diferentes religiões, partidos políticos, instituições estatais e não-estatais, que passam a criar seus próprios critérios censórios, defendendo interesses políticos e econômicos, e o poder que exercem em meio a determinados grupos sociais. Igrejas proíbem seus fiéis de assistir à televisão; escolas impedem alunos de criticarem sua atuação em blogues pessoais; editores submetem livros e revistas à consultoria jurídica para saber o que podem ou não divulgar; filmes são vetados por associações representativas de grupos minoritários como mulheres e negros, exposições de arte retiram obras pela pressão de grupos sociais organizados e politicamente engajados.

A sociedade perplexa debate ideias e se debate, submetendo o direito à liberdade de expressão, cuja prática ainda estamos aprendendo a exercer, ao movimento fluído e inconstante de tendências que caracterizam a atualidade. Essa multiplicidade e fragilidade ideológica que se percebe no mundo da sociedade mediática, em que os meios de expressão se apresentam disponíveis a determinados sectores sociais, especialmente aos organizados, substitui posicionamentos criteriosos, amadurecidos e mais abrangentes, permitindo que práticas censórias encontrem meios de intervir, ainda que orientadas por interesses pontuais e privados.

Esses atos censórios da Pós-Modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem, como a censura clássica, a autocensura.

O outro lado

A produção simbólica vinculada a esse processo histórico que acabamos de descrever com mudanças políticas, econômicas e ideológicas, desencadeia, a partir da Modernidade, uma série de rupturas e dialéticas que, em termos de inovação artística, irá implodir cânones surgidos com a autonomização do campo da Arte, que acontece a partir do Renascimento. Nesse período foram elaboradas regras para a produção da Arte, resultando no método de ensino ministrado em academias, o que deu o nome de academicismo a esse processo. O virtuosismo técnico foi perseguido pelos artistas que buscavam referência na reprodução da Natureza conforme o padrão da Antiguidade – representando-a naquilo que ela tinha de melhor, o homem incluso – e a reprodução de conceitos não só artísticos, mas éticos e hierárquicos. Dessa forma, o artista deveria ser apresentado como erudito (que prima pelo conhecimento) e humanista (o humano como o centro das sensibilidades). Uma série de mudanças epistemológicas legadas pelo processo histórico foram conduzindo a produção artísticas a diversas rupturas com a tradição de modo a possibilitar uma explosão criativa personificada pelas vanguardas. Esse processo é analisado no Capítulo 1 desse relatório.

As diversas percepções vanguardistas que surgem a partir da segunda metade do século XIX e que se encerram com a Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX são apresentadas e analisadas no capítulo seguinte, que irá tratar especificamente das escolas do Impressionismo, Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo.

O Capítulo 3 é dedicado aos artistas representantes das vanguardas brasileiras. São 15 visões de mundo que confrontaram os cânones academicistas e deram contribuição determinante nas diversas áreas da produção artística a partir do movimento Modernista: literatura (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Carolina Maria de Jesus e Ferreira Gullar), artes plásticas e performáticas (Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica), teatro (Oswald de Andrade,

Gianfrancesco Guarnieri, Renata Pallottini e José Celso Martinez Correia), cinema (Roberto Farias), música (Chiquinha Gonzaga) e telenovela (Bráulio Pedroso).

O capítulo 4 tratará da interferência que esses artistas sofreram por parte da vigilância impertinente da censura contra obras críticas e anticoloniais, voltadas à busca pela autonomia artística e de uma identidade nacional. O poder e o controle da produção artística é a contraparte dos diálogos impertinentes da Modernidade, em que, de forma dialética, a produção artística, impulsionada por sua essência transformadora, avança e propõe novas interpretações da realidade.

CAPÍTULO 1

MODERNIDADE: RUPTURAS E DIALÉTICAS

Modernidade é termo polissêmico que se amoldou a diversos propósitos desde que o filósofo René Descartes propôs a ruptura com o modelo escolástico de conhecimento, que havia prevalecido no período medieval. Ao mesmo tempo, o caminho pela razão em lugar da fé e do dogma se tornou fluido com a revolução industrial que trouxe como modelo de sociedade o capitalismo, e como modelo político o liberalismo. Por sua vez, a construção do sujeito moderno passou por rupturas e o submeteu a dialéticas que exigiram dele posturas dúbias, como observa Marshall Berman:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz.²¹

²¹ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 12 e 13.

Para que adentremos nesse processo de rupturas e dialéticas é prudente começarmos pela questão epistemológica que regula a ciência. Um senso comum desde que as bases do método científico foram lançadas é o de que a ciência seria um acúmulo gradual de conhecimentos. A partir dele é que as soluções seriam buscadas pelos cientistas no avançar dos séculos. O físico Thomas Kuhn se inquietou com esse postulado e observou que as soluções buscadas seguem sempre um paradigma, como ele denominou a estrutura mental composta por teorias, experiências, métodos e instrumentos, que em geral organizam o pensamento em relação à realidade. Um paradigma tem a função de reunir as regras e as leis empregadas para a solução de problemas teóricos e experimentais. Dessa forma, a ciência se faz a partir da relação entre as diversas teorias, dados e paradigmas. Um exemplo empregado por Kuhn é o sistema cosmológico de Ptolomeu (90-168), que era geocêntrico (entendia a Terra como o centro do universo), um paradigma que balizou a ciência durante toda a Antiguidade e a Idade Média. A proposição heliocêntrica de Copérnico (1473-1543) irá revolucionar a visão científica no Renascimento e isso só encontrou ressonância na comunidade científica de sua época por conta das condições históricas em que viveu e apresentou sua revisão. “(...) uma comunidade científica, ao adquirir um paradigma, adquire igualmente um critério para a escolha dos problemas que, enquanto o paradigma for aceito, poderemos considerar como dotados de uma solução possível”.²²

Quando um paradigma não oferece mais condições para responder às necessidades dos novos dados ou que os novos dados requerem, ele entra em crise e a comunidade científica é conduzida a criar novas formas de praticar a ciência. Como todo processo, a crise paradigmática se inicia numa pequena subdivisão da comunidade científica e, aos poucos, insere a necessidade até que ganhe o apoio da maioria. A professora Roberta Chiesa Bartelmebs, ao analisar o livro de Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, afirma:

²² KHUN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 60.

Nosso olhar nunca é isento de julgamentos. Somos constituídos do paradigma vigente. Embora isso limite nossa visão para o novo (conforme vimos na ciência normal), é possível que anomalias surjam em nossas pesquisas. Nosso primeiro movimento certamente será o de adequá-las o mais rápido possível àquilo que temos como verdade científica. Caso isso não se dê, ou seja, caso as anomalias persistam, o caminho certamente será o da mudança.²³

Essas anomalias não se dão somente nas Ciências Naturais, a despeito do exemplo de Ptolomeu/Copérnico, mas também nas Ciências Humanas. Como vimos anteriormente, é possível entender a cultura a partir da mentalidade vigente. Assim como postulou Michel Vovelle, é possível entender uma história das mentalidades, que englobaria as mediações e as relações dialéticas entre as condições objetivas da vida dos homens e a maneira como elas são narradas e vividas. Assim, trata “das mediações complexas entre a vida real dos homens e as representações que os homens produzem para si – inclusive as representações fantásticas”.²⁴ Por tratar de “modelos de comportamento oriundos de heranças culturais diferentes”, a história das mentalidades lida com o “entrelaçamento de tempos da História”, algo que a abordagem cartesiana da ciência jamais admitiria.

A história das mentalidades rompe com a visão positivista da História, que postula que o avanço científico é a única forma de haver progresso humano, ao defender a interdisciplinaridade e a ampliação do campo historiográfico para os domínios da Ciências Sociais, Geografia, Psicologia, Sociologia e Antropologia.

Outras abordagens das Ciências Humanas vão tratar de analisar a realidade a partir de abordagens que não atendem ao padrão paradigmático vigente até o século

²³ BARTELMÉBS, Roberta Chiesa. Resenhando As estruturas das revoluções científicas de Thomas Kuhn *in* Revista Ensaio, Belo Horizonte, v. 14, n. 03, pp. 351-358, set-dez 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/epec/v14n3/1983-2117-epec-14-03-00351.pdf>>. Acesso em: 22 mar 2021.

²⁴ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 23.

XIX. Por exemplo, na Sociologia, Max Weber, que também irá divergir da abordagem positivista de sociedade, propõe como princípio metodológico a construção de um modelo mental que chamou de tipo ideal. Nele, o pesquisador seleciona um certo número de características do objeto em estudo, a fim de construir um “todo tangível”. Tal como quando pensamos em democracia, reunimos um conjunto de características que formam um todo idealizado sobre essa ideia. Ou seja, elaboramos um tipo ideal que, confrontado com o próprio sistema político, serve de baliza para avaliarmos se ele é de fato democrático ou não.

Esses novos modelos mentais estabelecem condições para que o paradigma vigente até então esmoreça e as condições históricas se tornem suscetíveis à transformação, o que de fato acontecerá a partir do século XVIII. Berman aponta que entre o século XVI e XVII os homens começam a experimentar a vida moderna: “Elas tateiam, desesperadamente mas em estado de semicegueira, no encalço de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados”.²⁵ Com a onda revolucionária iniciada em 1789 (quando acontece a Revolução Francesa), o ser humano experimenta o sentimento de viver uma era “que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis da vida pessoal, social e política”.²⁶ O século seguinte será de limiar entre as duas fases, de modo que ainda não há o homem moderno por inteiro, mas dividido em dois mundos simultâneos. O processo se completa do século XX, quando “o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais (...)”.²⁷

Antes de analisarmos os aspectos em que essas transformações se dão, necessário se revela percebermos de que maneira a crise paradigmática se dá no âmbito

²⁵ BERMAN. Marshal. Op. cit., p. 15.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem, p. 16.

do artista na sua relação com a realidade que ele representa.

E. H. Gombrich se dedicou a compreender a maneira como o artista forma o seu estilo, aspecto importante na autonomização do campo da Arte, ou seja, a maneira como ele interpreta a realidade na sua representação. Para compor seu estilo, o artista está vinculado ao seu tempo e seus interesses. Ele busca suas referências na cultura, que é cumulativa, para compor a sua obra, de modo que, mesmo que tente representar a realidade fielmente, o estilo acaba por se impor. Por exemplo, ao representar mãos e pés humanos, o seu treinamento e especialização em certa técnica, circunscritos à sua formação artística, definem o seu estilo, assim como criam estereótipos de representação. Esses estereótipos adicionam à fórmula artística elementos distintos que tornam o estilo reconhecível e aceitável.

Portanto, o artista atenderá às rupturas e dialéticas de seu tempo por serem elas parte da constituição de seu estilo. Em contrapartida, o poder político fortalecido pelo Estado nacional cria mecanismos de controle para interferir nessa produção artística à medida que o jogo de interesses se vê em risco com a adesão às transformações. Esse cenário político, econômico, cultural e filosófico será analisado a seguir.

A mentalidade histórica

A chamada Era Moderna, assinalada pelos historiadores como o fim da Idade Média, tem como limiar o princípio de uma expansão global que se tornará crescente com a consolidação do modelo capitalista de vida socioeconômica em substituição ao feudalismo. É também o poente do catolicismo como religião universal, pois a partir do cisma reformista, as vertentes revelacionistas entram em decadência, enquanto emergem aquelas que propõem a salvação como resultado de atitudes individuais frente à vida. Assim, o signo da salvação passa a ser o sucesso individual. O secularismo,

ou a separação entre as instituições governamentais das religiosas, enseja um retorno às fontes filosóficas do racionalismo grego, calcado na ideia de que tudo o que existe possui uma causa inteligível.

Essa retomada do racionalismo, promovida no século XVII por diversos pensadores, entre eles René Descartes, Baruch Spinoza e Georg Wilhelm Friedrich Hegel, inaugura a filosofia moderna. Em função disso, algumas correntes de grande influência irão se desenvolver, entre elas o cientificismo, ou crença no poder absoluto da ciência, que, por sua vez irá criar as bases do Iluminismo no século XVIII (chamado de “século das Luzes”), corrente filosófica também baseada na confiança na ciência e no conhecimento lógico. O cientificismo, aliado à visão materialista, que identifica a matéria como realidade última da existência e responsável pelos fenômenos naturais, acabou por estabelecer a crença de que o desenvolvimento tecnológico é o elemento fundamental do progresso natural e humano. Progresso, aliás, é o conceito central de outro movimento filosófico derivado do Iluminismo, que surge no século seguinte idealizado por Augusto Comte, o positivismo. Com largo espectro de influências, da filosofia à política e à sociologia, o positivismo defende a ciência como única forma verdadeira de conhecimento, aliando-o a valores humanos, essencialmente a ética. Tomando o método científico como base, que inclui a observação dos fenômenos por meio da experiência sensível, a corrente filosófica defende a identificação de leis naturais que regem os fenômenos, sejam físicos ou sociais. Somente com esse cabedal é que, segundo Comte, a humanidade é capaz de progredir.

Ao lado do desenvolvimentismo ao qual acabamos de nos referir, outro aspecto característico da mentalidade moderna é o eurocentrismo, que trata da superioridade e da centralidade da Europa sobre as distintas visões de mundo espalhadas pelos demais continentes, com os quais os europeus passaram a conviver a partir da expansão colonialista do século XVI. A motivação mercantilista guardou embutida a centralização cultural dos valores europeus, estabelecendo-o como o mais avançado em termos civilizatórios, em detrimento dos demais culturais espalhados pelo globo.

Em parte, essa visão foi corroborada pelo evolucionismo, que surge no final do século XIX, e que afirma que o desenvolvimento das espécies vivas segue um movimento de transformação de seres simples em complexos, de imperfeitos a perfeitos, promovendo a melhor adaptação às condições de vida e garantindo a reprodução e a sobrevivência dos mais fortes e aptos. O evolucionismo cultural, por exemplo, postula que todos os seres humanos passam por estágios de evolução sociocultural do modo mais primitivo de vida para o mais complexo, de modo que, para entendermos o passado, basta estudar as sociedades ditas “primitivas”. Com isso, o nível de evolução é medido pelo desenvolvimento tecnológico de cada sociedade, o que indicaria uma maior complexidade social, e, portanto, um avanço maior em relação às “primitivas”. Essa abordagem desconsidera a diversidade cultural em seus distintos aspectos, além de hierarquizar culturalmente as expressões humanas independentemente de seu histórico de construções simbólicas.

Em termos políticos, o nacionalismo republicano, que emerge com o Iluminismo como resposta ao Antigo Regime absolutista com viés democrático e constitucional se consolida como modelo ao reunir uma série de aspectos predominantes. O principal deles é o sentimento de pertencimento de indivíduos a uma nação, ou seja, uma porção geográfica com fronteiras definidas, regidas por uma organização política, social e cultural e unificada por um governo que a administra. O modelo, que hoje responde por 200 países, ou seja, por Estados nacionais, pode gerar sentimentos que vão desde o patriotismo, ou o amor filial dos indivíduos por essa entidade (a nação), até os sentimentos de superioridade étnica e racial (como na Alemanha nazista) ou de xenofobia (ódio aos estrangeiros).

Os Estados nacionais também desenvolveram instituições a quem deram o monopólio do uso da violência, os Exércitos, além de adotarem, em boa parte, o sistema tripartite de governo democrático em que as funções de administração política ficam a cargo do poder Executivo, as atividades legislativas do Congresso (com uma ou duas câmaras), e as funções judiciais aos tribunais. O Estado conta ainda com atividades de

intermediação das relações humanas – a burocracia – e as divisões hierárquicas de seus funcionários.

Ela nasce também sob a égide do liberalismo jurídico, econômico e comercial, doutrina política que privilegia a liberdade individual sob a vigilância dos mecanismos coercitivos do Estado. Entre seus pressupostos estão a propriedade privada, o livre mercado, a igualdade de todos ante a lei, a liberdade de imprensa e de expressão, liberdade de crença, além da democracia. Surgido no século XVI também como alternativa à política das monarquias absolutistas, o liberalismo é uma resposta à ingerência do Estado que defendia o protecionismo e o nacionalismo, políticas econômicas que cerceiam o capital em direção a uma iminente globalização.

O período também registra um rápido desenvolvimento e expansão das comunicações, com o capital simbólico ganhando importância a partir do advento da prensa de tipos móveis e com a desmaterialização da cultura a partir da produção industrial de bens simbólicos. Dadas as linhas gerais do cenário histórico, serão analisadas, a seguir, as rupturas e as dialéticas envolvidas na mudança paradigmática da Modernidade.

Antigo Regime X República

A Modernidade se caracteriza por ter se inspirado nas tradições greco-romanas, entre elas a reinvenção do modelo político da República, que se torna num regime político aceito quase que universalmente. Grande parte dos movimentos sociais e das revoluções modernas tiveram por objetivo eliminar o que passou a ser considerado como Antigo Regime (*Ancien Régime*) – a monarquia, a nobreza e a aristocracia. Outra mudança foi a do papel do indivíduo dentro da vida política e social, antes relegada à produção rural e à relação de vassalagem com os senhores feudais, para se tornarem cidadãos com direitos garantidos pelo Estado, de modo a manter liberdades individuais.

Rural X Urbano

O crescimento dos grandes centros urbanos propicia o surgimento das massas, em geral trabalhadoras no comércio e na indústria. Como a produção está nos centros urbanos, a produção agrária se torna refém da sociedade que vive nas cidades. A concentração de oportunidades de trabalho acaba por promover a diáspora rural, enquanto a aristocracia, dona das terras, entra em franca decadência. A burguesia ascendente faz surgir o capitalista, aquele que dispõe de capital para investir na produção, pagando pela força dos trabalhadores.

Ocidente X Oriente

Ocidente é o nome que se dá, genericamente, ao conjunto de nações que têm em comum ascendência europeia ou que possuem cultura fortemente influenciada pela Europa. São nações do continente ou ex-colônias europeias, as quais comungam com muitos de seus valores, hábitos e ideais. Oriente, por oposição à noção de Ocidente, refere-se aos países que não são herdeiros das tradições europeias, seja pela língua, religião, ascendência ou ideais políticos. Essa divisão teve início em 292 d.C., quando o Império Romano foi dividido em duas partes, uma oriental e outra ocidental e se acentuou com o projeto eurocêntrico.

Capitalismo X Comunismo

A Modernidade engendrou o capitalismo e sua oposição, o comunismo. O primeiro defendendo o liberalismo e o segundo um regime de combate à propriedade privada dos meios de produção e às desigualdades sociais. No entanto, ambos passaram por várias etapas com características próprias. O capitalismo passou de comercial, nos séculos XVI e XVII, calcado unicamente no lucro e na mão-de-obra assalariada, para

industrial, no século XVIII, quando o sistema de produção se automatizou com o uso de máquinas o que permitiu a fabricação em massa. Com isso o capital passou a ser acumulado com a rápida geração de lucros. No século XX, com forte apoio do sistema bancário e das corporações financeiras, o capitalismo se tornou monopolista-financeiro, com o mercado de consumo e o sistema de produção se tornando globalizado.

A geração de desigualdades sociais dentro desse sistema gerou a reflexão dos filósofos alemães Karl Marx e Friederich Engels de que o capitalismo alcançaria um estágio insustentável de acumulação do capital, o que precipitaria uma revolução por parte dos trabalhadores. A Comuna de Paris, insurreição popular que durou dois meses de 1871, reprimida e derrotada pela burguesia, criou a “ditadura do proletariado”, sistema em que consolida a derrubada da burguesia do poder.

O movimento culminou em 1917, com a Revolução Russa, quando, pela primeira vez, um Estado se declarou comunista. Vladimir Ilich Lênin estabeleceu a “ditadura do proletariado” e o sistema de partido único, que acabou por concentrar o poder. Assim, seu sucessor Josef Stálin, passou a promover uma feroz luta contra seus opositores políticos, além de promover a internacionalização do comunismo. De fato, esse projeto se expandiu com a Segunda Guerra Mundial, de modo a promover a Guerra Fria, tensão entre os blocos capitalista e socialista durante a segunda metade do século XX.

Tradição X Hibridismo

A tradição cultural, que foi a base do eurocentrismo, não deixou de sucumbir ao seu próprio projeto de expansão colonial. Embora se impusesse como centro cultural, o surgimento de periferias híbridas derivada da hibridização de diversas culturas de referência acabou gerando efeitos sociais e econômicos, como a imigração, a desterritorialização e a globalização. As culturas se tornaram permeáveis e massivas – estabelecendo o conflito entre tradição e normatividade.

No Brasil, a miscigenação promovida pelas condições históricas do colonialismo – a ocupação territorial se deu a partir da mistura do colonizador com as populações nativas, subjugadas, e com os escravizados trazidos da África – acabou por gerar uma cultura de referências permeadas, negada por vários séculos. A aceitação dessa condição híbrida a princípio se deu com propósitos políticos para, em seguida ser reconhecida gradativamente embora afirmada pelas vertentes populares da cultura.

Individualismo X Anonimato X Cultura de Massa

A cultura desiste da representação, do conhecido, do pessoal e adota um modo de ser anônimo, impessoal e desmaterializado. Massificada, se torna uma cultura fetichista, ao mesmo tempo narcisista, cultuando o indivíduo e seu sucesso pessoal – o individualismo. Esse processo resulta da sociedade de consumo, estabelecida pelo capitalismo quando, a partir de suas sucessivas crises, adota o modelo do desenvolvimento econômico calcado no crescimento do consumo. Com isso, cria-se um sistema em que os estoques acumulados com a aceleração da produção em massa são vendidos com a criação de demandas de consumo. Isso envolveu ainda a melhoria do poder aquisitivo do trabalhador e dos sistemas de crédito. A força que promove esse consumo pelo consumo é a satisfação individual.

Com o tempo, esse modelo foi apresentando seus efeitos negativos, entre eles o esgotamento dos recursos naturais, usados como matéria-prima na produção de bens de consumo que, por sua vez, passaram a ser produzidos com uma obsolescência programada, ou seja, com rápido descarte para exigir nova compra.

Academicismo X Modernismo

A Modernidade alcança as Artes na forma de Modernismo, um movimento que irá confrontar e implodir o Academicismo e o Classicismo com seu híbridismo, sua diversidade e seu poder criativo. Em termos gerais, ele levará ao extremo a autonomia do campo artístico. O homem moderno, que vive nas ruas urbanas, segundo Charles Baudelaire, desenvolve percepções a partir de recursos sensoriais que desconhecia até então. Assim, no meio do turbilhão urbano, ele se adapta às adversidades e aos percalços do território urbano. Com isso, ele cria uma nova noção de liberdade baseada na nova mobilidade do homem moderno. A aceleração e a sobrevivência ante ao caos moderno, além de fenômenos mais efetivos, como a aceleração industrial e o aperfeiçoamento científico, criam novas formas de expressão artística. Rompe-se também a territorialidade, como percebe o português Fernando Pessoa:

A verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa...²⁸

Ruptura passa a ser a direção inequívoca da produção artística modernista, movendo-se a partir de vanguardas que aprofundarão as formas de implosão das regras acadêmicas e clássicas do fazer artístico. Elas serão tratadas a seguir.

²⁸ PESSOA, Fernando. Obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 408.

CAPÍTULO 2

VANGUARDAS E ARTE MODERNA

O período que engloba meados do século XIX e meados do século XX compreende as chamadas vanguardas artísticas, que vão moldar a Arte Moderna. Na definição do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan:

Há um período, ao qual atualmente nos referimos como o das “fontes do século XX”, em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. A arte deste período é também conhecida como “modernista” — programaticamente moderna e, portanto, consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias em relação às anteriores.²⁹

A denominação militar se confunde com a ideia de pioneirismo, uma vez que o pelotão que segue à frente do Exército, e, por consequência, morre antes, aponta igualmente para diante e não para o passado, uma vez que o ponto comum entre as várias vanguardas europeias que serão analisadas neste capítulo concordavam em

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da Arte Moderna. Tradução de Rodrigo Naves. Novos Estudos CEBRAP no. 18, setembro 87, pp. 49-56. Disponível em: <https://www.trf3.jus.br/documentos/emag/Cursos/454_-_Historia_da_Arte_-_Modulo_III/1o_Encontro/ARGAN_Giulio_Carlo_-_As_fontes_da_arte_m.pdf>. Acesso em: 1 mai 2021.

romper com a tradição, mesmo que essa tradição fosse a vanguarda imediatamente anterior, como aconteceu, por exemplo entre o Impressionismo e o Expressionismo. Grande parte delas rompe com o Classicismo e o Academicismo, formas de entender e produzir arte desenvolvidas no Renascimento, já amparadas pelo rigor científico e sob o ideal humanista, centrada na racionalidade e no ser humano. Afeita a regras definidas para bem produzir a arte, elas se fixaram de modo a servir de base tanto para os pintores quanto para os apreciadores, ou seja, aqueles dados a financiar a produção. Assim, o uso obsessivo da perspectiva, o uso do espaço e da cor para dar realismo ao motivo retratado, o predomínio da linha sobre a cor e a reprodução realista do ideal do belo, se tornaram cânones absolutos na pintura renascentista, perdurando pelos séculos seguintes.

Outra escola que incomodou os vanguardistas foi o Romantismo, que ao confrontar o racionalismo, propôs uma produção artística baseada nas emoções, na subjetividade, na natureza e no individualismo do artista. O movimento, que se iniciou no século XVIII sob a revolução industrial e o Iluminismo, do qual discordou filosoficamente, se estendeu até meados do século XIX, quando então emergiram as vanguardas. O Romantismo não influencia somente a pintura, mas afetará a literatura, o teatro, a música, a escultura e a arquitetura, e tratará de aspectos como o nacionalismo – ele emerge no período de formação dos Estados nacionais – e do ideal revolucionário, estado de espírito “romântico” por excelência, ou seja, idealista e lírico.

Ambos os movimentos se calcam numa arte dedicada a cultuar o belo, enquanto a arte da segunda metade do século XIX e a primeira metade do XX estava interessada na existência histórica do ser humano que, naquela altura, estava envolto em novos problemas sociais, econômicos e culturais. Naquele momento, sinaliza Argan, a Arte Moderna vivia “o problema de uma presença concreta e atuante da arte no mundo da vida social, e de uma ativa participação em suas lutas históricas”.³⁰

³⁰ Idem.

Impressionismo

A ruptura primeira no século XIX tratou diretamente das premissas e das finalidades do trabalho artístico. O princípio, parece rudimentar: o artista deve ser livre para produzir e, para isso deve ser autêntico. Alcançar essa autenticidade exige o uso das sensações que ele, indivíduo, emprega no lugar de convenções artísticas. O ideal do belo é abandonado pelo ideal do homem moderno, “livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real”.³¹

O impressionismo aparece na Paris da segunda metade do século XIX, a partir dos 1860 e se dissemina após os 1870, na chamada *Belle Époque*, quando o otimismo passeava pelo novo traçado urbano da capital francesa em função do fim da guerra franco-prussiana e da instauração a Terceira República. A vida noturna fervilhava nos cabarés noturnos, entre eles o *Moulin Rouge*, e a vida diurna nas Exposições Universais, que revelavam as inovações tecnológicas do mundo sob o tema do progresso. Na exposição parisiense de 1889, que celebrou o centenário da Revolução Francesa, foi erigida uma torre de ferro com 300 metros de altura, com projeto do engenheiro Gustave Eiffel, que, ao final do evento, se tornou monumento permanente. Outra inovação, inaugurada na Exposição Internacional de 1900 foi o Metrô de Paris.

Como centro da intelectualidade europeia, foi nessa Paris que alguns jovens pintores, entre eles Claude Monet, que se desencantou com a pintura clássica, se juntou a Camille Pissarro e Gustave Coubert para experimentarem a pintura com rápidas pinceladas na intenção de acentuar o efeito de luzes. Ao pintar em 1872 o quadro *Impressão: nascer do sol* foi duramente criticado pelo escritor Louis Leroy, que comparou aquela “impressão” a um papel de parede, que seria mais elaborado.

³¹ Ibidem.



Imagem 1 – *Impressão: nascer do sol* (1872), de Claude Monet

A relação cromática, defenderam os impressionistas – usaram a crítica para nomear o movimento – deveria vir da percepção e da interação entre cores, e não de convenções. Portanto, buscava-se a emocionalidade visual, enquanto aspectos definidores foram ficando claros aos apreciadores: cores brilhantes, cenas claras, pintura com rápidas pinceladas e temas encontrados no cotidiano. “É um estado da consciência, a própria consciência surpreendida e interrogada no momento ativo de seu encontro com o fenômeno”, explica Argan.³² O olho é o elemento mediador desse fenômeno, é ele que traduz o objeto real. O artista se torna agente do registro, pois a

³² Ibidem.

sua percepção está na pintura, de modo que as pinceladas são perceptíveis, não atenuadas. São construídas de forma deliberada, pois a sensação deixa de ser um fenômeno fisiológico para se tornar agente da cor. Em reação ao Romantismo, os autores evitam a comoção, não poetizam os temas pintados.

Alinhados ao impressionismo estavam também os pintores Edouard Manet – que não gostava do termo –, Edgar Degas e Auguste Renoir.



imagem 2 – *Mulher com sombrinha no jardim* (1875), de Auguste Renoir



Imagem 3 – *Claude Monet pintando no seu ateliê* (1874), de Edouard Manet

Uma das grandes questões debatidas pelos impressionistas foi a ascensão do registro fotográfico como forma de retratar, o que até então era feito somente pelos artistas plásticos. O registro da imagem real em chapas por meio de processos físico-químicos foi desenvolvido a partir de 1826 com as experiências realizadas pelo francês Joseph Nicéphore Niepce e por Louis Jacques Mandé Daguerre, que adaptou a câmera escura para o registro da imagem. O processo suscitou a necessidade de repensar o papel da arte ante o registro da realidade pela fotografia: como buscar o realismo se tecnicamente a fotografia o faz diretamente, sem mediação do olhar? A resposta dos impressionistas condiz com a base da sua proposta artística: a fotografia liberta a arte de “representar o verdadeiro”, dedicando-a a ser somente pintura e não registro. Interessante é que a partir da fotografia, por meio do enquadramento, que é distinto do olhar plástico do artista, novos recortes do objeto ou fenômeno registrado passaram a ser observados pelos pintores impressionistas. Edgar Degas irá usar o enquadramento fotográfico em suas obras, prescindindo de detalhes do objeto pintado que não

impossibilitam depreender o todo, como no quadro *Cavalos de corrida* (1879), em que a falta da cabeça de um dos animais, fora do enquadramento, não compromete o movimento de toda a composição.



Imagem 4 – *Cavalos de corrida* (1879), de Edgar Degas

Os efeitos ópticos que passaram a ser estudados com a fotografia, a formação da imagem na retina do observador e aspectos sobre a composição das cores atraíram também o interesse dos impressionistas, atentos às deformações da luz à medida que incidiam sobre os objetos. Ou seja, mesmo a espontaneidade da pintura buscava o princípio científico para a inserção de novas impressões. Nesse sentido, o impressionismo não era uma abordagem que buscava intervir na realidade, mas uma experiência passiva, contemplativa, sem envolvimento maior que a sensação permitia. O mote era sentir e tornar-se ciente. Por ser a camada primordial da experiência humana, a sensação precede a cultura. Por isso é acessível a todos. Embora não busque a interferência, o impressionismo, a partir desse pressuposto, permitiu que os

movimentos vanguardistas posteriores que o usaram como referência, pudessem apresentar propostas revolucionárias em termos estéticos.

Houve tentativa de estender os princípios do impressionismo da pintura para a música e para a literatura. Os críticos viram na atmosfera de composições francesas do mesmo período uma influência direta dos preceitos de Monet. Claude Debussy rejeitou o rótulo, embora tenha sido o inventor do efeito de “planar” sobre uma frase melódica, a repetição lenta no acompanhamento usando sempre as mesmas notas. Influenciado por Debussy, Maurice Ravel usou do mesmo recurso, além de recorrer à dissonância, fugindo da escala tonal do sistema clássico. Da mesma maneira, o estilo impressionista foi prismado sobre a produção literária do período, entre eles aspectos como a inércia humana sobre o fluxo da experiência e a narração feita do ponto de vista do herói/autor. Entre os autores, são apontados Thomas Mann, Henry James e Marcel Proust. Este último deixará extensa obra calcada no fluxo da memória e na perda do sentido da existência.

Simbolismo

A publicação dos poemas de Charles Baudelaire sob o título *Flores do Mal* em 1857 e a violenta reação da crítica do jornal *Le Figaro*, acusando-o de atentar contra os bons costumes, fez com que o autor fosse condenado a pagar uma multa de 300 francos e o editor a pagar outros 100 francos, enquanto seis poemas foram censurados e suprimidos das edições seguintes por tratarem com crueza o tema do erotismo. Mas o que a intelectualidade parisiense notou no livro foi que ele tratava do grande dilema de sua época, a perplexidade humana ante a emergência da Modernidade. Antipositivista, a poesia de Baudelaire coloca em dúvida o cientificismo, o materialismo e o determinismo e, por isso, ensejou a inspiração necessária para a emergência do movimento simbolista, em 1886, ano em que o poeta e ensaísta Jean Moréas (nome francês do grego Ioannis Papadiamantopoulos) publicou no mesmo *Le Figaro* o Manifesto Simbolista.

Baudelaire, naquele momento reagia contra o cenário de divisão social entre a burguesia e o proletariado com a revolução industrial e o desenvolvimento tecnológico. Sua posição foi a de colocar em dúvida a eficácia dos métodos científicos para compreender a realidade ao mesmo tempo que rompia com a visão de que a natureza é a representação do belo e que o ser humano é o centro das ambiguidades. Nisso, os simbolistas viram uma ruptura com a racionalidade e, ao mesmo tempo, com o romantismo.

O simbolismo foi um movimento parisiense, cosmopolita [...]. Com o simbolismo, a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas.³³

O manifesto de Moréas coloca no centro da criação artística simbolista a expressão subjetiva da ideia, o uso de objetos naturais e concretos para referenciar essas ideias, o que aponta a alegoria e o símbolo como métodos criativos. Isso aproxima o simbolismo do misticismo, particularmente das correntes filosóficas orientais descobertas no período pela intelectualidade parisiense.

De acordo com a perspectiva simbolista, existe uma relação entre o significado das palavras e as sensações que elas provocam no ser humano. Essa visão revela uma forma não só de ler os textos, mas uma forma de ler o mundo, partindo dos órgãos sensoriais: audição, paladar, olfato, tato e visão. Esse processo considera compreender todas as informações por meio das percepções. Para os simbolistas a escolha das palavras era de suma importância. Eles procuravam usar palavras que pudessem sugerir a realidade, pois a sugestão estimula a imaginação e o símbolo transcende o significado.³⁴

³³ BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 15.

³⁴ SOUZA, Rozana Quintanilha Gomes de; CARMO, Gerson Tavares do; MANHÃES, Elane Kreile. Simbolismo e sinestesia revelados pela lente do cinema: um encontro de linguagens. *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*. Cadernos do CNLF, Vol. XIX, Nº 03 – Ensino de Língua e Literatura.

A poesia simbolista, ao expressar a metafísica, estabeleceu parâmetros de estilo calcados em três aspectos: 1. Subjetivismo, a busca pelo mais profundo do ser, inclusive empregando a narrativa do sonho, do subconsciente; 2. Musicalidade, que dá ritmo evanescente ao poema, que usa a aliteração e a assonância (recursos de repetição de fonemas consonantais e vocálicos); 3. Transcendentalismo, que dá ênfase ao imaginário na interpretação da realidade, sempre recorrendo ao indefinido e impreciso.

Esse recolhimento ao mundo interior do artista é de uma radicalidade artística superior ao de outras vanguardas que vão se desenvolver mais adiante, entre elas o expressionismo e o surrealismo.

A característica mais espantosa dos artistas do Simbolismo é a sua retirada para o reino da imaginação. É a solidão do sonhador, daquele que, encalhado numa ilha deserta, conta histórias a si mesmo. É a atitude solipsista de alguém que está certo de não existir nada fora de si próprio.³⁵

Entre os poetas simbolistas se destacam Arthur Rimbaud, que se fartou do formalismo parnasiano e passou a ridicularizá-lo em paródias poéticas; Paul Verlaine, que irá sistematizar as características do simbolismo ao lado de Stéphane Mallarmé, vórtice do movimento ao reunir poetas em tertúlias que realizava em sua casa.

Na pintura, Paul Gauguin, embora avesso aos rótulos, buscou tanto uma singularidade artística que o diferenciasse do impressionismo, quanto uma interpretação da arte como filosofia de vida. Para escapar dos condicionamentos europeus, Gauguin se retirou em 1891 para o Taiti, onde criou uma nova iconografia, exótica e com cores intensas. Foi pela cor que percebeu que poderia aproximar a pintura da poesia, pois ao libertá-la de sua função descritiva, tornou sua obra um símbolo de si mesma. Um exemplo disso é sua descrição do quadro *Manaô Tupapáú*, da fase taitiana:

³⁵ GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Paris: Taschen, 2006, p. 35.

Ela repousa sobre uma cama coberta por um pareô azul e um tecido em amarelo cromo. O fundo violeta avermelhado está salpicado de flores que se assemelham a faíscas elétricas. Uma figura particularmente estranha acha-se de pé ao lado da cama. Como o pareô desempenha um papel tão importante na vida de uma mulher nativa, eu o utilizo como lençol de baixo. O tecido tem que ser amarelo, não só porque essa cor aparece como uma surpresa para o observador, como também porque ela cria uma ilusão de um cenário iluminado por uma lâmpada, tornando assim desnecessário simulá-la. O fundo deve parecer um pouco aterrorizante, e por essa razão a cor perfeita é o violeta. Desse modo, a parte musical da pintura está completa.³⁶

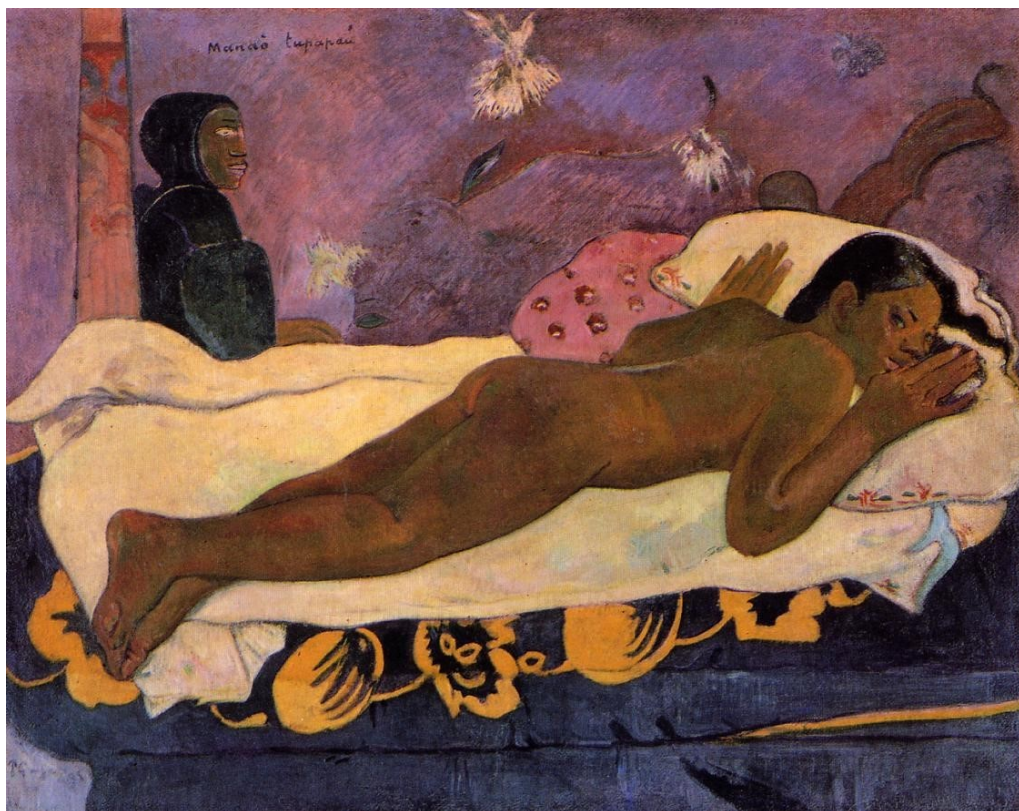


Imagem 5 – *Manaô Tupapa* (1892)ú, de Paul Gauguin

³⁶ GAUGUIN, Paul, apud MACKINTOSH, Alastair. *O simbolismo e o Art Nouveau*. Barcelona: Labor, 1977, p. 22.

O uso de formas geométricas e a obsessão pelo dourado inclui o pintor austríaco Gustave Klimt entre os simbolistas. Além de optar por um estilo decorativo, ele irá compor seus quadros com figuras realistas centrais circundadas por símbolos. Após uma viagem à Paris, também absorverá influências do expressionismo e, mais adiante, do cubismo.

Expressionismo

O fundamento do impressionismo na sensação logo desperta para a constatação de que camadas mais profundas do sentimento é que comandam a percepção do momento. O pintor Paul Cézanne, contemporâneo dos impressionistas, negou os princípios do grupo ao buscar uma intelectualização da arte, propondo a distorção da perspectiva para ressaltar o volume e o peso das formas. Já Paul Gauguin discordou da pintura visual de Monet e tomou o quadro como imagem autônoma, não representação do real, mas dotada de um poder mágico, similar a dos objetos sagrados primitivos. Por fim, a leitura da realidade a partir das paixões internas, capaz de deformar as sensações e expressar o desespero e a solidão, presentes na obra de Vincent Van Gogh, irá romper com a leveza impressionista. Esses três artistas, em geral colocados sob o rótulo de Pós-impressionismo, ensejam uma mudança de percepção artística da sensação para a emoção. Embora não tenham nem defendam características em comum, vão discordar da técnica impressionista por se sentirem restringidos por ela. Muitos pesquisadores consideram essa passagem como sendo a do triunfo da cor por expressar algo “por si só” de modo que os pintores se lançam na busca dessa expressão vinculada aos seus sentimentos.

O termo expressionismo surge para nomear uma série de quadros do pintor francês Julien-Auguste Hervé no Salão dos Independentes de Paris em 1901 e se fixa na

definição estética de um movimento que atravessará duas décadas do novo século XX, influenciando múltiplos campos artísticos, entre eles a literatura, o cinema, a arquitetura, a música, o teatro, a dança, a fotografia, além da pintura. Em alguns aspectos, se traduz como visão de mundo em um período anterior à Primeira Guerra Mundial vinculada à deformação da realidade. Apesar de ter início na *Belle Époque* parisiense, encontrará vasto campo na Alemanha.



Imagem 6 – *Arearea* (1892), de Paul Gauguin



Imagem 7 – *As grandes banhistas* (1900), de Paul Cézanne



O expressionismo alemão, em contraste com o francês, que irá se firmar no fauvismo (do francês *les fauves*, as feras, movimento encabeçado por Henri Matisse), se dedica a desconstruir a herança do Romantismo, cuja influência se alongava desde fins do século XVIII, de modo a modernizar a produção artística germânica. No entanto, o termo foi usado inicialmente de forma genérica, em particular para denominar uma exposição no Palácio de Artes de Colônia, em referência à produção de artistas variados provenientes da França, Alemanha, Áustria-Hungria, Suíça, Holanda, Noruega e Rússia.

As características dessa resposta anti-impressionista, além das já assinaladas, envolvem o reconhecimento dos subúrbios e das forças destrutivas, a recusa da lógica e da linearidade, a ênfase na composição, o que, muitas vezes leva a uma proximidade com o primitivismo, e a recusa do belo em nome do trágico. Mas a principal delas é a liberdade individual, de modo que a obra se torna biográfica, embora o autor tenha consciência social. Além disso, a recusa ao positivismo e seu cientificismo por ser considerado restritivo ao desenvolvimento do potencial humano, se intensifica com o período pré-guerra. Como o movimento expressionista perdurou até a década de 1920, foram muitas as turbulências político-sociais pelas quais passou a Alemanha, incluindo a Primeira Guerra Mundial, iniciada por conta das políticas imperialistas dos grandes impérios europeus, entre eles o alemão e sua consequente derrota num confronto que envolveu 70 milhões de combatentes, dos quais 9 milhões foram mortos; a Revolução Alemã no final da guerra (1918-1919), que derrubou o governo do Kaiser e instalou uma república parlamentarista; a instalação da República de Weimar em 1919, e o quadro de quebra econômica do pós-guerra, que veio a gerar intensa guerra civil, e a ascensão do Partido Nacional Socialista (nazista).

Dois grupos polarizaram o expressionismo alemão a princípio: *Die Brücke* (a ponte), de 1905, surgido em Dresden e dedicado a construir um projeto de arte social voltado ao futuro, com forte influência do gótico alemão e da arte africana; e o *Der*

Blauer Reifer (o ginete azul), criado em 2011, em Munique, que também buscou a arte centrada na expressão do interior do artista. Do primeiro grupo participaram os pintores Ernst Ludwig Kirchner, que privilegiava as figuras mais geométricas e estilizadas; Erick Heckel, muito influenciado por Van Gogh; e o fundador do grupo, Karl Schmidt-Rottluff, que também buscou as figuras esquemáticas. Do segundo grupo destacam-se Franz Marc, que usou como tema os cavalos para expressar sua visão interior, com forte influência de Degas; o russo Wassily Kandinsky, estabelecido em Munique, que buscou a confrontação de cores; e o suíço Paul Klee, também compositor musical, que tratou igualmente a cor como elemento dinamizador da obra.



Imagem 9 – *O ginete azul* (1911), de Franz Marc, quadro que deu nome ao grupo de pintores expressionistas alemães



Imagem 10 – *Paisagem de inverno* (1909), de Wassily Kandinsky



Imagem 11 – *Na pedra* (1913), de Paulo Klee

O expressionismo acabou por se tornar um conceito teórico usado para cancelar artistas que criavam obras que afrontavam, de alguma maneira, o academicismo. Para isso, criaram centros difusores, entre eles revistas, centros artísticos, galerias, exposições, etc. Mas sem a preocupação de homogeneizar as opiniões, como tentou-se com o impressionismo francês e, naquela altura, com o fauvismo. Por ter esse caráter de rebeldia aos cânones clássicos, no pós-guerra se tornou foco de artistas perseguidos e criticados pelo nazismo, o que fez com que o movimento entrasse em recolhimento após a década de 1920. Mesmo assim, se estendeu a todas as expressões artísticas: escultura, arquitetura, fotografia, literatura (que teve Georg Büchner e August Strindberg como precursores e Thomas Mann como principal nome, além do poeta Rainer Maria Rilke), teatro, música (com destaque para a música atonal e dodecafônica de Arnold Schönberg, Anton Webern e Alban Berg), ópera e dança.

O cinema expressionista alemão, em contrapartida ao cinema francês e ao emergente cinema norte-americano, abandona o naturalismo para abraçar a distorção, seja no exagero da expressividade emocional dos personagens, nos cenários e figurinos pouco realistas, ou nas sombras alongadas em planos de fundo que garantiam uma atmosfera inquietante. Os roteiros abordavam a representação subjetiva da realidade, sempre buscando o tom melancólico da aventura humana. Dois filmes precursores definiram essas características: *O estudante de Praga* (1913), dirigido por Paul Wegener e Stellan Rye, sobre um jovem que vende a sua imagem no espelho para um demônio, e *O golem* (1914), de Paul Wegener e Henrik Galeen, sobre o mito judeu de criação de um homúnculo com barro. O filme que consagra o modelo expressionista é dirigido em 1919 por Robert Wiene, *O gabinete do doutor Caligari*. A história de um médico que perambula pelo interior da Alemanha apresentando o jovem Cesare, sonâmbulo que dorme há 23 anos. Tudo se passa num cenário vertiginoso, com construções e ruelas tortuosas, e narrativa construída com vários *flashbacks*.

Outro importante nome que irá despontar no início dos anos 1920 é o de Fritz Lang, diretor de *A morte cansada* (1922), *Dr. Mabuse* (1922), *Os nibelungos* (1923-1924) e o grande clássico de ficção científica *Metrópolis* (1927). Vinculado ao cinema expressionista também estavam os diretores F. W. Murnau (*Nosferatu*, 1922 e *Fausto*, 1926), Paul Leni (*O gabinete das figuras de cera*, 1924) e Georg Wilhelm Pabst (*A caixa de Pandora*, 1929).



Distributed by Goldwyn

The Cabinet of Dr. Caligari

Imagem 12 – Cena de *O gabinete do doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene.

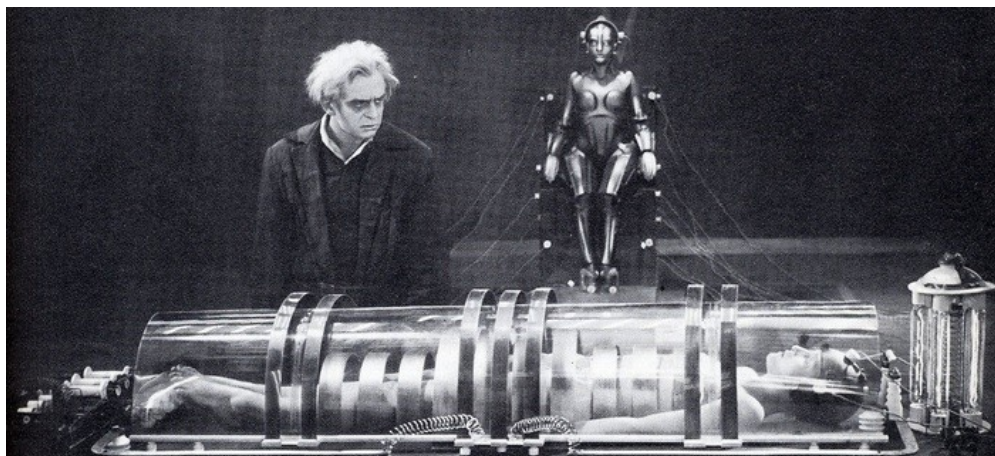


Imagem 13 – Cena de *Metrópolis* (1927), dirigido por Fritz Lang

Em abril de 1930 o ministro da Educação Nacional-Socialista assinou o decreto “Contra a cultura negra, a favor do nacionalismo alemão”, em que define a obra dos artistas alemães vinculados à Arte Moderna, entre eles os expressionistas, como “arte degenerada”. A perseguição levou à fuga de 64 artistas de Hamburgo para 23 países diferentes. Entre os artistas considerados “degenerados” estavam Franz Marc, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Paul Klee, Piet Mondrian, entre muitos outros. Com o mesmo título “Arte Degenerada”, o Reich patrocinou exposição em Munique, em 1937, com 650 obras confiscadas pelo governo em 32 museus alemães, com a intenção de ridicularizá-las. A exposição seguiu, itinerante, para que o povo alemão notasse que aquelas obras fugiam ao naturalismo. Por fim, as obras foram recolhidas a depósitos em Berlim. Em 1939 cerca de 5 mil obras foram queimadas.

O expressionismo também desagradou aos comunistas, que acusaram seus representantes de promoverem um anticapitalismo romântico (no sentido de utópico), pois a produção artística dos grupos tão heterogêneos que se colocam sob a mesma denominação não se pautava pelo materialismo histórico. Outras acusações foram de que o pessimismo rebelde das obras expressionistas agradava aos conservadores, além de que a exaltação sensível era alienante.

A crítica aos modelos condicionantes e a defesa dos valores humanos em meio a um cenário sociopolítico instável e corrosivo fez com que o expressionismo adquirisse ainda mais influência após a Segunda Guerra Mundial, de modo a alimentar novas discussões artísticas que ocuparam a segunda metade do século XX.

Futurismo

A eclosão da Primeira Guerra Mundial marca a agonia de três grandes impérios estabelecidos na segunda metade do século XIX: o Austro-Húngaro (a partir de 1867, constituiu-se o segundo maior país europeu), o Otomano (que remonta ao século XIII e tenta se modernizar em meados do século XIX) e o alemão (surge com a unificação da Alemanha em 1871). O conflito iniciado em 1914 se dá no seio do primeiro, com o assassinato do herdeiro do trono por um nacionalista sérvio. A resposta foi a invasão da Sérvia pela Áustria-Hungria e, na sequência, a invasão da Bélgica, Luxemburgo e França pelo Império Alemão. A reação veio de outro bloco, a Aliança Entente, formada pela França, Rússia e Reino Unido. Foram formadas grandes frentes de batalha num confronto feito a partir de ocupações de territórios defendidos em trincheiras e com o uso de armas químicas.

Outro império entrava em estado agônico, o russo, afrontado por levantes populares que pediam um governo democrático, e que culminaria na Revolução de 1917 e a queda do czar absolutista Nicolau II. Presente no conflito mundial no lado da Aliança Entente, a Rússia foi derrotada pela Alemanha e, por conta das movimentações internas, assinou acordo de paz em 1918, se retirando do conflito. Naquele mesmo ano uma série de ataques rápidos contra a Alemanha enfraqueceu a sua frente de guerra, enquanto a população alemã sofria com a fome e a miséria. Com isso, o kaiser renunciou e se instalou um regime democrático, chamado de República de Weimar.

A Itália, por sua vez, iniciou o confronto mundial apoiando a Alemanha, mas em 1915 mudou de lado, apoiando a Aliança Entente. O país vinha de um processo histórico arrastado. A formação do Estado italiano se deu tardiamente, com a unificação do país entre 1859 e 1870, o que também retardou o processo de industrialização e modernização da sua economia. Muitos agricultores fugiram do campo – muitos migraram para a América do Sul – e o desemprego explodiu nas cidades industriais. Politicamente, o Estado monárquico era apoiado pela elite industrial sem apresentar políticas sociais que aplacassem a crise econômica. Assim como na Alemanha do pós-guerra, as forças conservadoras emergiram e se concentraram no movimento *Fascio de Combate*, liderado por Benito Mussolini (que em 1921 funda o Partido Nacional Fascista).

Os conflitos da Primeira Guerra Mundial foram antecidos por um período de largo desenvolvimento tecnológico. Entre a virada do século e 1914, quando tem início a guerra, várias invenções modificam a maneira do ser humano se relacionar com a sua rotina. Em 1904 o cientista alemão Christian Hülsmeyer criou o primeiro dispositivo para detectar objetos a longas distâncias, o radar; em 1906 aconteceu o primeiro vôo público do 14-Bis, aeronave com impulsão própria concebida por Alberto Santos Dumont em Paris; em 1910 o romeno Henri Coanda inventou o primeiro avião com motor a jato; em 1913 o industrial Henry Ford criou a linha de montagem para a produção em série de automóveis; em 1915 Albert Einstein publicou a *Teoria da Relatividade Geral*, que ampliou as concepções astrofísicas da época e gerou muita polêmica entre estudiosos; no mesmo ano o geógrafo e meteorologista alemão Alfred Wegener apresentou a teoria da Deriva Continental, que descrevia a origem dos continentes, a partir de Pangeia, uma grande massa de terra inicial.

Berço da cultura ocidental e das Belas Artes, a Itália, em meio à crise política e econômica, viu a necessidade de negar o passado para sedimentar uma nova base cultural. Assim, em 1900, vários artistas se reúnem em torno da celebração da industrialização. Acreditavam que uma “Era da Máquina” traria uma nova ordem

mundial e uma consciência renovada. Essas ideias se tornaram públicas em 1909 com o *Manifesto Futurista*, assinado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, nascido no Egito, formado em Paris e radicado na Itália. Publicado no jornal *Le Figaro*, o manifesto trazia 11 artigos, e afirmava no último deles:

Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.³⁷

Além do apreço à velocidade em detrimento da cultura italiana tradicional, o chamado de Marinetti se dirigiu aos jovens para que destruíssem museus e bibliotecas, além de combaterem o moralismo e o feminismo. O artigo 9º. Do manifesto apontava: “Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas ideias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher”. Eram ideias que os aproximavam diretamente do movimento conservador que iria derivar no fascismo. De fato, Marinetti alistou-se no Exército e nas fileiras do fascismo e chegou a afirmar que a ideologia do Partido Nacional Fascista era uma extensão natural das ideias futuristas.

³⁷ MARINETTI, Filippo Tommaso. Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/20024/>>. Acesso em: 10 mai 2021.

O *Manifesto Futurista* de 1909 não dispunha de um projeto artístico, o que foi corrigido com a publicação do *Manifesto dos pintores futuristas* em 1910, assinado pelos artistas Carlo Carra, Luigi Russolo e Umberto Boccioni. Entre outros pontos, o novo manifesto desfez a distinção entre arte e *design*, além de defender a propaganda como forma de comunicação. Em termos estéticos, a opção dos futuristas recaiu sobre o cubismo e o abstracionismo, sempre buscando o dinamismo, glorificando o futuro e as máquinas. O movimento recebeu adesão massiva e o hábito dos manifestos se arraigou na sua produção – foram mais de 40 entre 1909 e 1929. Influente, o movimento se espalhou por vários países a partir dos suportes da literatura, da arquitetura e da escultura.



Imagem 14 – *Velocidade do automóvel* (1913), de Giacomo Balla

No pós-guerra alemão, quando se estabeleceu o modelo democrático com a República de Weimar, surgiu um movimento artístico que também se dedicaria a desfazer as fronteiras entre arte e *design*. Centrado na Escola Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919, que obteve subsídio oficial, tinha o objetivo de alinhar as artes com o artesanato e a tecnologia. Buscava ainda uma visão funcionalista do fazer artístico, optando pela geometrização do mundo, com o predomínio das linhas retas, de modo a simplificar a produção simbólica. Ao contrário do conservadorismo futurista, aceitavam artistas do sexo feminino e eram inspirados pelo liberalismo da República de Weimar. Por isso foram duramente rechaçados pelos emergentes membros do Partido Nacional-Socialista, de modo que a escola teve de se mudar para Dessau em 1925 e para Berlim em 1932, onde haviam governos municipais de esquerda, até ser considerada comunista e fechada em 1933 pelo governo de Adolf Hitler.

A pintura da Bauhaus começou expressionista, mas logo foi influenciada pelo construtivismo russo com a aproximação de artistas daquele país, que havia acabado de se tornar comunista, entre eles Wassily Kandinsky (que adotaria cidadania alemã em 1928). O legado da escola na arquitetura e no *design* modernista foi influente em toda a Europa, especialmente na construção de blocos habitacionais e na criação de campanhas publicitárias.

A inspiração futurista assumiu o outro lado político na Rússia prestes a se tornar a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Em 1912 um grupo de poetas participantes do grupo Hylaea publicou um manifesto chamado “Um tapa na face do público”. Entre os signatários estavam Viélimir Khlébnikov, Aleksiéi Krutchônik, Vladímir Maiakóvski e Vassíli Kamiênski, e buscavam inspiração no primitivismo da cultura eslava. Logo depois, eles assumiriam o rótulo de futuristas, também abraçado por outros dois grupos literários (*Mezzanino da poesia* e *Centrifuga*). Ao contrário dos autores italianos futuristas, os russos aderiram prontamente ao governo comunista. E o que defendiam no manifesto de 1912? Jogar Pushkin, Dostoievski e Tolstoi para fora

do “Navio da Modernidade”. Também criticavam o simbolismo, cujos autores seriam ultrapassados e medíocres.

O termo futurismo também foi usado pelo artista plástico Kazimir Malevich, mas juntando ao nome de outra vanguarda, o cubismo. O cubofuturismo teve a adesão das artistas Elena Guro, Lyubov Popova, Aleksandra Ekster, Nadezhda Udaltsova e Olga Rozanova. A proposta desse movimento foi aliar as formas cubistas e o dinamismo futurista tanto nas artes plásticas como na literatura. Além disso, acomodaram entre ambos o primitivismo da cultura popular russa e a arte infantil.



Figura 15 – *O amolador de facas* (1913), de Kazimir Malevich

O poeta Vladimir Maiakovski, que se tornará a voz da revolução bolchevique, usará a fragmentação na construção dos seus poemas, além da fala coloquial das ruas, o que atribuiu movimento às suas palavras, algo que o manifesto de Marinetti defendeu mas que nenhum futurista italiano havia conseguido alcançar. A guerra de 1914 impôs outro ritmo ao cotidiano daqueles poetas e pintores, de modo a prevalecer as dificuldades econômicas sobre a construção do novo regime, o que fez com que o discurso futurista se esfarelasse. Maiakovski escreveu no Manifesto “Uma gota de piche”:

Este é um ano de mortes: quase todos os dias os jornais choram alto em luto sobre alguém que morrera antes que fosse seu tempo. Todo dia, com lágrimas doces, os diários entoam lamentos sobre o imenso número de nomes massacrados por Marte. Quão nobres e monasticamente severos os jornais de hoje aparentam. Eles se vestem com as roupas pretas dos obituários, com a cristalina lágrima de um necrológio em seus olhos brilhosos. É por isso que vem sendo particularmente enraivecedor ver estes mesmos jornais, normalmente enobrecidos por seu luto, relata com júbilo indecente uma morte que me é próxima.³⁸

Cubismo

Passado o otimismo inebriante da *Belle Époque* francesa, a sociedade parisiense teve de encarar a realidade de contradições sociais e políticas.

³⁸ Apud MAIA, Rodrigo Reis. Os falsos futuristas: os futurismos russos, seus críticos e Marinetti. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008, USP. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/036/RODRIGO_MAIA.pdf>. Acesso em: 10 mai 2021.

A dinâmica do capitalismo que impulsionou sua economia em expansão exacerbou as desigualdades sociais já agudas e encontrou uma crescente resistência da classe trabalhadora organizada nos novos movimentos do socialismo e sindicalismo (ou sindicato dos trabalhadores) e com as mulheres do vociferante movimento feminista. O rápido crescimento da cidade e seus novos meios de transporte público, consumo e entretenimento, ameaçavam as, muitas vezes rurais, indústrias existentes, bem como modos de vida pelos quais se mantinha um apego profundo. Enquanto isso, a competição internacional por posses e os mercados coloniais alimentaram um espírito de nacionalismo que, alimentado por confrontos com a Alemanha em relação ao seu protetorado marroquino em 1905 e novamente em 1911, isso levou inexoravelmente à conflagração de 1914. Dentro desta sociedade complexa e dinâmica, desenvolveu-se a heterogênea comunidade da vanguarda artística.³⁹

Nesse sentido, os debates em torno de uma arte moderna buscavam o que se coadunava com a ideia de revolucionário. Como visto, o futurismo italiano e russo, o expressionismo alemão e o fauvismo francês buscavam essa tônica no historicismo e, mais especificamente na linguagem artística. Paul Cézanne, que foi o primeiro a rejeitar o impressionismo e embora atirado no rótulo do pós-impressionismo, ao se livrar da profundidade e da perspectiva em busca da solidez das formas, abriu um caminho alternativo e ainda mais radical, embora não fosse ele quem o levou ao seu limite, mas o catalão Pablo Picasso.

Numa de suas cartas a um jovem pintor, Cézanne aconselhara-o a observar a natureza em termos de esferas, cones e cilindros. Queria presumivelmente dizer com isso que deveria manter sempre em mente essas formas sólidas básicas quando organizasse suas pinturas. Mas Picasso e seus amigos decidiram aceitar o conselho literalmente. Suponho que raciocinaram mais ou menos assim: “Abandonamos há muito a

³⁹ COTTINGTON, David. *Cubismo*. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p. 6-7.

pretensão de que representamos as coisas tal como se apresentam aos nossos olhos. Isso era um fogo-fátuo que é inútil querer explorar. Não queremos fixar na tela a impressão imaginária de um momento fugaz. Sigamos o exemplo de Cézanne e construamos um quadro de nossos motivos tão sólida e duradouramente quanto pudermos. Por que não ser coerente e aceitar o fato de que o nosso objetivo real é construir algo, em vez de copiar algo?”⁴⁰

Picasso chegou a Paris em 1900 após ter mantido contato com as vanguardas e grupos modernistas de Madri. Lá, começou a se relacionar com os escritores André Breton, Guillaume Apollinaire e a Gertrude Stein. Seu desejo de se tornar um iconoclasta foi que o impulsionou a levar o conselho de Cézanne ao pé da letra. Assim, em 1907, pinta *Les demoiselles d'Avignon*, ou *Bordel filosófico*, como chama inicialmente, com clara influência de máscaras africanas que viu numa exposição em Paris. Levou sete meses para compor as cinco figuras disformes por ângulos retos, uma delas com a máscara tribal africana.

Mas o cubismo levanta explicitamente o problema da renúncia à função decorativa, do retorno à analítica da visão e da rigorosa objetividade da forma, da renovação total da linguagem, do sistema dos signos e da técnica — ou seja, retoma o problema da forma e do espaço no ponto em que Cézanne, ao morrer, o tinha deixado.⁴¹

⁴⁰ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995, p. 396.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. Op. Cit..



Imagem 16 – *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Pablo Picasso

Cottington acredita que uma das principais motivações de Picasso foi o sentido de vanguarda em si, o espírito de rebelião contra as convenções acadêmicas que o já havia contaminado desde os grupos madrilenhos. As vanguardas fermentaram um ambiente alternativo de arte que abrigou jovens artistas independentes de toda a Europa. Estima-se que em 1911 haviam 30 mil novas pinturas para serem exibidas, e entre 1900 e 1914, 200 revistas literárias e artísticas tinham sido lançadas. Outro impulsionador dessa geração vanguardista foi a ampliação do mercado de colecionadores de arte, dispostos a comprarem obras para revendê-las uma década depois, aproveitando-se da sua valorização. Nem a guerra atrapalhou esse projeto.

A influência de Cézanne duraria pouco menos de dois anos e em 1909 todos os elementos representados numa obra foram literalmente quebrados e superpostos em planos sucessivos, enquanto a paleta de cores se tornou quase monocromática. Amigo de Picasso, Georges Braque é autor de *Casas de l'Estaque* (1908) exemplo do cubismo analítico, que é substituído em 1913 pela fase sintética, que retrocede à fragmentação e retoma as formas reconhecíveis, com o uso de colagens com inúmeros materiais, além do uso de letras, palavras, números, etc.



Imagem 17 – *Casas em l'Estaque* (1908), de Georges Braque



Imagem 18 – *Natureza morta com toalha de mesa xadrez* (1915), de Juan Gris

Embora radical, o cubismo estava restrito a algumas regras logo reconhecidas por seus criadores. Como a proposta não era abolir a representação, mas reformá-la, era possível representar somente objetos passíveis de reconhecimento sob as camadas geométricas superpostas, sob risco de se tornarem abstratas. “Sabemos que artistas de todos os períodos tentaram apresentar suas soluções pessoais para o paradoxo essencial da pintura: a representação da profundidade numa superfície plana. O

cubismo foi uma tentativa, não de encobrir esse paradoxo, e sim, de explorá-lo para novos efeitos”, aponta Gombrich.⁴² Isso não evitou que outros artistas levassem o paradoxo ao extremo ao transformar a pintura num exercício arquitetônico, em que as formas se empilham numa determinada construção. Assim, o pintor holandês Piet Mondrian resumiu sua técnica a linhas retas e cores sem nuanças em nome de uma arte de clareza e disciplina. Certamente não se vinculava mais ao cubismo, mas a uma vanguarda por ele inaugurada, o neoplasticismo, inspirada no cubismo, que conheceu em Amsterdã.

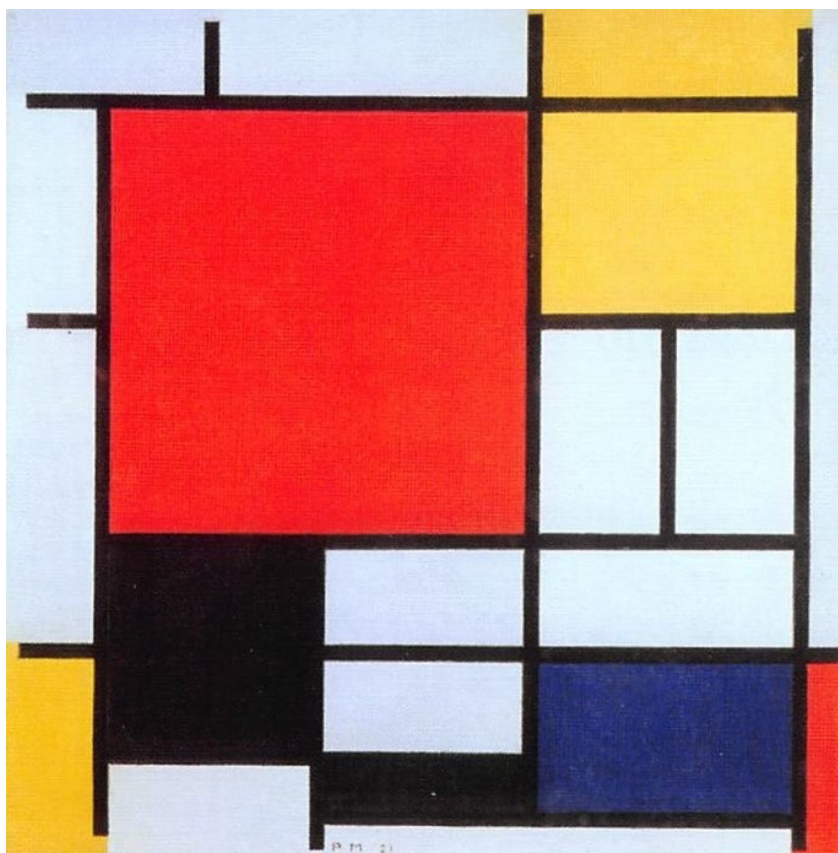


Imagem 19 – *Composição com vermelho, amarelo e azul* (1921), de Piet Mondrian

⁴² GOMBRICH, Ernst. Op. Cit., p. 399.

Dadaísmo

O caos e o acaso como força motriz da criação artística foi a base do movimento surgido em Zurique, na Suíça, entre escritores, poetas e artistas plásticos, entre eles Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp. Batizaram o movimento de *dada*, termo em francês usado para denominar o cavalo de pau, brinquedo infantil. A proposta era escancarar o *nonsense* de que a linguagem pode estar isenta de qualquer sentido. Como outras vanguardas consequentes, o dadaísmo se alastrou rapidamente de Zurique para a Espanha, a Alemanha, a França e os Estados Unidos. A principal denúncia de seus criadores era contra a ineficiência da ciência, da religião e da filosofia para evitar a destruição da Europa com a Primeira Guerra Mundial. Portanto, não havia mais motivos para que a arte continuasse amarrada à razão. Ela seria então criada pelo automatismo psíquico, ou seja, a combinação de elementos ao acaso. A princípio criaram o jogo do “cadáver requintado” (do francês *cadavre exquis*), que subvertia a lógica do discurso literário ao propor a construção de frases a partir da escrita de palavras aleatórias em pequenos papéis. Seguindo a estrutura artigo, substantivo, adjetivo e verbo, sorteavam-se as palavras para que a frase fosse formada. A primeira rodada promovida por Tristan Tzara rendeu a seguinte frase: “O cadáver requintado beberá o vinho novo”, de onde vem o nome do jogo.

A descontextualização também foi a base para as obras plásticas. Marcel Duchamp, por exemplo, criou os *ready-made* (banal, em inglês), a apropriação de objetos industriais, não produzido com fins artísticos e, tirando-os de seu contexto funcional, atribuir-lhe sentido artístico. Um deles foi *A fonte* (1917), um mictório de louça postado de modo invertido, portanto sem o seu contexto de uso, com uma assinatura de autoria: R. Mutt (o nome da fábrica que produzia o urinol), inscrita no Salão da Sociedade Nova-iorquina de artistas independentes e rejeitada pelo júri.



Imagem 20 – A fonte (1917), de Marcel Duchamp

O dadaísmo leva a arte para além da provocação vanguardista, da necessidade de chocar o apreciador de arte, pois defende um tipo de neutralidade estética que propõe a recusa da definição da arte. Por isso os *ready made* são uma espécie de *blague*, risíveis, sob a filosofia de Duchamp: “será arte tudo o que eu disser que é arte”.

Outro artista dadaísta foi o pintor alemão Kurt Schwitters, que usou a colagem com materiais diversos com o propósito de construir formas, sob o discurso de que usava os dejetos da sociedade industrial para reestruturá-los esteticamente. Para se distanciar do dadaísmo deu o nome à sua técnica de Merz, nome também aleatório, que encontrou numa de suas obras, em que o recorte de um anúncio do Banco do Comércio se destacava da colagem. Também escritor, Schwitters publicou o *An Anna Blume - Poema Merz I* (1919) impresso em um cartaz com um metro de altura, espalhado pelas ruas de Hanover, na Alemanha. Dizem os versos finais:

Anna Flor! Anna, a-n-n-a, gotejo o teu nome.
 Teu nome pinga como tenra gordura bovina.
 Sabes, Anna? Já o sabes?
 Posso ler-te também de trás para frente, e tu,
 a mais formosa de todas, serás sempre, de trás para frente e de
 frente para trás: »a-n-n-a«.
 Gordura bovina goteja acaricia minhas costas.
 Anna Flor, tu, bicho gotejante, eu lhe amo!⁴³



Imagem 21 – Colagem de Kurt Schwitters de onde foi tirado o nome da sua arte dadaísta

⁴³ SCHWITTERS, Kurt. *Anna Blume*. Tradução de Fabiana Macchi. Disponível em: <
<http://sibila.com.br/poemas/kurt-schwitters-o-dadaista-que-era-merz/2790>>. Acesso em: 10 mai 2021.

Surrealismo

As ligações entre o escritor e poeta francês André Breton e o médico vienense Sigmund Freud ocorre pela psiquiatria, área médica a que ambos se dedicavam. Particularmente o interesse de Breton estava na teoria freudiana sobre o inconsciente. Freud, ao publicar o livro *A interpretação dos sonhos*, em 1900, apontou que a vida psíquica não é feita somente de eventos conscientes, mas parte dela está em pensamentos inconscientes. Essa instância psíquica guarda conteúdos da pulsão fixados em fantasias, histórias imaginárias, em geral manifestações do desejo. O acesso ao inconsciente se dá por sua manifestação no estado consciente. Mas em geral ela chega distorcida pelos mecanismos de censura da psique humana. Freud irá notar que o processo de consciência é repleto de lacunas, mesmo em pessoas sadias em termos psíquicos. Entre essas lacunas o médico identificou os atos falhos, lapsos conscientes que denotam o desejo inconsciente. Também percebeu que lembranças da infância sem muita importância podem encobrir acontecimentos importantes, um refinado recurso do inconsciente. Mas o caminho mais eficiente de alcançar esse inconsciente é por meio dos sonhos, que seriam realizações de desejos proibidos e inconscientes.

Além desse interesse, Breton também se aproxima das vanguardas europeias ao se corresponder com o poeta Guillaume Apollinaire e com Tristan Tzara, fundador do dadaísmo. Foi de Apollinaire que ouviu o neologismo surrealismo (algo como super-realismo, usadas para qualificar duas peças teatrais). O poeta também vinha resgatando os romances de Marquês de Sade, obras que acabaram por influenciar o grupo de intelectuais que se reuniam sob a liderança de Breton e que, a partir de 1924, com a publicação do *Manifesto Surrealista*, assim ficaram conhecidos. Entre eles estavam o cineasta Luís Buñuel, e os pintores Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí.

Assim como os dadaístas, os surrealistas criticavam a racionalidade, mas em vez do absurdo propunham a expressão do mundo dos sonhos e do inconsciente. Avessos aos valores burgueses, os surrealistas demonstravam claro viés da esquerda e guardavam a missão de usar a arte para revelar os segredos reprimidos e profundos do inconsciente burguês.

Como método, usaram também a escrita automática, estendendo-a a outras linguagens. Por exemplo, o filme *Um cão Andaluz* (1929), de Luís Buñuel e Salvador Dalí, encadeia cenas oníricas sem lógica, como se a sequência fosse a de um sonho, com imagens metafóricas como as formigas que saem da palma da mão de um dos personagens. Uma imagem, aliás, recorrente nos quadros posteriores de Salvador Dalí. O filme teria sido escrito a partir, de fato, dos sonhos de seus dois diretores. O filme seguinte de Buñuel, *A idade do ouro* (1930), segue a mesma intenção de narrativa de sonho. Neste, participa o pintor Max Ernst.

Este, aliás, foi considerado pelo crítico Argan como “o mais surrealista dos surrealistas”, embora tenha iniciado sua carreira vanguardista entre os dadaístas, em Zurique. Usou o automatismo psíquico na técnica plástica, desenvolvendo dois métodos: o *frottage*, que consiste em passar o lápis ou carvão em alguma superfície com textura, como casca de uma árvore, parede de tijolos, assoalho do chão, criando assim um padrão de textura à sua pintura; e o *grattage*, que inclui a aplicação de uma espessa camada de tinta sobre a tela para, com uma espátula, tirar aleatoriamente parte da tinta aplicada. Também usou materiais variados para criar texturas, entre eles lascas de madeira e até espinhas de peixe. São obras de sua fase dadaísta. Após ter participado da Primeira Guerra Mundial e aderido ao surrealismo, Ernst retoma o suporte clássico da pintura, mas suas imagens assumem plenamente o tom onírico.

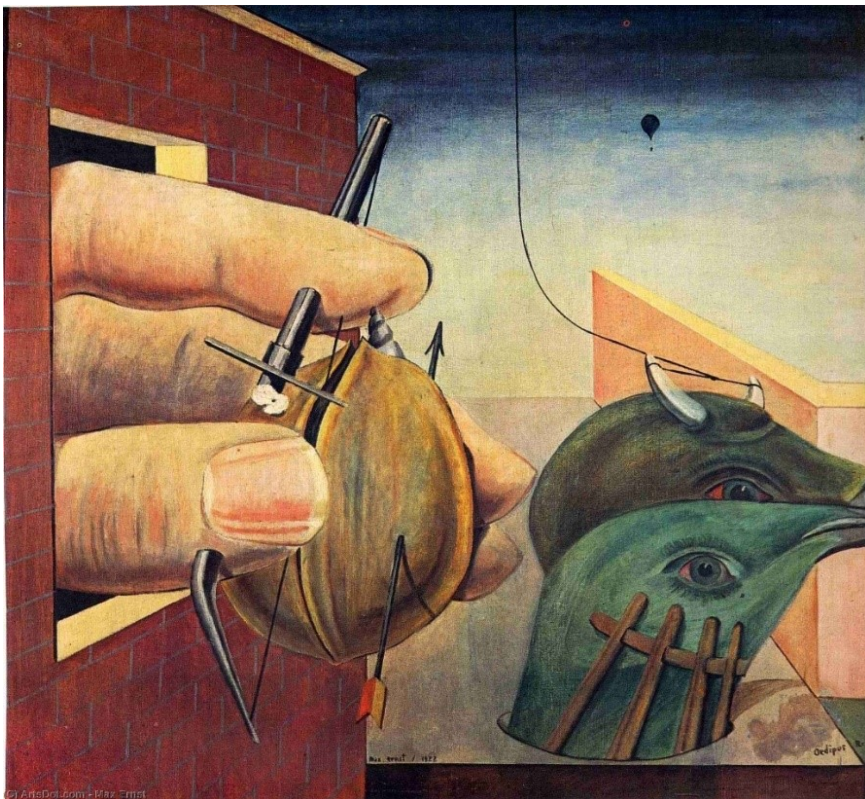


Imagem 21 – *Édipo Rex* (1922), de Max Ernst

O surrealismo, ao procurar a imagem onírica, não o fazia aleatoriamente, mas buscava a estética da imagem poética, que por sua vez era abstraída da aproximação de duas realidades afastadas. Portanto, opta pela descontextualização. Assim agiu René Magritte, pintor belga que se mudou para Paris em 1927, quando se envolveu com Breton e Paul Éluard. Buscou a poesia nas imagens insólitas, escapando às imagens oníricas, comum a seus pares. Tanto que usa das imagens realistas e apresenta uma série de objetos que explora obsessivamente em suas obras, entre eles o chapéu, a janela, a rocha, o castelo.



Imagem 22 – *A traição das imagens* (1928), de René Magritte

Convencido por Marcel Duchamp a se mudar dos Estados Unidos para Paris, o pintor, fotógrafo e cineasta Man Ray (pseudônimo de Emmanuel Radnitzky) se alinhou com as ideias de Breton e decidiu explorar experimentalmente o processo fotográfico para que este alcançasse o mesmo prestígio da pintura. Entre seus experimentos, colocou objetos opacos sobre papéis fotográficos sensíveis, expondo-os à luz e obtendo como resultado imagens abstratas. Chamou esse processo de radiografia. Descobriu também a solarização, juntamente com sua namorada à época, Lee Miller. Enquanto revelava suas fotografias, acendeu inadvertidamente a luz, se dando conta de que prejudicaria o processo de revelação, apagando-a imediatamente. Percebeu que isso criaria uma luz brilhante ao redor da imagem que estava sendo revelada, o que lhe deu um ar feérico. Man Ray usou também técnicas convencionais para registrar imagens icônicas e surpreendentes, construídas em estúdio.

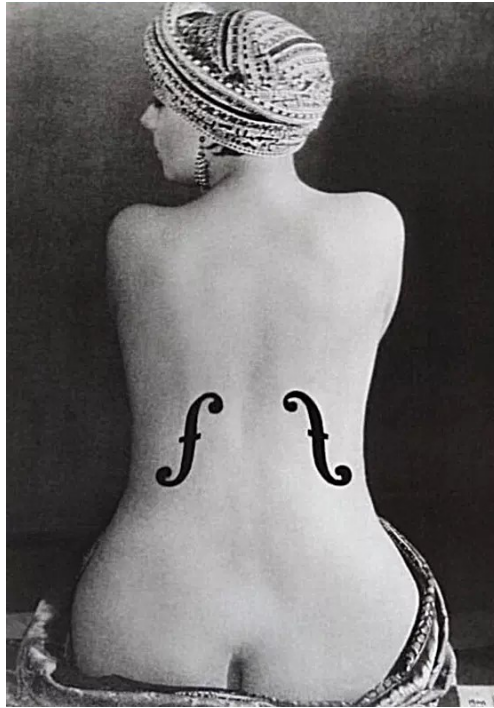


Imagem 23 – *O violino de Ingres* (1924), de Man Ray

Mas a figura mais emblemática do surrealismo foi sem dúvida Salvador Dalí. O pintor catalão, amigo de Luís Buñuel e de Federico García Lorca, que conheceu em Madri, quando foi estudar na Academia de Artes de San Fernando e flertou com o dadaísmo. Foi a Paris a convite de Pablo Picasso, que o admirava, assim como Juan Miró, pintor surrealista. Em 1929 se juntou ao grupo de Breton. Suas posições políticas, a favor do ditador espanhol Francisco Franco logo geraram atritos com o esquerdismo do grupo surrealista. Tanto que, algum tempo depois, Breton tentou desvincular a obra de Dalí das ideias do grupo.

Dalí também foi muito influenciado pelo simbolismo. Leitor de Freud, com quem forjou um encontro por intermédio do amigo em comum Stephan Zweig, este aconteceu em 1938, um ano antes da morte de Freud. Levou seu quadro *Metamorfose de Narciso* (1937), inspirado pelo médico vienense. Doente, não foi capaz de arriscar uma interpretação, o que decepcionou o pintor. Depois, Freud escreveu a Sweig:

Preciso realmente agradecer-lhe pelas palavras de apresentação que trouxeram a mim os visitantes de ontem. E que até então, ao que parece, eu me sentia tentado a considerar os surrealistas, que aparentemente me escolheram como santo padroeiro, como totalmente loucos (digamos, noventa e cinco por cento, como o álcool absoluto). O jovem espanhol, com seus ingênuos olhos de fanático e sua inegável mestria técnica, incitou-me a reconsiderar minha opinião. Seria de fato muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro desse gênero.⁴⁴



Imagem 25 – *A metamorfose de Narciso* (1937), de Salvador Dalí.

Em sua obra Dalí usou símbolos recorrentes, entre eles as formigas que aparecem no filme *Um cão andaluz*, que representam a putrefação e a morte (saem, no filme, das mãos do assassino). Um dos mais intermitentes em seus quadros é a imagem

⁴⁴ FREUD, 1967, p. 490 apud ROUDINESCO, Elisabeth. *História da Psicanálise na França: a batalha dos cem anos, volume 2: 1925-1985*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988., 1988, p. 48-49.

do ovo, que representa o início do ciclo, a renovação. Teria se apropriado da interpretação dos filósofos órficos, que acreditavam ter tudo nascido de um ovo cósmico. Outra imagem constante é dos elefantes apoiados em pernas longas e delgadas usada para demonstrar a fragilidade do uso do poder e da força. As gavetas eram sempre presente nos corpos femininos, para guardar os desejos proibidos.

Sua pintura mais conhecida, *A persistência à memória*, é uma referência à Teoria da Relatividade de Albert Einstein que, em 1915 revolucionou a maneira de pensar a relação entre espaço e tempo físicos. Einstein postulou que, por força da gravidade, o espaço se torna curvo, moldando da mesma forma a propagação da luz. Com isso, a natureza de tudo que está contido no universo deve considerar também a variável espaço-tempo, que é relativa em relação a quem a percebe. Os relógios derretidos de Dalí, inspirados numa fatia de queijo, é a representação dessa relatividade.



Imagem 26 – *A persistência da memória* (1931), de Salvador Dalí

O surrealismo continuou após a Segunda Guerra Mundial não mais como movimento artístico, mas na expressão de seus principais nomes, entre os não mencionados estão Joan Miró, Paul Delvaux, Yves Tanguy, Remédios Varo e Frida Khalo (que rejeitou a denominação por defender que sempre pintou sua realidade e não seus sonhos) e Vito Campanella.

Toda a base da arte moderna foi então estabelecida até a Segunda Guerra Mundial, trazendo com ela as contradições sociais e as inovações tecnológicas do período, as tensões culturais e a sua afirmação histórica. Sua centralidade europeia não retém somente para si a própria Modernidade, que se espria pelos países periféricos encontrando novas contradições sociais e culturais. É o que veremos no próximo capítulo. Antes, porém, veremos como as vanguardas afetaram profundamente a ideia de campo artístico.

A implosão do campo artístico

Durante a Modernidade, no Ocidente, foi-se organizando o que chamamos de *campo artístico*. O conceito de campo tem sua origem no desenvolvimento da física que o relaciona a um espaço de força onde matérias interagem. Na sociologia, esse termo foi usado por Pierre Bourdieu para designar instâncias da vida social que se destinam a uma determinada função seja política, social ou econômica, por exemplo. O campo político, então, é essa instância que relaciona as instituições e agentes que fazer funcionar a política – partidos, candidatos, eleitores, justiça eleitoral, calendário de eleições e legislação que regula essas relações. Pois bem, Bourdieu desenvolveu o estudo do *campo artístico*, ou seja, a instância da sociedade que se dedica à produção, comercialização e legitimação das obras artísticas, à formação dos artistas, à publicidade das obras e à história da produção artísticas, bem como a instauração e

manutenção de entidades artísticas como os museus, as academias, os conservatórios, etc. Esse estudo foi feito em seu livro *As regras da Arte*.

A Modernidade se caracterizou pela formação na Europa, nos Estados Unidos e, depois, nas colônias europeias, pela institucionalização do *campo artístico* com a formação do artista moderno, aquele profissional que vive de sua arte e cujas obras têm a chancela de críticos e especialistas, a criação de instituições artísticas e a elaboração de uma regulação do que é arte e de como ela circula na sociedade. Criaram-se os museus, as academias, o mercado de arte se organizou, bem como as teorias que reconhecem e legitimam o fazer artístico – a filosofia da arte e a história da arte.

Como vimos no presente capítulo, entretanto, esse espaço abstrato e sociológico de produção artística é ameaçado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, a começar pela invenção da fotografia que modifica a concepção que se tinha sobre produzir arte. Desde então o gesto artístico, antes considerado como o resultado de duro aprendizado e domínio físico do corpo, passa a depender crescentemente de um aparato tecnológico cujo acionamento exige pouco de força, aprendizado e investimento sensorial.

Por outro lado, o desenvolvimento científico – quer no campo das ciências humanas, quer no campo das ciências exatas, trazem teorias que revolucionam, como vimos, a relação do ser humano com a realidade circundante, com seus pares e consigo próprio. A teoria da relatividade, revolucionando o conceito de tempo e espaço, a psicanálise freudiana, evidenciando a existência de processos psíquicos inconscientes, a antropologia explorando outras formas de produção artística de povos antiquíssimos, como, por exemplo, a escultura africana com sua geometria abstrata, colocam em xeque a arte acadêmica pautada na superficialidade visível do real. Integrar tais teorias e seus resultados foi um grande desafio para os artistas europeus. Não podemos esquecer também a contribuição dos teóricos marxistas explorando o conceito de ideologia e alienação que obrigaram artistas e público a repensarem a função da arte na sociedade.

Além disso, as transformações sociais e a emergência de regimes políticos totalitários, a rivalidade entre países europeus, que desencadearam os conflitos mundiais da passagem do século XIX para o século XX, fizeram com que os artistas repensassem seu papel na sociedade e obrigassem a uma tomada de posição política frente aos acontecimentos. A consciência do papel social do artista e da obra junto ao público revolucionou o conceito de beleza e apreciação estética.

Não podemos esquecer também o crescimento e aprimoramento da indústria material que descobriram o valor das artes aplicadas no desenvolvimento industrial e do consumo. A publicidade e as artes aplicadas tiravam os artistas de seu espaço reservado às produções intelectuais e lhes apresentavam desafios práticos à sua produção.

Dessa forma, reagindo a esse contexto verdadeiramente revolucionário, o Modernismo – movimento artístico que se caracterizou pela emergência das vanguardas artísticas – fez implodir o campo artístico em propostas divergentes, muitas vezes conflitantes, que propunham uma completa transformação no conceito de beleza e de sua função social na sociedade. O caráter revolucionário dessas propostas, que acabamos de apresentar, coincide com o movimento ininterrupto de independência das colônias europeias que tem início no século XIX e que se estenderá até o final da Segunda Guerra Mundial. Criticar, denunciar, combater, conscientizar, passaram a ser funções artísticas que se harmonizavam com o espírito libertador das colônias e deram a ele uma forma de apresentação plástica, visual, sonora, literária e dramática realmente inovadora. Homi Bhabha, em *O lugar da Cultura*, dedica-se ao estudo do Pós-Colonialismo, esse sentimento de revolta, de libertação e, ao mesmo tempo, de busca de uma identidade nacional nova, capaz de elaborar os séculos de colonialismo, de uma forma que Oswald de Andrade chamaria de Antropofágica.

Pois bem, a obra e o pensamento dessas vanguardas europeias chegam aos demais continentes impulsionado pela imigração que se intensifica durante os conflitos mundiais e as perseguições dos regimes autoritários e pelas constantes comunicações

com o Velho Continente. As distâncias tornam-se menores e as comunicações mais frequentes e o resultado é a transformação da arte em uma bandeira de libertação das ex-colônias, de expressão de um espírito novo revolucionário. No próximo capítulo, faremos um estudo de algumas de suas manifestações mais importantes no Brasil, no campo das artes e das comunicações, capazes de engendrar um cenário propício à formulação de uma identidade nacional. Serão artistas e obras pontuais cujo critério de seleção foi a intensa perseguição censória.

Veremos como a censura reage e essas manifestações ao mesmo tempo identitárias e libertadoras, adiando sua incorporação ao universo da cultura revolucionado pelas transformações defendidas pelas vanguardas. O colonialismo fenece e com ele a possibilidade de vigência de uma arte alienante, estrangeira e submissa a interesses externos. É o que veremos nas próximas páginas.

CAPÍTULO 3

MODERNISMO E VANGUARDAS BRASILEIRAS

A cultura brasileira, ou seja, a produção simbólica que podemos identificar como tendo um caráter nacional (seja territorial, pela nacionalidade dos envolvidos, pelo idioma ou pela importância que veio a ter para os habitantes do país) surge com a formação do Estado brasileiro em 1822 com a independência política. Ela é formada de várias heranças – indígena, ibérica e africana – como os demais povos da chamada Afro-Indo-América, por Carlos Fuentes⁴⁵ e só foi compreendida a partir dessa mestiçagem no final do século XIX. As iniciativas anteriores foram obra feita em forja intelectual cujas matrizes trazidas da Europa replicavam escolas artísticas e literárias, entre elas o Academicismo, o Romantismo e o Realismo. Reflete sobre o tema o sociólogo Renato Ortiz:

O movimento romântico tentou construir um modelo de Ser nacional; no entanto, faltaram-lhe condições sociais que lhe possibilitassem discutir de forma mais abrangente a problemática proposta. Por exemplo, *O Guarani*, que é um romance que tenta desvendar os fundamentos da brasilidade, é um livro restritivo. Ao se ocupar da fusão do índio (idealizado) com o branco, ele deixa de lado o negro, naquele momento identificado somente à força de trabalho, mas até então destituído de qualquer realidade de cidadania. Por outro lado, o modelo que se utiliza para pensar a sociedade brasileira é o da Idade Média.⁴⁶

⁴⁵ FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía e mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990

⁴⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 37.

A virada do século XX guarda o surgimento do mito de que a cultura brasileira se forja nas três raças fundantes. No contexto político, o mito surge em período em que a sociedade rural, exportadora e escravista, da qual a colônia dependeu para sua inserção no Capitalismo Internacional, passa por um brutal processo de urbanização, enquanto a industrialização faz frente à oligarquia agrária que se perpetua politicamente até 1930. Em meio às contradições históricas, uma elite intelectual habilitada na Europa, ou seja, na convivência com as vanguardas europeias, começa a engendrar um movimento cultural a partir da consciência histórica. O fim da escravidão, por outro lado, traz ao país levas de imigrantes com ideias libertárias e cultura progressista que dão à cultura nacional novos objetivos e alentos. Essa produção artística revigorada pelas condições sociais e influências estrangeiras foi chamada inicialmente de futurista, por influência da vanguarda mais conservadora que surgiu nas primeiras décadas do novo século. Outras tendências mais renovadoras, entretanto, foram fomentadas e desembocaram em um movimento artístico de grande importância, reconhecida especialmente no decorrer do século XX, que foi a Semana de Arte Moderna, em 1922. Os artistas que dela participaram foram então chamados de modernistas. Embora não endossem o mito das três raças que, antes, encobre as desigualdades históricas, esses intelectuais, escritores, artistas, poetas, dramaturgos, músicos e arquitetos, pensaram inicialmente numa estética rompida com o passado e alinhada com as vanguardas europeias e, a partir de 1925, vão se ocupar da questão da brasilidade e da sua relação com a modernização da sociedade. Vários estudiosos, entre eles o mesmo Ortiz, enfatizam que o modernismo é a primeira iniciativa consequente de elaboração da identidade nacional.

Parece que o modernismo (tomado o conceito no sentido mais amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro. Nele, e sobretudo na culminância em que todos os seus frutos amadureceram (1930-40), fundiram-

se a libertação do academicismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências da educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país.⁴⁷

Emblematicamente no mesmo ano de 1922, ano das comemorações do centenário da independência, chega ao país o rádio, primeiro meio de comunicação a se tornar hegemônico em termos nacionais – os jornais até então tinham alcance restrito, considerando também o número de alfabetizados no país – o que aconteceria entre as décadas de 1930 e 1940. Somente em 1935 o rádio se tornou comercial, ou seja, foi criada uma legislação que permitiu a comercialização de espaço para propaganda, o que impulsionou a programação e as emissoras que, até ali tinham cunho educativo a partir de um projeto pioneiro do antropólogo Edgar de Roquette Pinto.

O rádio seria também um efetivo veículo para a cultura popular, apropriando-se dos sotaques, das prosódias e do humor das ruas, da música urbana e rural, que seria formatada pela indústria fonográfica, da dramaticidade melodramática dos circos e da literatura popular. Com o rádio e o cinema, que encontrou ampla penetração nas décadas de 1940 e 1950, estabelece-se uma cultura de massa que influenciou também a cultura letrada das vanguardas. Assim, considerando inicialmente o período anterior ao final da Segunda Guerra Mundial, analisaremos os primeiros vanguardistas essenciais na construção da identidade brasileira.

A preocupação desses artistas voltou-se prioritariamente para tornar a cultura brasileira independente dos rigores da arte e da cultura coloniais, sejam eles formais ou de conteúdo. Por um lado, libertá-la das gramáticas e do linguajar lusitanos, por outro expressar o desejo de afirmação de sua independência para além dos ditames coloniais, em um movimento que tão bem estudou Homi Bhabha em *O local da cultura*⁴⁸, chamando esse processo de Pós-Colonialismo de “entre culturas”. As obras

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: PubliFolha, 2000, p. 114.

⁴⁸ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

desses artistas manifestavam o aprendizado e a autonomia do fazer cultural e artístico, contestavam a subserviência colonial e pregavam a postura de assumir sua autonomia e capacidade de expressão política, social e estética. Sua missão não foi fácil e contou com a constante e permanente perseguição das elites conservadoras e dos regimes autoritários expressa nos atos censórios e na violência política. Vejamos o que eles propuseram para a cultura nacional.

Mário de Andrade – *Macunaíma*

O próprio Mário de Andrade elaborou, a partir de suas pesquisas, o mito a partir do qual escreveu *Macunaíma* de 16 a 23 de dezembro de 1926, sentado à rede na chácara do seu tio, Pio Lourenço, em Araraquara, interior de São Paulo. Uma primeira leitura desconstrói a lenda. ‘Com o subtítulo “o herói sem nenhum caráter”, o que não significa que seja mau-caráter, mas um personagem indefinido, uma mestiçagem das várias culturas populares brasileiras, o romance é exatamente isso: uma colagem muito bem cuidada de uma infinidade de informações coletadas por Mário durante muitos anos e costuradas artesanalmente na prosa do livro. O crítico literário M. Cavalcanti Proença atribui essa tarefa à fabulosa “paciência” do autor.⁴⁹ Tanto que chegou para a impressão somente em 1928, o que se deduz que Mário de Andrade se ocupou mais de um ano com os ajustes pontuais a partir de sua documentação. Cavalcanti aponta três fontes principais: *De Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos 1911-1913* (1916), do etnologista alemão Theodor Koch-Grünberg, onde encontrou o nome Macunaíma; *Poranduba amazonense*, de João Barbosa Rodrigues (1890) e *Lendas amazônicas* (1910), de J. Oliveira Coutinho. Além disso, o autor usou as anotações em seu caderno de viagem realizada entre maio e agosto de 1927 à região Norte do país, em companhia de Dona Olívia Guedes Penteadó, eminente mescenas.

⁴⁹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 24.

Em síntese, *Macunaíma* é a essência da segunda fase do Modernismo, após a semana que rompeu com o passadismo cultural brasileiro e propôs, ruidosamente, uma ruptura anárquica. Mário foi o único dos idealizadores do movimento que não manteve contato direto com as vanguardas europeias. Oswald de Andrade, amigo próximo, morou na Europa por duas ocasiões, em 1912 e em 1923, quando manteve contato com Marinetti; a pintora Anita Malfatti, que em 1917 expusera seus quadros influenciados pelo expressionismo e pelo cubismo e causou furor na crítica, particularmente em Monteiro Lobato, havia estudado na Alemanha; Tarsila do Amaral, também pintora, estudou em Paris; Heitor Villa-Lobos participou da Semana e, no ano seguinte, foi estudar em Paris. Mário ficou, preferiu se aprofundar no estudo da música popular, ou folclórica, como chamou. Se em 1917 havia publicado seu primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema*, na Semana de 22 leu trechos do *Prefácio extremamente interessante*, que escreveu para contextualizar o modernismo na abertura do seu livro de poesias *Pauliceia desvairada*, sendo zombado o tempo todo pela plateia. O livro de 1922 é a primeira experiência do autor com o uso da fala coloquial usando dialetos e culturas de diversas regiões brasileiras, que aprendeu com as viagens que passou a realizar naquela década.

Assim, *Macunaíma* é a obra acabada desse processo de pesquisa, além do esforço de sintetizar historicamente a mestiçagem até então apenas esboçada por seus antecessores, o que pode ser conferido logo nos primeiros parágrafos do livro:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

- Ai! que preguiça!

E não mais dizia nada.⁵⁰

⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Círculo do livro, 1980, p. 9.

São evidentes as fontes da cultura popular tanto na escrita quanto na narrativa, que se resume à trajetória cheia de percalços da busca do herói pelo muiraquitã, amuleto mágico que ganhou de seu grande amor, roubado pelo Piaimã, gigante comedor de gente que vive em São Paulo como burguês. A grande construção narrativa diz respeito ao próprio personagem, uma mistura de traços característicos de várias origens, sem que, como diz o subtítulo do livro, tenha caráter algum. “Em verdade Macunaíma não pode ser analisado pela lógica, está fora do bem e do mal, é um herói verdadeiro, às vezes contraditório (...) Mas a contradição vem do expoente máximo de virtudes e qualidades anormais que nele se exaltam”.⁵¹

Ao mesmo tempo que é construído como herói – sem caráter e de nossa gente, portanto brasileiro – o personagem traz, segundo o crítico Alfredo Bosi, um “primitivismo estético”, ou seja, “a busca intensa do sentido interno e das motivações selvagens e recalçadas”.⁵² Ao propor o herói-síntese, Mário de Andrade procurou vasculhar a alma brasileira não só a partir das instâncias evidentes, mas também da sua sombra, o de seu inconsciente, usando a linguagem freudiana. Por conta disso, muitos críticos à época do lançamento do livro acusaram o personagem de imoral. Por sua licenciosidade, que, aliás, não o leva a um final glorioso, mas de desprovemento de todo heroísmo, o que é uma ironia, se torna o “herói capenga que de tanto penar na terra sem saúde e com muita saúva, se aborreceu de tudo, foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu”.⁵³ Macunaíma, ao final da vida, é sublimado, retornando à condição de lenda, de mito.

Os 28 capítulos de Macunaíma (27 mais o epílogo) conseguiram a proeza de colocar o personagem no imaginário popular, feito raro entre as criações literárias do século XX, particularmente por ter sido compreendido, como foi a intenção do autor, como síntese do povo brasileiro, o que contribuiu de forma efetiva para a construção da

⁵¹ PROENÇA, M. Cavalcanti. Op. Cit., p. 11.

⁵² BOSI, Alfredo. Situação de Macunaíma in *Céu, inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 191.

⁵³ ANDRADE. Mário de. Op. Cit., p. 221.

identidade nacional. Ao mesmo tempo, pode ser compreendido como parte da invenção da brasilidade patrocinada pelos modernistas, embora tenha sido essa tarefa engajada politicamente, genuína e comprometida com a Modernidade, pois ancorada na análise crítica e histórica. Mas Mário de Andrade não foi o único nesse projeto. Além dele, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, também deixaram obras transformadoras.

O estilo literário de *Macunaíma*, embora impregnado das influências europeias que, nesse período das grandes guerras, debruçavam-se sobre culturas nativas e ancestrais buscando inspirações originais para um novo humanismo menos positivista, biológico e eurocentrado, expressa uma tendência própria da América ibérica – o Realismo Mágico – uma síntese de surrealismo crítico e simbolismo criador de uma narrativa mitológica, sem tempo ou regionalismo, misturando passado e presente, realidade e fantasia. Estilo presente em grandes autores como Machado de Assis (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*), Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, além de, no exterior, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Gabriel Garcia Márquez, entre outros.

Carlos Fuentes nos presenteia com a seguinte análise sobre o realismo mágico iberoamericano: “Nos vemos nos espelhos da origem que nos apresenta a novela ibero-americana, e entendemos que todo descobrimento é um desejo, e todo desejo uma necessidade. Inventamos o que descobrimos, descobrimos o que imaginamos. Nossa recompensa é o assombro”.⁵⁴

Oswald de Andrade – Antropofagia

Assim como as vanguardas europeias marcaram suas propostas a partir da publicação de manifestos e de revistas, o Modernismo brasileiro seguiu o mesmo roteiro. A revista que se tornou o órgão oficial da Semana de Arte Moderna se chamou

⁵⁴ FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía e mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 47.

Klaxon (marca da buzina usada nos veículos da época) e circulou de maio de 1922 a janeiro de 1923, com nove números editados. O manifesto primeiro foi concebido por Oswald de Andrade, escritor e descendente de família tradicional e abastada, com formação privilegiada tanto no Brasil quanto na Europa. O *Manifesto do Pau-Brasil* foi publicado no jornal *Correio da Manhã* em 1924 e depois usado na abertura do livro de poesias *Pau-Brasil*, também de Oswald. Sua publicação coincide com a do Manifesto Surrealista, por Breton, embora estivesse mais influenciado pelo cubismo e pelo futurismo ao ser redigida em linguagem telegráfica. As ambições de Oswald, no entanto, foram muito distintas das mencionadas vanguardas. O nome “pau-brasil” é metáfora para uma cultura de exportação e, portanto, primitivista.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.⁵⁵

As bases primitivistas são evidentes: contra a dominação jesuíta e portuguesa, contra o Romantismo de *O Guarani* (de onde D. Antônio de Mariz é personagem), em favor da festa e dos gentios. Em 1926, um grupo de modernistas originários da Semana e alguns posteriores fundaram um movimento que respondia ao que chamaram de “primitivismo afrancesado” de Oswald de Andrade, o Verde-Amarelo. Encabeçado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado, o

⁵⁵ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

movimento, que parecia inicialmente uma implicação com Oswald, tornou mais claro os seus propósitos em 1929 ao publicar o *Nhengaçu Verde-Amarelo - Manifesto do Verde-Amarelismo ou da Escola da Anta*.

O grupo “verdeamarelo”, cuja regra é a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; – o grupo “verdeamarelo”, à tirania das sistematizações ideológicas responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de em nosso valor de construção nacional.

Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos a alma de nossa gente, através de todas as expressões históricas.

Nosso nacionalismo é “verde amarelo” e tupi.⁵⁶

A proposta abre mão do suporte crítico e histórico em nome de uma liberdade individual misturada com um patriotismo que irá derivar no movimento fascista liderado por Plínio Salgado, o Integralismo (1932-1937). No embate entre grupos ideológicos – em 1926 também foi lançado o Manifesto Regionalista, assinado por Gilberto Freyre requerendo a inserção do Nordeste no movimento Modernista – o movimento, também lançado a partir de um manifesto, que se tornou influente no decorrer das décadas seguintes foi o da Antropofagia, idealizado por Oswald de Andrade. Radicalizando o que elaborou com o Manifesto do Pau-Brasil, inclusive aproximando mais suas afinidades com o surrealismo, o Manifesto Antropófago, de 1928, lido inicialmente entre amigos e depois lançado no primeiro número da *Revista da Antropofagia*, fundada por Oswald com Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado, foi mais original e propôs algo mais consequente do que o manifesto anterior.

Só a antropofagia nos une. Socialmente.
Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de
todos os individualismos, de todos os coletivismos.
De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catequeses. E contra a mãe dos
Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do
homem. Lei do antropófago.⁵⁷

A proposta do manifesto, embora pareça novamente galhofeira, resgata outra imagem do inconsciente nacional, o da deglutição pelos tupinambás de seus inimigos para que se apropriem de sua coragem. Na versão oswaldiana, era preciso deglutir o legado cultural vindo da Europa para que se pudesse criar uma arte genuinamente brasileira. A revisão histórica presente no manifesto é enfática: a revolução caraíba, que é mais revolucionária que o Iluminismo e a Revolução Francesa, pois sem a construção do ideal do “bom selvagem” por Jean-Jacques Rousseau não haveria a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão; contra o jesuitismo encarnado pelo Padre Antonio Vieira, cujo projeto missionário corrobora a lógica colonialista; a negação da catequese (“fizemos Cristo nascer na Bahia”; “fizemos foi o carnaval”); contra Anchieta e contra João Ramalho, personagens da formação da “paulistanidade”; o questionamento da independência e a conclamação para expulsar o espírito bragantino (referência à Casa de Bragança, à qual pertencem os signatários da independência de Portugal).

Outra referência marcante é à obra *Totem e tabu* (1913), em que Sigmund Freud aplica a sua psicanálise à antropologia e à religião:

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura-
ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu
Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista.
Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo

⁵⁷ ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. Revista da Antropofagia, p. 3. Disponível em: <
<https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>>. Acesso em 21 mai 2021.

em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.⁵⁸

Por fim, o manifesto coloca entre os caraíbas, os indígenas pré-Cabral, os suportes culturais das vanguardas europeias: “Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.”⁵⁹ Tanto a influência de Freud quanto a de Marx vieram por influência do surrealismo de Breton.

A *Revista da Antropofagia*, que volta a reunir nomes dissidentes, entre eles o de Mário de Andrade (com quem Oswald rompera a amizade por discordâncias em relação aos dois manifestos) e Plínio Salgado (que iria se eleger pelo conservador PRP em 1928), teve duas fases bem distintas. A primeira, já mencionada, dura de maio de 1928 a agosto de 1929, com dez números editados; e a segunda, publicada como encarte do jornal *Diário de São Paulo*, teve 15 números de março a agosto de 1929, editado por Geraldo Ferraz, quando assumiu um tom crítico mais agressivo contra, inclusive, os próprios modernistas. O exemplo mais efetivo foi o artigo *Miss Macunaíma*, de Oswald, em que colocava à prova, de forma grosseira, a discutível homossexualidade de Mário de Andrade.

Ainda em 1929, os modernistas reunidos por Oswald de Andrade promoveram em 27 de março, no salão de chá do Mappin Stores, o *Festim Antropofágico*, em que comeram simbolicamente o palhaço Abelardo Pinto Piolin, personagem da cultura

⁵⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁹ Idem, p. 7.

circense e popular celebrado como exemplo genuíno da cultura brasileira.

A Antropofagia propunha um modelo novo de construção da identidade nacional, um pouco similar ao de Mário de Andrade, abusando da indolência dos mitos brasileiros, e revelando à cultura europeia o que o brasileiro a fez com ela após anos de colonização. Ao analisar a Antropofagia, o crítico e poeta Haroldo de Campos afirma que

(...) ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”; uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (...), mas também como um “antologista”: só devorava os inimigos que considerada bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...⁶⁰

A influência desse movimento se manteve por todo o século XX, reverberando em iniciativas culturais posteriores como o *Plano-piloto para Poesia Concreta*, manifesto assinado em 1958 pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, publicado na revista *Noigandres*, que assinala a contribuição de Oswald de Andrade para uma poesia que abandonava o verso e avançava sobre o espaço gráfico; o movimento musical e artístico da *Tropicália*, no final dos anos 1960, que ministrava a antropofagia oswaldiana aos gêneros musicais nas vozes de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e Os Mutantes; e o *Manifesto Oficina – O rei da vela*, que marca a encenação, em 1967, da peça escrita por Oswald em 1933, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa.

⁶⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 234 e 235.

Tarsila do Amaral – *Abaporu*

A Semana de Arte Moderna, embora concentrasse em sua programação palestra de autores e recitais musicais, também abrigou mostras de artes visuais com obras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Victor Brecheret. Anita Malfatti, que nasceu com um defeito congênito no braço e na mão direita, não refreou suas habilidades artísticas. Conseguiu o patrocínio de José de Freitas Valle⁶¹ para estudar na Alemanha, em 1910, onde teve contato com a obra pós-impressionista e expressionista. Depois, em 1915, estudou em Nova York, e, em 1917 estrou a polêmica exposição em São Paulo, duramente criticada por Monteiro Lobato e muito apreciada por Mário de Andrade. Dois anos após ter sua obra desconstruída, foi estudar pintura acadêmica e conheceu outra jovem pintora promissora e afeita às vanguardas europeias: Tarsila do Amaral. Ambas, mais Mário e Oswald, além de Menotti del Picchia formariam o Grupo dos 5, que conduziram o modernismo após a Semana. Tarsila, no entanto, não participou do evento, foi apresentada a Mário de Andrade por Anita Malfatti logo depois. No final daquele ano ela iria a Paris, onde já havia estudado, para nova temporada em ateliês, onde manteve contato com pintores cubistas.

Seu encontro com Oswald é emblemático na medida em que ambos, que vão se casar em 1926, construirão o sentido da Antropofagia a partir da imersão do casal nas vanguardas parisienses. Tarsila era filha de rico fazendeiro do café, nascida em Capivari-SP, estudou nos melhores colégios da elite paulistana e completou seus estudos na Espanha. A formação em pintura foi na Academia Julian, em Paris. O retorno à Cidade Luz a levou à Academia de Lothe, onde conheceu os cubistas Pablo Picasso e Fernand Léger. Em 1928, então, decide surpreender Oswald presenteando-o no

⁶¹ José de Freitas Vale foi advogado, poeta, político e mecenas, personalidade importante desse momento artístico e cultural que abordamos. Como subprocurador do Estado de São Paulo, tendo chegado a subprocurador geral, em 1937, ajudou inúmeros artistas com bolsas de estudos, os quais reunia em seus encontros na Villa Kyrial. Seus salões, inspirados nos europeus, foram herdeiros dos realizados por Veridiana Prado.

aniversário com uma obra inovadora. Oswald se encantou de imediato e, num exercício de pesquisa do tupi-guarani junto com o amigo Raul Bopp, concebeu o nome *Abaporu*, ou seja, homem que come carne humana. Com o quadro batizado, concebeu em seguida o seu Manifesto Antropófago e, na publicação na *Revista de Antropofagia*, teve o cuidado de acomodar o esboço daquele quadro, assinalando como legenda: Desenho de Tarsila 1928 – De um quadro, que figurará na sua primeira exposição de junho na galeria Percier, em Paris.



MANIFESTO ANTROPOFAGO

Não a antropofagia nos usa. Socialmente. Eramos. Placidamente.

Unica lei do mundo. Expressando miseravelmente de todos os individualismos, de todos os ecclésiasticismos. De todos as religiões. De todos os tratados. O paz.

They, or not they that is the question.

Contra toda as catholices. E contra a mãe Voz Graças.

Só me interessa o que não é uma. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholices suspensos pousos em drama. Físico arabe com o enigma mulher e com outros temas da psychologia impressa.

O que antropofagia a verdade era a roupa, o impressável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vivo. O homem americano adormecido.

Filhos de sãl, mãe dos ventos. Encontrados e amados finalmente, com toda a hypercrista da machada, pelos emigrados, pelos tráfegados e pelos foneados. No país da cobra grande.

Foi porque nesta breves gramaticas, sem indolências de verbos repetidos. E nasca aubentos o que era arábico, arábico, frontístico e continental. Proprietas no mesmo mundo do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra toda as importadoras de consciencia enxada. A existencia palpavel da vida. E a mesclabilidade politica para o Sr. Levy. Bredil estado.

Queremos a revolução Carabha. Melhor que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoeltes eficaças na direção do homem. Sem não a Europa não teria sequer a nos

pozer declaração dos direitos do homem.

A edificação de ouro annunciada pela America. A cidade de ouro. E todas as gites.

Filiação. O contato com o Brasil Carabha. Os Viragobas priat sarva. Monstros. O homem natural. Invenções. Da Revolução Francesa ao Humanismo, à Revolução Industrial, à Revolução superada, e ao trabalho technizado de Keynesing. Camibantos.

Nunca fomos catholices. Nunca através de um dileito amonhado. Fomos Christo nacer na Bahia. Ou em Belém de Paris.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

O Instincto Carabha.

Morte e vida das hypothese. Da equação em parte do Kameas ao adicio Kameas parte do em Substantiva. Cuchicimemto Antropofagia.

Contra as almas vegetais. Em communição com a vida.

Nunca fomos catholices. Fomos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingido de Páa. Ou figurando nos operas de Alencar cheio de boas consciencias portuguezas.

As tribunas o commensal. Já cithamos a lagar surrealista. A edificação de ouro.

Casto Casto
Imoz Natãl
Notãl Inara
Jepej

Magia e a vida. Tribunas a religião e a distribuição das bens plurgiosos, das bens morais, das bens diguários. E salhamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas gramaticas.

Purgarei a um homem o que era o Dinheo. Elle me responde, que era a garantia do exercicio da passabilidade. Esse homem abanava-se Gullu Maritas. Com o

Só não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos não vem isso?

Clotilde no Pagina 7

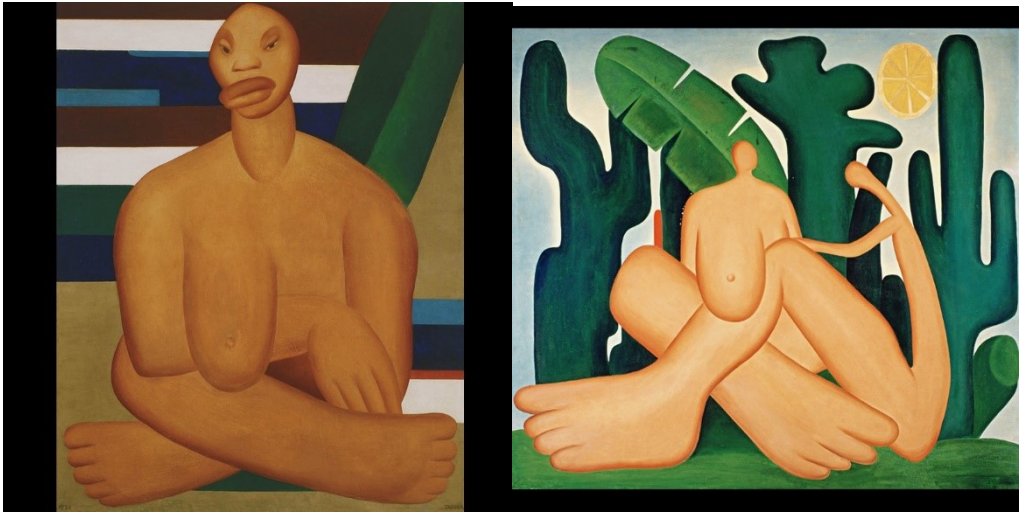


Imagens 27 e 28 – Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral e o desenho-esboço publicado junto a Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, na Revista da Antropofagia

Tarsila teria resgatado do seu inconsciente a figura pintada a partir das histórias contadas pelas negras em sua infância na fazenda. Havia certa continuidade de um outro quadro, pintado em 1923 quando estudava com Léger em Paris, batizado *A Negra*. Enquanto este trazia elementos cubistas no segundo plano, em *Abaporu* a pintora agrega elementos naturais da sua fase Pau-Brasil, entre eles as cores que encontrou na natureza durante uma viagem a Minas Gerais e que se tornariam a grande característica de sua obra.

O tema imaginário, as cores fortes os membros hipertrofiados pelo trabalho e a cabeça diminuta revelando ausência de pensamento crítico, a aridez representada no sol e no cacto são elementos que o quadro torna emblemáticos.

A pintora produziu, em 1929, um quadro síntese, em que acomodou *A Negra* e o *Abaporu* numa só composição, batizando-o *Antropofagia*. Era a reunião dos aliados culturalmente, o negro e o índio sob a proposta antropofágica de Oswald de Andrade.



Imagens 29 e 30 – A Negra (1923) e Antropofagia (1929), de Tarsila do Amaral

A primeira exposição individual de Tarsila no Brasil só aconteceu em 1929, ano em que sua família perdeu muitas posses com a crise na Bolsa de Valores de Nova York e quando se separou de Oswald, que havia se enamorado da jovem Patrícia Galvão, a Pagu, escritora e militante comunista. Tarsila seguiu sua trajetória artística adotando a temática social a partir dos anos 1930, quando expôs em Moscou com o apoio do namorado Osório César, médico comunista. Foi quando produziu outra obra que se tornou significativa no cenário modernista brasileiro, *Operários* (1933). Nela, amplia a sua compreensão sobre a diversidade étnica e racial do brasileiro, incluindo nessa formação o imigrante europeu e asiático.

O *Abaporu*, na partilha da separação de Oswald, ficou com Tarsila, que o exibiu em diversas exposições até 1960, quando o vendeu a Pietro Maria Bardi, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que o vendeu em seguida a um colecionador de arte, Érico Stickel. Este o vendeu ao galerista Raul Forbes em 1984 e, em 1995, este o leiloou em Nova York, vendendo-o por US\$ 1,35 milhão, o maior valor já pago por uma obra brasileira, sendo arrematado por um empresário argentino, Eduardo Constantini. Atualmente, a obra se encontra no acervo permanente do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, na Argentina, criado por Constantini.



Imagem 31 – Operários (1933), de Tarsila do Amaral

Chiquinha Gonzaga – *Oh, abre alas!*

Um artigo publicado em 19 de fevereiro de 1940 no jornal *O Estado de S. Paulo* e assinado por Mário de Andrade assinala:

Na evolução da música popular urbana do Brasil teve grande importância o trabalho de uma mulher, já muito esquecida em nossos dias, Francisca Gonzaga. Esse esquecimento, aliás, é mais ou menos justificável, porque nada existe de mais transitório, em música, que esta espécie de composição. Compor música de dança, compor música para revistas de ano e coisas assim é uma espécie de arte de consumo, tão necessária e tão consumível como o leite, os

legumes, perfume e sapatos. O sapato gasta-se, o perfume se evola, o alimento é digerido. E o samba, o maxixe, a rumba, depois de cumprido o seu rápido destino de provocar várias e metafóricas... calorias, é esquecido e substituído por outro. E como o artista só vive na função da obra que ele mesmo criou, o compositor de dança, de canções de rádio, de revistas de ano, também é usado, gastado, e em seguida esquecido e substituído por outro.⁶²

Por conta dessa atuação, Chiquinha Gonzaga, como se consagrou, deixou mais de 2 mil composições ao morrer em 28 de fevereiro de 1935. Sua prolífica produção musical como pianista de teatro enfrentou o preconceito de uma sociedade patriarcal e, como escreveu Mário no mesmo artigo, “embora já celebrada nas suas peças de dança, ninguém a imaginava com o fôlego suficiente para uma peça teatral”.⁶³ As tentativas foram várias até à aceitação: “Consegui arrancar um libreto de Arthur Azevedo, mas a sua partitura foi rejeitada. Compôs em seguida, sobre texto de sua própria autoria, uma *Festa de S. João*, que também não conseguiu ver executada. Só a terceira tentativa vingou – essa *Corte na Roça* que a Companhia Souza Bastos representou em janeiro de 1885”.⁶⁴ Vencidas as questões socioculturais, a compositora deixaria um vasto legado para a produção musical ligeira, seja acompanhando ao piano os músicos do Choro Carioca, liderado por Joaquim Antonio Callado (1848-1880), seja atuando no teatro musicado, compondo operetas com libretos de Viriato Correia (1884-1967) e revistas de ano com Arthur Azevedo. Interessante que somente com o resgate de contemporâneos⁶⁵ de Mário de Andrade que Chiquinha Gonzaga teve assento no cenário musical brasileiro.

⁶² ANDRADE, Mário de. Chiquinha Gonzaga. *O Estado de S. Paulo*, 19/01/1940. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,chiquinha-gonzaga-por-mario-de-andrade,70003631195,0.htm>>. Acesso em: 24 mai 2021.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Em 1939 foi publicada a primeira biografia da compositora, *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, da folclorista Maria Luísa Lira de Araújo Lima, que Mário de Andrade comenta no seu mencionado artigo.

Portanto, a maestrina é figura cultural central na *Belle Époque* brasileira, cujo ápice se deu alguns anos depois da original parisiense. Assim como em Paris, o novo traçado urbano carioca derivado da política de bota-abaixo do prefeito Pereira Passos nos primeiros anos do século XX – foi derrubado o casario colonial que abrigava cortiços populares – teve por objetivo mudar os hábitos urbanos da população carioca. Novos hábitos e espaços de sociabilidade se consumaram, entre eles a vida noturna em cafés, teatros e bares.

De família abastada e reconhecida, pois seu avô era de alta patente militar e o pai engenheiro formado pela Real Academia Militar, teve formação musical na infância e se casou aos 16 anos com o oficial da Marinha Mercante Jacinto Ribeiro do Amaral, com quem gerou três filhos. Separou-se após trazer para casa um violão do mercado de Salvador-BA em uma das muitas viagens que o casal fez pelo Brasil. A separação a levou à autonomia, pois a família não a aceitou de volta, vivendo das aulas de música e da composição. Nisso transitou da música erudita para a fervilhante cena popular, particularmente aquela que ocupava os teatros da Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Dedilhou em seu piano polcas e maxixes, valsas e choros – gênero que ajudou a popularizar.

Por outro lado, Chiquinha não foi somente Gonzaga, mas filha de Rosa de Lima Maria que, por sua vez, era filha alforriada da escrava Tomásia. Assim, a cultura ilustrada e a cultura popular estão em sua formação desde a infância, o que irá marcar a sua carreira como musicista.

Sua composição mais conhecida é a marcha *Oh, abre alas*, composta em 1899, quando a autora tinha já 52 anos, e que estabelece um marco na formação musical carnavalesca carioca. O primeiro semestre do século XIX viveu o auge do entrudo, manifestação de rua durante os dias de Carnaval em que se jogavam limões de cheiro (pequenas bolas de cera recheadas de água de cheiro que estouravam ao ser lançadas aos passantes), o que causava verdadeiras batalhas campais que a levaram à proibição pela polícia em 1853. O carnaval de rua retornaria somente em 1880, quando foram

criados os cordões e os ranchos pelas sociedades carnavalescas, clubes que promoviam bailes de carnaval em salões. Em vinte anos a cidade do Rio de Janeiro contava já com 200 agremiações desse tipo. O cordão, mais anárquico, era um grupo de foliões sob uma mesma denominação, que saía à rua para brincar. Já os ranchos eram organizados, com estandartes e alas fantasiadas, protótipo do que se tornariam as escolas de samba. Morando no bairro do Andaraí, vizinha ao rancho *Rosa de Ouro*, Chiquinha teria se inspirado e composto a marcha-rancho, gênero que se firma a partir daí. Com ritmo pausado, se baseou na cadência do cortejo dos ranchos pelas ruas, que por sua vez, imita a procissão religiosa. A marcha-rancho também descende melodicamente das marchas populares portuguesas, surgidas nos festejos de rua das festas de Junho, em Lisboa. A composição traz a inovação de ser o primeiro acompanhamento genuinamente nacional e não uma reprodução de gêneros e ritmos europeus. De fácil memorização musical e dos versos “*Oh, abre alas, que eu quero passar/Eu sou da lira, não posso negar/Rosa de Ouro é que vai ganhar*”, foi enxertada na peça *Não venhas*, de 1904. A primeira gravação viria no ano seguinte, pela Casa Edson, nas vozes de Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e Nózinho, inserida na faixa *Cordão carnavalesco (Flor do Enxofre Vermelho)*, com outros temas de ranchos. O gênero marcha-rancho só se tornaria amplamente apreciado em 1917, quando os ranchos deixaram de ser exclusivos aos negros e passaram a conquistar outros estratos sociais cariocas. O pioneirismo de Chiquinha também foi reconhecido tardiamente, somente após a publicação de sua primeira biografia, em 1939, por Mariza Lira, ano também em que a marcha foi enfim gravada integralmente, com letra e música.

Chiquinha Gonzaga foi abolicionista e republicana com intensa atuação engajada. Desafiou as regras morais reservadas ao sexo feminino no final do século XIX, divorciando-se, casando novamente e depois se juntando a um homem mais jovem, participando da vida noturna boemia, participando de rodas de choro e imprimindo sua obra nos ouvidos daqueles que viviam a Belle Époque carioca. Foi também uma das fundadoras da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT), que tinha como

objetivo inicial a profissionalização do músico teatral. Não é pouco o seu reconhecimento por Mário de Andrade, nem a sua influência na música brasileira. Pioneira e vanguardista sem estar vinculada às escolas europeias, ousou tomar as referências populares a partir de uma arte erudita para produzir música urbana de consumo.

Flávio de Carvalho – *Bailado do Deus morto*

A virada da década de 1930, que no sentido político e econômico marca o fim da política do “café com leite”, em que mineiros e paulistas se revezavam no poder para manter a hegemonia da elite rural que dominava a presidência do país desde a proclamação da República em 1889, também foi o da segunda geração modernista. A crise da Bolsa de Nova York em 1929, que derrubou as exportações de café, e a emergência da indústria nacional, ensejaram um novo programa político e social elaborado por Getúlio Vargas, alçado ao poder pelas forças militares que impediram a posse do candidato paulista da vez, Júlio Prestes, eleito de forma fraudulenta. Ao mesmo tempo, a década é a da consolidação do movimento comunista brasileiro, quando vários intelectuais se engajaram nas fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado em 1922 e que recebeu o apoio de um iminente líder, Luís Carlos Prestes, que entre 1924 e 1927 comandou uma coluna militar – juntamente com Miguel Costa – que percorreu 24 mil quilômetros pelo interior do país em protesto contra a política da oligarquia rural do país. Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros, todos vinculados ao Modernismo, figuraram como quadros do PCB. Outros modernistas, no entanto, mantiveram os princípios esboçados na Semana de Arte Moderna sem que sentissem a necessidade de se definirem politicamente.

No entanto, como toda arte é engajada por princípio, pois está vinculada historicamente àquilo que contesta e critica, não foi diferente com uma obra de 1933

que propôs um grande choque de inovação ao teatro brasileiro, então vinculado às matrizes ibéricas do fazer teatral, inclusive usando a prosódia do falar lusitano – assim atuavam atores de grande expressão, entre eles Leopoldo Fróes. Encenada no Clube dos Artistas Modernos (CAM) e inaugurando o Teatro da Experiência, nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia, centro de São Paulo, a peça *O bailado do deus morto*, assinada por Flávio de Carvalho, também fundador do CAM, foi resultado de uma construção coletiva iniciada em 1928. Flávio de Carvalho vinha fazendo uma série de intervenções culturais vinculadas justamente à experiência. Nesse sentido, esclarece John Dewey:

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte. O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo.⁶⁶

Uma reflexão estética elaborada por quem havia passado por formação em Paris (1911-1914), onde conheceu as vanguardas, e Londres (1918-1922), onde irá estudar engenharia civil. Flávio de Carvalho começa a revelar seu propósito relacionado à experiência ao participar do concurso de projetos para a edificação do palácio do governo do Estado de São Paulo, quando concebe o *Projeto Eficácia* (1927), um bloco com fachada similar a de uma fortaleza, que confronta o mito da democracia burguesa de que o poder está aberto a todos. Em 1931 decide fazer outra experiência, relatada

⁶⁶ DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 137.

no livro *Experiência 2*. Ele simplesmente confronta uma procissão de Corpus Christi, na rua Direita, centro de São Paulo, ao atravessá-la no sentido contrário, com um boné na cabeça, sendo hostilizado de ponta a ponta. Relata, então, as reações presenciadas, usando referências da Psicologia e da Antropologia para tanto.

O bailado do deus morto tem por princípio uma revisão crítica dos mitos e, “também, a ruptura com a crença: o fim da concepção religiosa do mundo e o início da criação exclusivamente humana”.⁶⁷

É um teatro carregado de história no tema e na forma. Tem começo, meio e fim, apresentando uma continuidade não linear. Começa anunciando a morte do deus, demonstrando que o ato já foi consumado, restando a lembrança num ritual de despedida, no qual o deus é apresentado na sua condição divina, passando por sua queda no mundo humano e terminando com sua morte, fechando o anúncio inicial. E tudo isto repleto de referências inteligíveis, garantindo à peça uma dinâmica excepcional entre o representado e o vivido.⁶⁸

Além de engenheiro civil, Flávio foi artista plástico, cenógrafo, escritor, decorador e desenhista, de modo que essa multiplicidade criativa está presente na concepção de sua peça teatral. A cenografia é um exemplo. Com elementos não naturalistas e usando materiais industriais como o metal, o cenário da peça trazia uma imensa coluna de alumínio com uma corrente, imitação de totem, dessacralizado. A cortina, por sua vez é de gaze, revelando o que está por vir na cena.

Os atores atuaram com máscaras também de alumínio e túnica branca, elemento importante na construção de Flávio de Carvalho ao propor a queda do mito e sua substituição pela Psicanálise. Tanto que, na última cena as máscaras caem, metáfora do desmascaramento da sociedade burguesa.

⁶⁷ GOLINO, William. História d’O Bailado do Deus Morto”: uma radical modernização do teatro no Brasil. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/10748/1/GOLINO%2c%20William.%20História%20d%27O%20Bailado%20do%20Deus%20Morto...%20Dissertação.pdf>>. Acesso em: 27 mai 2021.

⁶⁸ Idem.

A máscara tem uma significação psicológica muito mais forte do que se costuma pensar. O traço característico mais importante da máscara é a imobilidade da expressão, e esse traço característico visa a eternização de expressões convenientes ao mundo; é naturalmente um processo de que o homem-ator[,] enfrentando o mundo, lança mão para poder se repousar do efeito de anestesia provocado pela imobilidade[.] Ele precisa [se] mexer, mudar de expressão rapidamente, executar profusões de caretas, dar largas ao demoníaco e ao chistoso que [estão] dentro de si, ser irreverente como a criança e inocente como o selvagem. Só a máscara pode ajudá-lo, só a máscara pode funcionar como um ponto de segurança eficiente, pode ocultar suas inferioridades. Só atrás de uma máscara é que a energia integral do homem tem possibilidades de desabrochar: protegido, como é, por uma expressão *standard*, a ação do homem demoníaco e técnico atrás da máscara não sofre nenhuma coação do mundo em redor, e ele pode assim rir e chorar e cantar e fazer caretas ao mundo. A máscara funciona como uma fortaleza.⁶⁹

Como se trata de um bailado, toda a ação é acompanhada por um coro e por música de batuques, improvisada e atonal. Da mesma forma, a dança segue uma coreografia calcada na psicologia dos personagens, o que envolve manifestação de pânico, histeria, medo, ansiedade, excitação nervosa (expressa numa coceira intermitente).

Mas de que fala exatamente essa obra vanguardista? São dois atos que se iniciam com a morte de deus e a notícia correndo mundo, de modo que as pessoas tentam se convencer do fato. Então, começa a narrativa de como se deu a morte. Deus é apresentado como uma fera (verte a máscara do touro) na natureza, que é atraído pela mulher sedutora para cometer todos os pecados possíveis, o que faz a sua divindade decair. Assim, deus morre por se submeter à inferioridade humana. Então, o

⁶⁹ CARVALHO, Flávio de. Atrás da máscara (nov 1935) in MATTAR, Denise (Org.). *Flávio de Carvalho 100 Anos de um revolucionário romântico*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 1999, p. 68.

homem, sem deus, sai à procura de respostas antes dadas pela divindade e acaba criando, por si, as respostas. Recolhe o corpo do deus morto e o transforma em matéria-prima para a indústria, pois leigas são a tecnologia e a ciência.

A encenação pelo Teatro da Experiência foi realizada com a maioria de atores negros e sem experiência cênica para que se mantivesse o sentido de “extração do que é significativo”. A peça teve três apresentações, sendo a última encerrada pela polícia, que foi acionada pela Igreja Católica, sob acusação de atentar à moral e aos bons costumes. Além de não poder ser mais encenada, a polícia decidiu fechar o Teatro da Experiência. Jorge Amado, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e outros intelectuais se opuseram à censura da peça. Outra peça programada para ser encenada no teatro no Clube dos Artistas Modernos foi *O homem e o cavalo* (1934), de Oswald de Andrade, avaliada pelos censores e proibida por ser “comunista”.

Como era comum à época, uma vez censurado, o artista era perseguido em suas novas investidas. Assim, no ano seguinte, 1934, sua exposição individual foi também fechada pela censura. Flávio de Carvalho esteve envolvido por nova polêmica em 1956, quando levou adiante sua *Experiência No. 3*, em que desfilou na rua Barão de Itapetininga, centro de São Paulo, vestindo blusa, saiote e meia arrastão, conjunto que chamou de “traje tropical”. Se a experiência anterior alvejou a religiosidade paulistana, a presa dessa vez foi a moral patriarcal. Seu legado experimental não escapa à duas de suas principais bases criativas: a psicanálise e a etnologia. Algo extremamente arrojado e que sintetiza o projeto modernista em sua segunda fase.

Graciliano Ramos – Memórias do cárcere

A aventura comunista dos 1930 culmina em 1935 com a chamada, pejorativamente, Intentona. Entre 23 e 27 de novembro militares alinhados com o PCB e em nome da Aliança Nacional Libertadora (ANL) sublevaram em quartéis de Natal-RN, Recife-PE e Rio de Janeiro-RJ. O objetivo era tirar Getúlio Vargas do poder, mas a adesão

militar foi muito aquém da esperada, de modo que os três movimentos foram sufocados e derrotados. Como resultado, o espírito anticomunista dominou o Exército, o que corroborou para a instalação do Estado Novo por meio de um golpe de Estado chefiado por Getúlio Vargas em 1937, que instalou uma ditadura amparada por uma Constituição redigida da noite para o dia por um homem só, o ministro da Justiça Francisco Campos.

Um dos efeitos desse novo quadro político sobre a produção artística nacional foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1940, que intensificou a censura prévia, antes a cargo da polícia, criando para isso uma estrutura governamental com funcionários dedicados, alocados nos Estados de maior atividade artísticas, os Departamento Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIP's).

O Estado Novo também editou a Lei de Segurança Nacional que embasou a perseguição e prisão de cidadãos entendidos como comunistas. Particularmente a Polícia Civil da cidade do Rio de Janeiro, chefiada por Filinto Müller entre 1933 e 1942, foi o centro da tortura contra esses cidadãos.

O escritor alagoano Graciliano Ramos, que se filiaria ao PCB somente em 1945, não escondia suas preferências políticas desde que chegou à capital do Estado, Maceió, em 1930, onde foi trabalhar na Imprensa Oficial como jornalista. Publicou seus dois primeiros livros nesse período, *Caetés* (1933) e *São Bernardo* (1934). O primeiro livro, escrito em primeira pessoa, traz como personagem principal o autor de um livro homônimo ao livro do qual é personagem. Nesse livro dentro do livro ele defende que todos os que nasceram em Palmeira dos Índios, cidade natal do autor onde a história se passa, são descendentes dos índios caetés. Nele, também é narrado o episódio da deglutição do Bispo Sardinha pelos índios, episódio usado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*. *São Bernardo* é ainda mais engajado, narra a trajetória de um trabalhador rural que ascende socialmente agindo sem escrúpulos até adquirir sua fazenda no interior das Alagoas e submetendo a esposa ao seu autoritarismo. O cenário para o romance é a exploração capitalista a partir do latifúndio.

Preparava-se para lançar *Angústia* em 1936 quando foi preso, a princípio sem acusação formal e, depois, acusado de ter participado da Intentona Comunista. Foi levado para Recife e enfiado, com mais 115 pessoas, no navio *Manaus*, rumo à capital federal, o Rio de Janeiro. Lá chegando, foi recolhido à Casa de Detenção em 20 de março de 1936. Foi transferido depois para a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande, tendo depois retornado à Casa de Detenção, num processo que somou dez meses de detenção sem processo algum.

Graciliano manteve um diário de prisão durante o período, registrando suas impressões e relatando 237 personagens com os quais dividiu a cela. Esse grande testemunho foi publicado em quatro volumes somente após a sua morte, em outubro de 1953 (o autor morreu aos 60 anos em janeiro daquele ano), batizado *Memórias do Cárcere*. Graciliano não teve tempo de escrever o último capítulo faltante e a obra foi publicada com uma “explicação final” assinada por seu filho Ricardo Ramos.

Muito aguardado e saudado por seus contemporâneos, entre eles Oswald de Andrade, Antonio Candido e Gilberto Freyre, a edição vendeu 10 mil exemplares em 45 dias. Como uma obra que não é literária, mas um testemunho de prisão, pode ser analisada como representativa da vanguarda brasileira? O crítico Alfredo Bosi escreveu um artigo essencial que pode auxiliar a resposta para esse questionamento.

O testemunho vive e elabora-se em uma zona de fronteira. As suas tarefas são delicadas: ora fazer a mímese de coisas e atos apresentando-os “tais como realmente aconteceram” (...), e construindo, para tanto, um ponto de vista confiável ao suposto leitor médio; ora exprimir determinados estados de alma ou juízos de valor que se associam, na mente do autor, às situações evocadas. As *Memórias do cárcere* dão o paradigma dessa complexidade textual. Ao percorrê-las, somos levados tanto a reconstituir a

fisionomia e os gestos de alguns companheiros de prisão de Graciliano, quanto a contemplar a metamorfose dessa matéria em uma prosa una e única – a palavra do narrador.⁷⁰

Ao contrário dos *Cadernos do cárcere*, livros que reúnem a compilação de 33 cadernos escolares com escritos de Antonio Gramsci durante sua prisão pelo fascismo de Benito Mussolini de 1926 a 1932, as memórias de Graciliano não são sobre reflexões políticas e filosóficas acerca do autoritarismo. Embora ambos tivessem sido presos por serem comunistas, o autor brasileiro, que não participou da Intentona e criticava o amadorismo de quem a mal articulou, o que justificaria sua fácil derrota, não ocupa suas anotações com acusações ou análises históricas. O leitor encontrará “uma voz desconfiada, avessa à condenação por princípio e ao louvor distribuído por tabela. Era a expressão de uma razão modesta que o tolhimento da cela tornara ainda mais ciente dos próprios limites”.⁷¹

Não que a obra do memorialista se confunda com a do ficcionista. Embora a voz narrativa seja similar a dos personagens de *São Bernardo* e de *Angústia*, e embora Graciliano esteja convicto de que seu testemunho não é um documento histórico, Bosi alerta que “o autor não propõe absolutamente que a testemunha dê um salto para o discurso da imaginação; mas legitima um modo livre, nada ortodoxo, de tratar o fluxo da memória”.⁷² Isso está expresso, por exemplo, no seguinte parágrafo da obra:

Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente.⁷³

⁷⁰ BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do Cárcere*. In *Estudos Avançados*, 9 (23) 1995, pp. 309 a 322.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

⁷³ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Capítulo de abertura. Apud BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em *Memórias do cárcere*. In *Estudos Avançados*, 9 (23) 1995, pp. 309 a 322.

O argumento definitivo do crítico para que reconheça a Modernidade na obra memorialista é o reconhecimento dos limites do sujeito. “Trata-se de um depoente, um homem que não pretende abandonar o seu compromisso de base com a fidelidade à própria consciência, admitindo sempre que é falível a sua percepção, lacunosa a memória e tateante o seu juízo ético.”⁷⁴

Em 1938 Graciliano publica seu quarto e último romance, *Vidas secas*, escrito após sair da prisão, e que trata da trajetória de uma família de retirantes pela região Nordeste. Somente em 1945, quando o PCB esteve na legalidade, é que se filiou. Jacob Gorender, militante comunista e jornalista, que conheceu Graciliano Ramos na prisão, deixou o seguinte testemunho:

Graciliano permaneceu militante comunista até a morte. Não teve atritos com a direção comunista por motivos literários, senão em 1952 e 1953. No ano em que se filiou, aparece à luz *Infância*. Em 1947, a publicação da coletânea de contos *Insônia* encerra a produção do autor como ficcionista. Tal circunstância poupou o escritor de confrontos com a direção do partido, preconizadora do chamado realismo socialista. Posição que se enrijeceu a partir de 1950, quando a direção se arrogou o direito de censura prévia da produção literária dos militantes intelectuais. (...) Em várias passagens, o autor menciona com simpatia o companheiro de cadeia Febus Gikovate. Mas este, por ser militante trotskista, sofria hostilidades e discriminações por parte da grande maioria dos encarcerados, sob influência da campanha stalinista contra Trotski. Em 1936, Graciliano não era membro do partido comunista e não devia obediência à orientação de Moscou. Mas redigindo já como membro do partido, dez anos depois, manteve-se fiel aos registros da memória, à sua sensibilidade estética, psicológica e moral, ao compromisso supremo com a verdade. (...) A sensibilidade psicológica e estética do autor de *Memórias* não é parcial, mas multilateral, onímoda. Aplica-se

⁷⁴ BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do cárcere. In Estudos Avançados, 9 (23) 1995, pp. 309 a 322.

por igual aos adversários, aos inimigos, àqueles que o prenderam e o vigiam. Sem omitir detalhes chocantes de tratamento cruel, o memorialista evita o maniqueísmo e a cegueira rancorosa.⁷⁵

Gianfrancesco Guarnieiri – *Eles não usam black-tie*

O fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, trouxe uma nova realidade cultural ao país que se tornou destino de artistas e intelectuais refugiados dos países europeus. Com isso, as artes nacionais, em particular o teatro, o cinema e as artes plásticas adquiriram um *status* artístico moderno. Dois importantes coleções de pinturas e esculturas foram alocadas em São Paulo com a articulação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAM), a partir do esforço de intelectuais locais e com o apoio do empresário norte-americano Nelson Rockefeller, que coordenou na América Latina a chamada política de “boa vizinhança”, orientada pelo presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt. O cinema será analisado mais adiante.

No âmbito das artes cênicas, duas experiências sólidas e marcadas pela influência da vanguarda teatral europeia contribuíram para sua consolidação erudita: a montagem pela companhia Os Comediantes (1938-1947), dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski, da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues em 1943 no Rio de Janeiro; e a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948, em São Paulo, obra do industrial Franco Zampari a partir de um consórcio de empresários e banqueiros. Ambas as iniciativas se diferenciavam do teatro apresentado pelas tradicionais companhias volantes como as de Dulcina-Odilon, Procópio Ferreira, Jayme

⁷⁵ GORENDER, Jacob. *Graciliano Ramos: lembranças tangenciais*. História e Literatura. Estudos avançados. 9 (23), 1995.

Costa, Alda Garrido, Gilda Abreu, entre outras, consideradas apresentadoras de uma dramaturgia simplista e popular e marcada por dramalhões e comédias de costumes, assim como do teatro popular encenado nos circos e nas associações de imigrantes. Se diferenciavam basicamente por estruturarem uma renovação estética reconhecida tanto pelo público de elite quanto pela crítica, que começava a se especializar e a tomar a experiência estrangeira como parametrizadora da produção nacional.

Ziembinski atuou em Varsóvia até 1941, quando, com o início da Segunda Guerra Mundial, se viu obrigado a emigrar, escolhendo como destino o Rio de Janeiro. Outros artistas de origem judaica seguiram o mesmo itinerário e acabaram dando grande contribuição à produção artística brasileira das décadas seguintes, entre eles Anatol Rosenfeld, ensaísta e crítico literário alemão; Berta Loran, atriz polonesa; Eric Rzepecki, maquiador polonês; Eugen Szenkar, músico e maestro húngaro; Franz Krajcberg, pintor e escultor polonês; Jean Manzon, fotógrafo e cinegrafista francês; Nydia Licia, atriz italiana; Otelo Zeloni, ator italiano; Otto Matia Carpeaux, jornalista e crítico austríaco; Paulo Rónai, tradutor e escritor húngaro; e Yan Michalski, teatrólogo e crítico teatral polonês.

O TBC foi inaugurado com a encenação de um monólogo em francês, *La voix humaine*, de Jean Cocteau, interpretado pela atriz francesa – e em francês – Henriette Morineau, e da peça *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, montada pelo Grupo de Teatro Experimental (GTE), criado em 1942 por Alfredo Mesquita. Duas semanas depois, estreava a peça *O baile dos ladrões*, texto de Jean Anouilh, pelo Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado e nascido dentro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo.

O TBC trouxe Ziembinski do Rio de Janeiro, e em 1953 dispunha de dezoito atores fixos, quatro encenadores, um cenógrafo, onze auxiliares, além de treze funcionários. O ano de 1956 foi o ápice da companhia, quando foram contratados o diretor belga Maurice Vaneau, que visitava o país com o Teatro Nacional da Bélgica, e Gianni Rato, italiano que veio ao Brasil a convite de Maria Della Costa e Sandro Polloni

e que acabou encenando no TBC. Mas veio a crise financeira de 1958, quando nenhum dos espetáculos encenados tirou a companhia da crise.

Além dos atores e diretores gestados pelo TBC, um prolífico paiol de talentos fundado em 1948 por Alfredo Mesquita, a Escola de Arte Dramática, abasteceu o mercado

cênico nacional. Funcionando como escola de grau médio, tinha preparo curricular e atraiu os melhores encenadores do país para seus quadros de professores. Um dos serviços prestados pela EAD, por circunstâncias diversas, estava fora do alcance das companhias estabelecidas. Fazia parte da sua tradição montar os autores de vanguarda ou julgados difíceis e, nesse particular, ela lançou no Brasil nomes como Bertold Brecht, Franz Kafka, Georges Schéhadé, Lady Gregory, Thornton Wilder, A. Gerstenberg, Jacques Prévert, Morvan Lebesque, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Alfred Jarry, Fernando Pessoa, Edward Albee, Boris Vian, Harold Pinter, Bernardo Santareno, Brendan Behan, John Arden, Nathalie Sarraute, Jean-Claude van Itallie e Dimitri Dimitratis.

Com seu núcleo fundador oriundo da EAD, o Teatro de Arena começou com um repertório similar ao do TBC – a estreia em 1953 foi com *O demorado adeus*, de Tennessee Williams – sob a direção de José Renato, mas em 1958 enfrentava profunda crise financeira. Para encerrar suas atividades resolveu encenar uma peça escrita por um de seus atores: *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que se tornaria um marco do teatro político no Brasil após um ano em cartaz, sob a direção de José Renato. O grande sucesso também comprovou a possibilidade de um teatro que falasse da realidade das classes trabalhadoras brasileiras, sem ser ideológico no sentido de tomar partidos. Além disso, permitiu que o autor nacional conquistasse espaço nos palcos e entre as companhias teatrais de vanguarda, algo inédito até ali. Afirma o crítico teatral Sábado Magaldi:

Depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro.

O êxito da tomada de posição transformou o Arena em reduto inovador, que aos poucos tirou do TBC, e das empresas que lhe herdaram os princípios, a hegemonia da atividade dramática. De uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta.⁷⁶

Guarnieri também é imigrante fugido das forças fascistas italianas. Filho de músicos milaneses que escolheram o Brasil, passou a infância no Rio de Janeiro e começou a escrever para teatro ainda no período ginásial, sempre atuando politicamente no movimento estudantil. Muda-se para São Paulo e ajuda a fundar o Teatro Paulista do Estudante, que irá se fundir ao Arena. A escrita da peça *O cruzeiro lá no alto*, depois rebatizada *Eles não usam black-tie*, faz parte de um processo criativo gestado a partir de uma série de cursos de curta duração programados pelo Arena com intelectuais e artistas que ajudaram a aprofundar o conhecimento sobre o fazer teatral.

Com três atos, a peça narra o drama familiar do casal Otávio, líder operário, e Romana, pais de Tião, que namora e engravida a namorada e, por conta disso, decide não se envolver na greve que está sendo preparada pelos trabalhadores da fábrica em que pai e filho são empregados. A escolha é para não correr o risco de perder o emprego, mas as consequências são graves. O conflito geracional alcança seu ápice no final da peça, quando Otávio expulsa Tião de casa. O autor escolheu centralizar a dramaturgia no drama familiar, de modo que as ações sindicais e políticas são tratadas fora da cena em sua maioria.

No elenco da estreia, além do próprio Guarnieri no papel de Tião, estavam Eugênio Kusnet como Otávio e Lélia Abramo como Romana. A trilha sonora inclui o

⁷⁶ MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 7-8.

samba homônimo da peça composto por Adoniran Barbosa. Submetida à censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP) por solicitação do Departamento Estadual da Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP), braço policial da repressão política, criado em 1924, este pedia o veto total da peça baseado no do seguinte trecho da peça:

ROMANA: É, prenderam o Otávio. Tu ajeita tudo. De passagem eu aviso sua tia, depois eu te dou uns cobres prô cinema. Vamos embora, Bráulio! Maria, toca prá oficina! Ele tá na Centrã?

BRÁULIO: Foi pro DOPS

ROMANA: No DOPS? Vamos depressa se não ele entra na pancada!⁷⁷

O censor escolhido para analisar a peça foi Coelho Neto, que havia acabado de entrar no DDP e tinha longa vivência com os grupos teatrais em formação, entre eles o próprio Arena. Negociou com o DEOPS e conseguiu aprovar a peça com cinco cortes (dois deles se referiam à mudança de regime político e duas a um dedo-duro da polícia).

Dois outras peças formam a trilogia de crítica social de Guarnieri: *Gimba, presidente dos valentes* (1959), dirigida por Flávio Rangel para a Companhia Sandro Poloni e Maria Della Costa, que se passa numa favela carioca, liberada sem cortes para maiores de 18 anos; e *A semente* (1961), também dirigida por Rangel no Teatro Brasileiro de Comédia, criticava tanto os métodos da repressão quanto os da esquerda, e foi totalmente vetada. Com esse ciclo, o autor inaugura um teatro em que o homem comum sobe ao palco – sem o black-tie dos personagens europeus – e ao mesmo tempo o insere na Modernidade engajada sem ser panfletária e sem perder o seu sentido revolucionário na forma e na estrutura dramática.

⁷⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Peça e processo. DDP 4551 do Arquivo Miroel Silveira.

Carolina de Jesus – *Quarto de despejo*

O pós-guerra foi também o período de plena industrialização brasileira e a consolidação da classe burguesa a partir das políticas desenvolvimentistas. Getúlio Vargas retorna ao poder pela via democrática e direciona plenos esforços políticos e econômicos na estruturação da tecnocracia nacional. Com isso há o inchaço urbano movido pela explosão migratória de brasileiros nascidos no Norte e no Nordeste para os Estados do Sudeste, onde irão compor a mão-de-obra industrial e fazer ampliar a mancha urbana com o advento do subúrbio (a sub-urbe), espaço intermediário entre o campo e a cidade. Essas regiões marginais carregam a precariedade como característica principal, pois carecem de infraestrutura de saneamento, saúde, educação e segurança. Sob o nome genérico de favela – surgido no início do século XX no Rio de Janeiro, quando o governo alocou os soldados que lutaram na Guerra de Canudos no Morro da Favela (nome calcado no da cidadela de Canudos, no sertão baiano) – esses espaços precários abrigaram grandes contingentes de negros que buscaram melhores condições sob as leis trabalhistas aprovadas por Getúlio Vargas ainda no período do Estado Novo e que regularam as contratações nas indústrias. O plano inicial que incluía estadia por período determinado e retorno aos Estados de origem acabaram sendo abandonados por conta das parcas condições que esses assalariados tinham para ter uma melhoria efetiva de vida material. Assim, foram adotando as regiões industriais, entre elas São Paulo, como novo local de vida.

Na capital paulista uma dessas favelas era a do Canindé, na região Norte, às margens do rio Tietê, que abrigava 300 barracos em 1960, num terreno de 34,5 mil metros quadrados. Em geral essa faixa sofria com as inundações durante o verão, com o transbordamento do rio. O jornalista Audálio Dantas, alagoano de origem, que em 1960 se transferiu do jornal *Folha de S. Paulo* para a revista *O Cruzeiro*, visitou o Canindé para uma reportagem quando soube de uma moradora, que trabalhava como catadora de papel, e que gostava de escrever. Conheceu então Carolina Maria de Jesus, mineira

de Sacramento, nascida em 1914 e que em 1947 chegou a São Paulo atrás de oportunidades e foi trabalhar como doméstica. Tinha com ela vinte cadernos que compreendiam o seu diário, iniciado em 1955. Apesar de ter estudado somente dois anos do ensino básico, o jornalista notou um agudo senso crítico na sua visão de mundo e, conseqüentemente, na sua escrita. Ao ler os cadernos, desistiu da reportagem, pois percebeu que “repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela”.⁷⁸ Após ter publicado trechos em *O Cruzeiro*, Dantas a ajudou a tornar suas anotações em livro. Assim surgiu *Quarto de despejo – Diário de uma favelada*, que vendeu 10 mil exemplares em uma semana. Além disso, o livro foi traduzido para 13 idiomas e vendido em 40 países.

A escrita de Carolina é não só testemunhal, mas impregnada de indignação com sua condição social, o que a coloca como precursora da narrativa memorial feminina. Na ocasião do lançamento do livro surgiu uma polêmica na imprensa sobre a sua real autoria, pois alguns analistas não criam que uma mulher pobre, negra e semialfabetizada pudesse imprimir tamanha crueza com seus textos, tendo sido orientada pelo jornalista para que obtivesse sucesso editorial, posicionamento que se revelou meramente preconceituoso. Diz o trecho que originou o título da publicação:

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com barro podre. Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.⁷⁹

⁷⁸ DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In.: JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 8. ed. São Paulo: Ática. 2005, p. 19.

⁷⁹ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo*. Edição Popular, 1963, p. 33. Mantida a ortografia original.

Essa divisão espacial amplia o espaço da casa – que a autora não dispõe –, de modo a abarcar toda a cidade, ao passo que intercala leituras poéticas da sua condição social com cenas corriqueiras de entrevero entre os moradores da favela, sem perder a sensibilidade necessária para notar a humanidade dos mesmos, como pode ser observado no trecho a seguir:

Eu classifico São Paulo assim: o Palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal, onde jogam os lixos. A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. Começo ouvir uns brados. Saio para a rua. É o Ramiro que quer dar no Senhor Binidito. Mal entendido. Caio uma ripa no fio da luz e apagou a luz da casa do Ramiro. Por isso o Ramiro queria bater no senhor Binidito. Porque o Ramiro é forte e o senhor Binidito é fraco. O Ramiro ficou zangado porque eu fui a favor do senhor Binidito. Tentei concertar os fios. Enquanto eu tentava concertar o fio o Ramiro queria expandir o Binidito que estava alcoolizado e não podia parar de pé. Estava inconsciente. Eu não posso descrever o efeito do álcool porque não bebo. Já bebi uma vez, em caráter experimental, mas o álcool não me tonteia. Enquanto eu pretendia concertar a luz o Ramiro dizia:- Liga a luz, liga a luz sinão eu te quebro a cara. O fio não dava para ligar a luz. Precisava emendá-lo. Sou leiga na eletricidade. Mandeí chamar o senhor Alfredo, que é o atual encarregado da luz. Ele estava nervoso. Olhava o senhor Binidito com desprezo. A Juana que é esposa do Binidito deu cinquenta cruzeiros para o senhor Alfredo. Ele pegou o dinheiro. Não sorriu. Mas ficou alegre. Percebi pela sua fisionomia. Enfim o dinheiro dissipou o nervosismo.

Temas recorrentes são a demagogia política, a burocracia, a ação seletiva da política e a fome. Carolina teve três filhos, de relacionamentos distintos, e optou por não se casar, arcando, mesmo sob condição miserável, com a criação dos mesmos. Após a publicação do livro angariou boa quantia em direitos autorais, o que garantiu a compra de uma casa. Um novo diário é publicado em 1961: *Casa de Alvenaria*, que narra

acontecimentos entre maio de 1960 e maio de 1961, incluindo seu súbito sucesso e a aquisição da casa no bairro de Santana, Zona Norte de São Paulo. Nele, seu senso crítico continua afiado:

Disseram que sou comunista porque tenho dó dos pobres e dos operários que ganham o insuficiente para viver. E não tem um defensor sincero a não ser as greves, meios que recorrem para melhorar suas condições de vida. Mas são tão infelizes que acabam sendo presos e dispensados do trabalho. Conclusão: o operário não tem o direito de dizer que passa fome.⁸⁰

Não só a questão social, que agora trata de fora da favela, mas o preconceito racial se torna mais contrastante na sua segunda obra. Ao mesmo tempo, permanecem evidenciados os contrastes habitacionais no subúrbio, ou periferia, como passa a ser chamada o cinturão circundante de pobreza ao redor da metrópole paulistana.

Hélio Oiticica – *Parangolé*

A década de 1950 foi cenário também do movimento concretista, por iniciativa dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que defendem o uso gráfico da palavra, de modo a extrapolar a ordem clássica de começo, meio e fim, e a se transformar em poema-objeto. É o fim do reinado do verso poético, pois a palavra, decomposta, ocupa outros espaços da página, adquirindo aspectos sonoros (uso da onomatopeia) e visuais. Isso torna a poesia polissêmica, passível de múltiplas leituras, não se atendo apenas ao conteúdo, mas sobretudo à forma, a ponto de criar uma nova linguagem sem perder o seu tom crítico. O trio fundou a revista *Noigandres* e seu manifesto foi o *Plano Piloto para Poesia Concreta*, de 1958, o que revela a influência da

⁸⁰ JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1961, p. 105.

arquitetura de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que projetaram Brasília, a capital federal erguida no centro geográfico brasileiro e inaugurada em 1960.

A arte concreta, por sua vez, que se constitui como vanguarda europeia em 1930 ao defender uma arte abstrata e não-figurativa, parte da influência de Piet Mondrian e de Theo van Doesburg (que criou a denominação “arte concreta”), com clara influência da Bauhaus, seja da racionalidade da construção artística ou da estética industrial com a ordenação geométrica das formas e o uso objetivo das cores. Ao alcançar um grupo de artistas brasileiros no início da década de 1960, particularmente as artistas plásticas Lygia Clark e Lygia Pape, e o poeta Ferreira Gullar, inicia-se o neoconcretismo a partir da publicação do Manifesto Neo-Concreto em 1959. Se em 1945 o crítico Mário Pedrosa já propunha uma revisão do figurativismo modernista, os neoconcretos discordaram do rígido racionalismo concretista, das “ortodoxias construtivas” e do “dogmatismo geométrico”. Essa discordância nutriu um embate regionalista entre paulistas (concretos) e cariocas (neoconcretos). O que os últimos defendiam como proposta estética era um retorno às intenções expressivas e da subjetividade. Ou seja, tirar a tônica técnico-científica do concretismo para devolver o humanismo à criação artística.

Hélio Oiticica se destaca nesse propósito ao optar pelo experimentalismo e, muito particularmente, por extrapolar a obra de seus suportes tradicionais, entre eles a tela, para o espaço ambiental e, na sequência, inserindo o observador na experimentação da própria obra. Filho do fotógrafo José Oiticica Filho, responsável por sua formação – Hélio não frequentou escolas – o artista iniciou estudos de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo se vinculado ao movimento concreto em 1956 e aos neoconcretos em 1959. No início de sua produção já abandona a tela e opta pelos objetos tridimensionais que requerem interação com o espectador, seja um passeio por entre as obras suspensas (série *Núcleos*, de 1961) ou a manipulação das próprias obras (*Bólides*, de 1963).

No final dos anos 1960 Oiticica se diz cansado da intelectualização da arte e sai em busca de novas referências para sua obra, entre elas a cultura popular. Passa a colaborar com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, onde mantém contato com as alegorias carnavalescas. Surge desse contato o que vai definir como “totalidade-obra”, os *Parangolés*. O nome foi calcado nas gírias dos morros cariocas, na expressão “Qual é o parangolé?”, usada genericamente para se referir a temas internos do grupo sem que os personagens externos se deem conta do que se referem. Oiticica atribui esse sentido de totalidade por acreditar ser o ponto culminante de suas experiências em relação à cor e ao espaço. Uma das formas de escapar à intelectualização da arte foi sair da expressão estática para a performance. Para o artista, a forma mais natural da performance era a dança. Ao ser vestido, o parangolé, que dispõe de camadas coloridas que se movimentam e criam novas configurações com o movimento do corpo, desfaz por completo a observação, tornando o observador em artista. Assim, a obra só toma essa acepção quando inclui a participação. Com isso, a criação se transmuta justamente em participação.

Há duas maneiras bem definidas de participação do espectador: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam uma participação fundamental, total, não-fracionada, significativa, envolvendo os dois processos, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde proposições “lúdicas” à do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra objeto”, ou às de obras “narrativas” e das de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação.⁸¹

⁸¹ OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Catálogo NOB, 1967.

Os parangolés foram definidos por Oiticica como “antiarte por excelência” por romperem com as divisões entre artes visuais, dança e música, por derrubarem a coerência estética e por tornarem o público parte da obra.



Imagem 32 – Parangolé *Capa 11 – Incorporo a revolta* (1967), de Hélio Oiticica.

A vivência nos morros cariocas se impregnou de tal forma nas ideias de Oiticica que suas obras posteriores, os *Penetráveis*, simularam o ambiente das ruelas e trilhas dos morros. É a partir deles que Oiticica revisa a Antropofagia de Oswald de Andrade

na obra *Tropicália* (1967), que irá dar nome também ao movimento estético-musical encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no mesmo período. A obra foi apresentada na exposição Nova Objetividade Brasileira (NOB), que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, reunindo um extenso e heterogêneo grupo de artistas.

A obra *Tropicália* envolve dois módulos penetráveis (em que o público entra para fazer experiências sensoriais) com paredes coloridas e elementos naturais como capim cheiroso e areia, que podem ser manipulados em ambientes escuros ou claros. Entre eles há uma trilha labiríntica que remete aos morros cariocas, num ambiente tropical, com araras e vegetação distribuídas em grandes vasos. Ao final do passeio, chega-se a uma poltrona diante de uma televisão ligada, o único elemento tecnológico de toda a instalação.

O artista analisa no catálogo da exposição:

Ao entrar no penetrável principal, depois de passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial. Aliás, esse penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado, é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira.⁸²

⁸² Idem.



Imagem 33 – *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica

Renata Palottinni – *O crime da cabra*

A referência da cultura popular como caminho para encontrar a brasilidade alcançou também o teatro. Após Guarnieri ter colocado a classe trabalhadora em cena, assim como as populações marginais, novas experiências misturaram a tradição do teatro popular, amador, com a experiência vanguardista.

Pouco antes de Guarnieri, em Pernambuco, o escritor e homem de teatro Ariano Suassuna estreou o *Auto da Compadecida*, em 1956, peça calcada em dois folhetos de cordel: *O testamento do cachorro* e *O cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros. Por ter sido encenada no Teatro do Estudante de Pernambuco, a peça entrou rapidamente no circuito estudantil alcançando repercussão nacional. O crítico Sábado Magaldi escreveu em 1957:

Ariano Suassuna funde, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira. (...) Tudo indica em Ariano Suassuna o apaixonado do primitivo, o participante da crença cósmica medieval. Ele renega mesmo o teatro moderno, dessorado na disciplina intelectualista. Conhecemos o valor estético de certos arcaísmos, sobretudo quando advogam a autenticidade perdida. Ariano Suassuna descobriu um veio fértil, que poderá alimentar grande número de peças, na mesma linha de “A compadecida”. A obra definitiva virá, porém – auguramos – quando ele aperfeiçoar o instrumento técnico e sentir o mundo com um coração moderno.⁸³

Essa tarefa coube a Renata Pallottini, ao aliar a temática popular às questões sociais e políticas, que Suassuna evita ao tratar da religiosidade. *O crime da cabra* é a primeira peça escrita e estreada pela autora, que a produziu durante o curso que fez na Escola de Arte Dramática. Com a comédia ganhará os Prêmios Governador do Estado e Molière em 1965. A montagem coube à Companhia Nydia Licia, sob a direção de Carlos Murtinho. A peça se baseia numa história que a autora presenciou no interior de Minas Gerais. Numa negociação de compra e venda de uma cabra, enquanto as partes acertam os termos, o animal come o dinheiro pago pelo comprador, de modo ela não pode ser levada embora pois aquele que a vendeu não recebeu e quem a pagou não a pode levar. A situação abala a pacata cidade numa disputa que debate a propriedade privada, o abuso do poder e o movimento popular.

Levada à censura, os vigilantes censores acharam por bem restringir sua

⁸³ MAGALDI, Sábato. Apresentação de um autor. O Estado de S. Paulo. Suplemente Literário. 9/3/1957.

audiência aos maiores de 14 anos. A ação acontece no interior de São Paulo, deslocando o eixo das comédias rurais que em geral se passam no Nordeste e, ao mesmo tempo, tem por referência a comédia de costumes do circo-teatro que embasaram os filmes de Amácio Mazzaropi. A importância desse hibridismo fica evidente quando Renata Pallottini é convidada a trabalhar na produção televisiva, em que assina o roteiro de telenovelas (*Os imigrantes*), minisséries (*Malu Mulher, Joanna*) e seriados infantis (*Vila Sésamo*).

Interessante que a atividade artística de Renata começou na poesia e, sem que buscasse o teatro, acabou cumprindo extensa carreira nessa expressão criativa:

Mas, o que será que faz com que um poeta, já com seu caminho andado no campo da expressão lírica, da expressão do subjetivo antes de mais nada, sinta o desejo (e a necessidade) de escrever para teatro e televisão? Por que essa vontade de “outrar-se”? De entrar em outro e “ser” o outro? Pois é, porventura, mais que isso, a necessidade de criar personagens e falar por eles? Seria muito fácil argumentar esgrimindo o lado pragmático da coisa: no teatro o poeta fala diretamente a um público, pois o teatro só se objetiva como espetáculo. Por conseguinte, o poeta tem (pelo menos teoricamente) um interlocutor coletivo visível; pode ouvi-lo e observá-lo, vigiar suas reações concretas, saber se ri ou se chora de verdade. Pode, de certa forma, dialogar com seu público. Aquilo que o poeta que publica livros recebe como resposta, tempos depois, em palavras faladas ou escritas, o dramaturgo vê. É o contato real, imediato, que está ao seu alcance.⁸⁴

Justamente por ter o aporte literário/poético é que Renata Pallottini encontrou no teatro a maneira de expressar os sentimentos próprios, insuflando-os nas personagens.

⁸⁴ PALLOTTINI, Renata. Apresentação, reincidência, conclusão. In COSTA, Cristina (Org.). *Leituras e releituras. Sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade*. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017, p. 135.

Acho, no entanto, que conta mais a oportunidade que tem o poeta de falar de outras amarguras e de outras alegrias, sem deixar de lado as suas próprias, que às vezes retoca e adapta, para colocá-las em palavras e ações de outras pessoas, os personagens. Que invenção! O personagem é e não é você, o personagem faz ou deixa de fazer aquilo que te atrai, que te encanta ou te dói, mas que deve, além de tudo, ser verossímil e coerente, que deve ser engraçado ou emocionante. Você pode melhorar-se, aperfeiçoar-se ou idealizar-se, através de um personagem. Pode vingar-se, matar ou morrer. Pode ser bravo, digno, desejável. Pode ser a única pessoa que conhece a Verdade e a proclama, mas será chamado “inimigo do povo”. Você pode desprezar sua mãe e vingar seu pai, em cujo lugar fará Justiça. Será um herói grego ou um herói renascentista, de toda maneira um personagem inesquecível.⁸⁵

Nesse sentido, ao ter o referencial da cultura popular, Pallottini não o emprega como ilustrativo de uma mitologia erudita, religiosa, que a hibridiza no falar popular, como o faz Ariano Suassuna na maior parte de sua produção teatral – *O Auto da Compadecida*, *O santo e a porca*, por exemplo – mas estabelece uma relação com as tramas políticas e sociais do país rural, que se estendem para as intrigas palacianas nacionais.

José Celso Martinez Corrêa – *O rei da vela*

O golpe militar de 1964 e a instalação de um governo ditatorial obrigou a uma reorganização da presença cultural de movimentos de esquerda no país. Dois anos antes do governo militar se impor, em 1962, um movimento estruturado pelo Partido Comunista Brasileiro a partir da União Nacional dos Estudantes (UNE) propôs uma “arte popular revolucionária” a partir do Centro Popular de Cultura (CPC), fundado no Rio de

⁸⁵ Idem, p. 136.

Janeiro. Conforme o Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, de autoria do sociólogo Carlos Estevam Martins, “fora da arte política não há arte popular”. Para efetivar essa arte seria preciso vencer o “hermetismo da arte alienada”, pois ela precisava fazer com que “o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”.⁸⁶ Em seu núcleo formador estavam nomes ligados às áreas de música (Carlos Lyra, Nara Leão, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Sérgio Ricardo), teatro (Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes e Oduvaldo Viana Filho), artes plásticas (Francisco Brennand, Carlos Scliar e Júlio Vieira), cinema (León Hirszman, Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade) e literatura (Ferreira Gullar, Affonso Romano de Sant’Anna e Ariano Suassuna). Seu caráter conscientizador do “povo brasileiro”, segundo o sociólogo Marcelo Ridenti uma instituição imaginária das esquerdas brasileiras a partir de seu romantismo revolucionário⁸⁷, fez com que os CPCs se multiplicassem rapidamente entre as células do movimento estudantil brasileiro. O engajamento artístico requerido pelo movimento reduzia a sua interpretação política à relação entre nacionalismo (cultura nacional) e populismo (cultura popular), e muitas vezes confrontavam com as vanguardas das décadas anteriores, redefinidas como herméticas. No entanto, foi um rico fermento criativo que legou aos anos 1960 uma efetiva influência na sua rica produção. Parte dos artistas foram presos e exilados após o golpe de 1964, embora influenciassem a produção artística posterior.

O Teatro Oficina, que surge em 1958 por iniciativa de alunos da Faculdade de Direito Largo de São Francisco, em São Paulo, todos ligados ao Centro Acadêmico XI de Agosto, teve influência do movimento CPC, embora o grupo formador fosse visto inicialmente como promotor de um teatro elitista, aos moldes do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O grupo também teve intensa influência do Teatro de Arena, e a partir

⁸⁶ MARTINS, Carlos Estevam (1962). Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLANDA, Heloíse B. de (1981). *Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 -1970*. Rio de Janeiro: Rocco.

⁸⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

de 1961 decidiu se profissionalizar. Sob a direção de José Celso Martinez Correa, alinhavam-se Renato Borghi, Ety Fraser, Ítala Nandi, Fauzi Arap, Ronaldo Daniel e Amir Haddad. A nova fase se inicia com a aquisição do Teatro Novos Comediantes, no bairro do Bixiga, São Paulo, onde iniciam-se montagens de textos europeus: *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams; *Quatro num quarto*, de Valentin Kataev; *Os pequenos burgueses*, de Máximo Gorki; *Andorra*, de Max Frisch; e *Os inimigos*, também de Gorki. A maior parte dessas peças sofreu forte intervenção da censura, gerando um clima de instabilidade ante a iminência de proibição das peças.

Um incêndio destruiu completamente o teatro em 1966, que tinha formato de arena, e a reforma posterior inaugurou novo espaço cênico, com duas plateias opostas. Foi necessária uma campanha de arrecadação de fundos para a reconstrução do Oficina, encabeçada pela atriz Cacilda Becker. Ao final, o grupo estava buscando um texto que marcasse a sua trajetória e o início da nova fase. No Laboratório de Interpretação dado por Luiz Carlos Maciel, este sugeriu a leitura da peça *O rei da vela*, que Oswald de Andrade escreveu em 1933 sob influência da quebra da Bolsa de Nova York em 1929 e o processo de modernização econômica no período. O texto permanecia inédito no palco e desdenhado por muitos encenadores nacionais.

O clima político se agravava com a publicação de Atos Institucionais, dispositivos legais usados pelos militares para perseguir e expurgar opositores ao regime. Retomar o teatro engajado seria atizar ainda mais a censura, que desde 1964 anda nos calcanhares do teatro nacional. José Celso Martinez Corrêa não tinha o menor apreço à ideia de que o teatro deveria ser instrumento de educação popular, como pregavam os cânones do CPC. Estava à procura de um teatro mais anárquico, que usasse inúmeras referências, entre elas o circo, o teatro de revista, o ritual, a ópera.

O rei da vela estreou em 29 de setembro de 1967 com cenários de Hélio Eichbauer, tendo no elenco Renato Borghi (Abelardo I) e Ítala Nandi (Heloísa), Fernando Peixoto (Abelardo II) e Ety Fraiser (dona Cesarina, secretária e baiana). Participaram ainda Francisco Martins, Liana Duval, Edgard Gurgel Aranha, Dirce Migliaccio, Abrahão

Farc, Otávio Augusto e Renato Dobal. A temporada se estendeu até dezembro e depois foi para o Rio de Janeiro, sendo encenado no Teatro João Caetano e de lá para o I Festival Internacional do Jovem Teatro em Nancy, França. Na volta, já em 1968, estreou no Teatro Oficina em paralelo ao espetáculo *Roda viva*, de Chico Buarque.

A grande inovação de José Celso foi buscar referências no Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, que propõe a revisão da racionalidade do mundo ocidental minando-a em suas bases, ou seja, a partir da linguagem.

A proposta era ir contra o chamado “teatro digestivo”, para, segundo José Celso, “degelar na base da porrada, a classe média que frequenta os teatros”. O objetivo era romper com os padrões estéticos tradicionais que concebiam a arte como lúdico isolado da vida real. Segundo Rosenfeld (1967), “a arte moderna esforça-se em ultrapassar esse campo lúdico e por isso insiste em produzir ‘*frissons*’ e choques a fim de suscitar realidade”. Esse teatro agressivo tinha por objetivo funcionar como espelho do inconsciente coletivo, para extinguir absessos coletivamente, com função escatológica para colocar em cena o mundo mentiroso e cínico. A escolha do Oficina por essa estética para a encenação do texto de Oswald era apropriada, já que o próprio escritor de *O rei da vela* se inspirara em Alfred Jarry para escrever sua dramaturgia.⁸⁸

Com três atos e 21 cenas, a peça conta a ascensão e a queda de Abelardo I, dono de uma fábrica de velas que sobe na escala social a partir da prática da agiotagem. Para legitimar sua escalada, se casa com Heloísa, filha de um cafeicultor falido com a crise de 1929. O agiota tem um sócio de escritório que é seu alterego: Abelardo II. O primeiro ato mostra o escritório de ambos, como se dá a agiotagem e apresentam-se os demais personagens. No segundo ato, que transcorre numa ilha do Rio de Janeiro, onde Abelardo revela como sustenta sua prosperidade e apresenta o seu conceito de família burguesa. O último ato é o da derrocada do agiota, prestes a ser preso, com os

⁸⁸ COUTINHO, Lis de Freitas. *O rei da vela* e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP em setembro de 2011.

bens penhorados e indicando à Heloísa que procure outro corretor, pois está à míngua. Abelardo II se apresenta como esse substituto e se casam diante do cadáver de Abelardo I, que se mata diante da vela acesa. A estrutura da peça e a ligeireza dos diálogos remetem ao Teatro de Revista e a montagem do Oficina recorreu a outras influências para mostrar um espetáculo carnavalesco, repleto de referências eruditas e populares. A peça levou dois prêmios Molière, de melhor ator (Renato Borghi) e de melhor diretor (José Celso) e o Prêmio Governador do Estado de melhor figurinista (Hélio Eichebauer). A censura liberou a peça em 1967 com restrições apenas a gestos e elementos cênicos fálicos, e a apresentação somente a maiores de 18 anos. No entanto, em julho de 1968 a peça foi vetada para encenação em qualquer parte do território nacional. A peça foi remetida para a Censura Federal, que a partir de 1967 passou a centralizar a censura de peças teatrais em Brasília. O processo, um calhamaço de 138 documentos distintos, mostra o périplo que a peça teve de cumprir de 1968 a 1983, envolvendo pareceres, cortes de até 40 páginas da peça em trechos com críticas ao capitalismo, menção ao comunismo, temáticas da homossexualidade, luta de classes, traição e religião. Processo tortuoso idêntico sofreu a versão cinematográfica da peça, feita em 1971 no Teatro João Caetano e dirigida por José Celso e Noilton Gomes, só estreou em 1982. A versão traz Renato Borghi novamente, Maria Alice Vergueiro e José Wilker.

Juntamente com o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e com a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, *O rei da vela* foi apontado também como referência ao movimento do Tropicalismo, liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Era a retomada da antropofagia de Oswald de Andrade, estendendo-a da cultura popular para a cultura de massa. Rupturas essenciais no descerrar da década de 1960 às vésperas do recrudescimento do autoritarismo. Em dezembro de 1968, o governo militar baixa o AI-5, tornando mais severa a censura e a tortura de presos políticos, o que faz com que parte da classe artística tenha de se exilar fora do país.

Bráulio Pedro – *Beto Rockefeller*

Um mês após a decretação do AI-5, estreava na TV Tupi de São Paulo a telenovela *Beto Rockefeller*, que se tornaria um marco televisivo por reformular a maneira de se fazer teledramaturgia no país. Na grade televisiva desde os seus primórdios, a telenovela se caracterizou por quase duas décadas pela produção de narrativas anacrônicas, descompromissadas com a realidade brasileira. O estilo havia sido definido pela autora cubana Glória Magadan, contratada pela Rede Globo, para fazer frente às produções da TV Tupi, entre elas *O direito de nascer*, explosão de audiência em 1965, e da TV Excelsior, que veiculou *A deusa vencida*, direção de Ivani Ribeiro, no mesmo ano.

Assim, o público estava acostumado a acompanhar diariamente as tramas que envolviam vilões e mocinhas em dramalhões como *O sheik de Agadir*, *A rainha louca*, *Sangue e areia* e *Redenção* (a mais longa telenovela da história da TV brasileira, com 596 capítulos). Faltava fazer o gênero adquirir traços nacionais, o que era uma preocupação da TV Tupi, que encarregou Cassiano Gabus Mendes, diretor artístico da emissora, de promover a mudança. Este viu no editor do caderno de literatura do jornal *O Estado de S. Paulo* e dramaturgo Bráulio Pedroso a pessoa ideal para levar adiante a tarefa. O problema era que ele escrevia para teatro e nunca havia feito nada para a televisão. Estreou em 1965 com a peça *A conspiração*, interpretada por Cacilda Becker e, no ano seguinte, *O fardão*, encenada por Antonio Abujamra. Para dirigir, Cassiano chamou Lima Duarte, que também passou a ajustar a linguagem dos capítulos iniciais para que se alcançasse a coloquialidade pensada inicialmente, assim como a simplicidade da trama, próxima ao cotidiano dos telespectadores. Queria-se aposentar o estilo exagerado de interpretação, teatral e com forte gestual, substituindo-o pela naturalidade tanto na postura corporal quanto no uso da linguagem, em geral recorrendo às gírias da época. Além de usar temas atuais, notícias contemporâneas passaram a fazer parte da trama.

Inovações foram muitas, inclusive espontâneas, como o uso inédito de *merchandising* – quando os protagonistas encenam usar produtos comerciais como forma de propaganda induzida – ou a adoção de músicas comerciais na trilha sonora em vez de temas orquestrados, como ocorrida com suas antecessoras. O efeito no público também foi inovador: pela primeira vez a classe A e o público masculino passaram a acompanhar os capítulos televisionados. Ao mesmo tempo, não era identificável, como nos dramalhões, quem eram os personagens que incorporavam o bem ou o mal, mas tinham atitudes dúbias, como as pessoas reais.

Assim, *Beto Rockefeller* introduziu o anti-herói, um jovem de classe média que trabalhava numa loja de sapatos, que passa a namorar uma moça de família rica e nisso vê a sua oportunidade de ascender socialmente. Esse personagem foi protagonizado por Luiz Gustavo, que esbanjou empatia com o público. Beto estava sempre amparado por amigos fiéis, dispostos a participarem de suas armações ou a ajuda-lo a se safar delas. Um deles foi desempenhado pelo dramaturgo Plínio Marcos, há pouco perseguido pela censura por suas peças com temáticas sociais.

O personagem principal se dividia entre a namorada rica, Luisa (Débora Duarte) e a namorada da adolescência, Renata (Beth Mendes), assim como alternava o mundo abastado e o bairro de classe média em que morava. O mesmo aconteceu com o próprio nome: do popular Beto ao sobrenome do milionário americano do qual dizia ter parentesco. Não havia viés político na trama, a não ser o fato de o personagem-título ser um alpinista social. Mas ela se inseria no mundo dos ricos, do consumo, do conservadorismo moral, da tradição familiar inventada, e ao mesmo tempo da liberalização sexual, dos costumes, o que possibilitava essa figura do “bicão” se inserir no estrato social de que não era nascido como legítimo participante, simplesmente por dominar seus códigos sociais.

A telenovela teve 327 capítulos por conta do sucesso de audiência que fez a direção da TV Tupi estender a trama o quanto foi possível, o que acabou levando Bráulio Pedroso a uma estafa, o que obrigou a sua substituição por uma trinca de autores (Eloy

Araújo, Ilo Bandeira e Guido Junqueira) e o afastamento de Lima Duarte da direção, substituído por Walter Avancini. Houve ainda uma tentativa de retomar o sucesso em 1973, quando o mesmo Bráulio Pedroso escreveu *A volta de Beto Rockefeller*, que não obteve a mesma repercussão.

A partir de 1968 Beto Rockefeller se tornou o modelo definitivo da teledramaturgia brasileira. Ou seja, o dramalhão foi definitivamente substituído pela realidade cotidiana. Em 1970, a Rede Globo demitiu Glória Magadan e inseriu o novo formato em suas três telenovelas diárias: *Pigmalião 70* (Vicente Sesso) às 19h; *Véu de Noiva* (Janete Clair) às 20h e *Verão Vermelho* (Dias Gomes) às 22h.



Imagem 34 – Luís Gustavo e Plínio Marcos em *Beto Rockefeller* (1968), de Bráulio Pedroso

Ferreira Gullar – *Poema sujo*

O poeta maranhense Ferreira Gullar, que em 1959 já havia passado pela experiência neoconcreta, inclusive participado de acalorado debate com os concretos paulistas, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, discordando da

racionalidade da sua poesia; já havia dado a sua contribuição ao Centro Popular de Cultura ao estudar os romances de cordel; por conta de seu ativismo político de esquerda, foi obrigado a se exilar no Chile no início dos 1970. Lá, foi pego pelo golpe militar que derrubou o presidente Augusto Pinochet, em 1973, e teve que se refugiar em Buenos Aires, sob o governo de Isabel Perón. Este também vivia intensa instabilidade, que levaria também a um golpe de Estado em 1976. Assim, naquele 1975, sentia-se emparedado. Tentou retornar ao Brasil, mas, no consulado argentino, teve seu passaporte apreendido. Após ameaçar denunciar o fato, obteve de volta o documento, totalmente inutilizado.

Ao chegar em casa, diante do estado de coisas que vivia, deu início à escrita de um longo poema, crendo que seria o seu testamento poético, pois acreditava que logo seria preso, torturado e desaparecido, como ocorria com vários companheiros artistas. Esse estado febril de escrita se prolongou por seis meses até que concluisse o que batizou como *Poema sujo*. O crítico Alfredo Bosi escreveu sobre a produção: “(...) o *Poema sujo* resume toda a poética de Ferreira Gullar, trazendo ecos das vozes juvenis e fazendo pressentir a polifonia dos motivos e formas que comporiam seus futuros poemas”.⁸⁹ Nesse pretenso testamento se sobressaem a memória de sua cidade natal, São Luís do Maranhão, cujo corpo é apresentado como contraponto ao corpo do próprio autor, num jogo em que o passado e o presente confrontam nostalgia e insatisfação (pela ditadura). É sujo por usar vocabulário escatológico, mas também por ter sido escrito sob a repressão.

Para romper com o subjetivismo da sua estação poética inicial, em que ressoa ainda muito daquele existencialismo selvagem deflagrado na Europa durante o pós-guerra, Ferreira Gullar conheceu e praticou duas opções, que o tempo provou mutuamente exclusivas: a objectualidade material (a poesia gráfica, a arte coisa, máquina de sons e letras) e objetividade no nível dos temas, que

⁸⁹ BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

impõe um tipo de verso políticopedagógico. Gullar tentou as duas saídas escrevendo textos neoconcretos e romances de cordel, mas ambas as soluções se revelaram becos onde fazia sua morada a consciência reificante ou a consciência infeliz. E a busca teve que continuar.⁹⁰

Convidado por Augusto Boal, que também morava na capital argentina, a ler o poema a Vinícius de Moraes, de passagem na cidade, este se comoveu com os versos de Gullar e pediu para leva-los ao Brasil, gravados em fita com a própria voz de Gullar. Assim, antes de ser publicado, o poema ficou conhecido entre intelectuais brasileiros ao ser revelado por Vinícius. Essa repercussão interna levou o editor Ênio Silveira a publicá-lo em sua editora Civilização Brasileira em 1976.

turvo turvo
a turva
mão do sopro
contra o muro
escuro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro
claro
como água? como pluma? claro mais que claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as
entranhas⁹¹

Os versos iniciais do longo poema são enigmáticos, procuram uma organização interna com o sabor da memória e aos poucos vai apresentando o tema principal, que é a memória do homem maduro do menino/adolescente que traz dentro de si, um olhar para o passado para trazê-lo ao presente. O poeta só concretiza sua busca com o verso

⁹⁰ Idem.

⁹¹ GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 233.

em que se define: “um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas”, que evidencia a relação entre o mundo e seu eu interior, lírico. A partir daí o passeio de Gullar segue por entre prostíbulos, mangues, as ruas da cidade, as noites e os dias, passeios de trem. Nesse último tema desenvolve texto rítmico para a Bachiana no. 3, Tocata, de Heitor Villa-Lobos:

lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar
correndo vai pela terra
vai pela serra
vai pelo mar
cantando pela serra do luar
correndo entre as estrelas a voar
no ar⁹²

O poema não incorpora somente a música, mas também as artes plásticas, tão efetivas no passado de Gullar, com a espacialização dos versos e a construção de imagens conforme a intenção do autor, acelerando (como no trem) ou aquietando a paisagem, em ligação direta com o neoconcretismo. Além disso há denúncia social, e a contínua relação entre corpo e cidade, de modo que a identidade pessoal do poeta se espalha para a identidade cultural até se tornar identidade nacional.

O homem está na cidade
Como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade⁹³

⁹² Idem, p. 245.

⁹³ Idem.

Roberto Farias – *Pra frente Brasil*

A ditadura militar brasileira se estendeu por mais de duas décadas, sendo encerrada somente em 1986, quando os generais deixaram o poder ou, efetivamente em 1988, quando uma nova Constituição banuiu o “entulho autoritário”, como foi chamado pelo presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulisses Guimarães. Foi também a nova carta que extinguiu a censura e restabeleceu os princípios democráticos desgastados pelos anos de repressão, que envolveram o desaparecimento de 475 pessoas por motivos políticos e os testemunhos de tortura de 1918 prisioneiros.⁹⁴

O período mais agudo da repressão foi entre 1969 e 1974, em que governou o general Emílio Garrastazu Médici. A ala militar mais radical e de extrema direita, que sempre advogou a plena repressão dos opositores, sendo apaziguada pelos governos anteriores, encontrou espaço no governo Médici, quando os casos de morte em decorrência de tortura se concentraram. Também foi o período em que a reação armada da esquerda articulou diversos movimentos guerrilheiros, entre eles Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Ação Libertadora Nacional (ALN) e Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). A repressão policial-militar, no entanto, nem sempre era dirigida a ativistas de esquerda. Por diversas ocasiões prendeu e torturou cidadãos a partir de meras suspeitas de envolvimento com grupos políticos e armados. O deputado Rubens Paiva, por exemplo, que havia ajudado a filha de um amigo que estava no exílio, no Chile, acabou sendo preso por suspeita de envolvimento com o MR-8. Sua morte na prisão por tortura só foi reconhecida 40 anos depois.

No início dos anos 1980 a produção cinematográfica nacional atravessava uma fase de intensa concorrência com a produção internacional, basicamente norte-americana. Como saída para conquistar o público, as produtoras nacionais buscavam o

⁹⁴ Segundo o *Relatório do Projeto Brasil: Nunca mais*, de 1985.

baixo custo para colocar logo no circuito filmes que pudessem dar rápido retorno financeiro. Em termos de gêneros, parte recaía na pornochanchada e, a partir de 1982, nos filmes pornográficos de fato, com sexo explícito. Oficialmente, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A), criada em 1969 e que alcançara seu auge em 1975, período mais agudo da ditadura, lançava uma média de 25 filmes anuais, ocupando mais de 3 mil salas e vendendo 275 milhões de ingressos. O cineasta Roberto Farias, que começou sua carreira na Companhia Atlântida, produtora das populares chanchadas musicais nas décadas de 1940 e 1950, havia presidido a Embrafilme entre 1974 e 1979. Aliás, era o primeiro cineasta a ocupar o cargo. Trazia um vasto currículo de direção, o que incluía *O assalto ao trem pagador* (1962) e os musicais *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971). É na sua gestão que o órgão se profissionaliza, o que não foi o suficiente, por exemplo, para evitar que as produções financiadas ou coproduzidas escapassem do crivo da censura.

No início dos 1980 Farias tinha um projeto ambicioso: um filme que denunciava as torturas do regime militar. Como manteve bom trânsito na Embrafilme e pelo respeito angariado nos corredores institucionais, cumpriu os trâmites para conseguir financiamento para a nova produção, o que foi concedido pelo presidente da instituição na época, Celso Amorim. A censura federal, representada no período pela direção de Solange Maria Teixeira Hernandes, conhecida por sua virulência ao analisar as obras submetidas à sua avaliação, fez críticas ao fato. O episódio fez com que Amorim desocupasse o cargo.

Posteriormente, não mais como diretor geral, Farias descreve a perplexidade dos militares ao tomar conhecimento do filme. Na ocasião da primeira exibição pública de *Pra Frente Brasil* no Festival de Gramado de 1982 – quando ganhou o prêmio de melhor filme – a indignação da cúpula das Forças Armadas ocorre ao não prever que o cineasta com seu histórico teria a ousadia de produzir um filme desta natureza, ou seja, um filme político, que pretende chocar

o espectador ao mostrar o sequestro de um cidadão comum e a prática da tortura, bem como a participação ativa de empresários no financiamento da repressão como atesta a historiografia sobre o tema (...)⁹⁵



Imagem 35 – Cena de tortura do filme *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias (1982)

Pra frente, Brasil, nome que faz coro ao tema musical da Copa do Mundo de 1970, realizada no México e em que a seleção brasileira se sagrou tricampeã mundial. Foi escolhida a partir de um concurso promovido pela Rede Globo. Com música do publicitário Miguel Gustavo e letra de Raul de Barros, a música embalou a primeira transmissão ao vivo de uma Copa do Mundo de futebol. Enquanto a letra concentrava a ideia de progresso e unidade nacional, a música, com uma introdução que remetia às paradas militares, dava o tom ufanista, confirmado com a campanha da seleção, que

⁹⁵ LAMAS, Caio e REIS JR., Antonio. História, Cinema e Censura: Silenciamentos e resistência em *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias. *Lumina – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação* – Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 8, n. 2, dezembro 2014, pp. 2-24.

trouxe definitivamente para o país a taça Jules Rimet. No filme de Roberto Farias, Jofre Godoy da Fonseca, interpretado por Reginaldo Faria, irmão do diretor, cidadão que se diz apolítico e de classe média, ao dividir o táxi com Sarmento (Cláudio Marzo), este ligado à guerrilha urbana, é confundido e sequestrado por uma facção de extrema direita liderada pelo doutor Barreto (Carlos Zara). O desaparecimento de Jofre faz com que sua esposa Marta (Natália do Valle) e seu irmão Miguel (Antonio Fagundes) iniciem uma sofrida busca pelo seu paradeiro. Outra personagem é Mariana (Elisabeth Savalla) guerrilheira que mantém relação com Miguel, que também se diz apolítico, mas que ao final da trama se entrega à luta armada.

Cena emblemática do filme é a que o torturador Barreto leva Jofre para dar uma volta em meio às comemorações populares pelo tricampeonato e instiga a sua vítima a pedir socorro pelo que está sofrendo, sabendo que a maioria está mais preocupada em festejar a taça ganha pelos jogadores da seleção brasileira.

O processo de censura do filme, apesar das declarações da diretora da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), Solange Hernandez, parece ter cumprido itinerário tortuoso, particularmente pelo período em que se deu esse processo, de distensão política. Liberado para exibição no XXV Festival de Cannes, na França, em 8 de março de 1982, a documentação do DCDP aponta conflito entre a diretora e o censor Coriolano de Loiola Fagundes, que pede em juízo a devolução de quatro pareceres favoráveis ao filme que teriam sido ocultados pela diretora Solange. O embate acaba por liberar o filme para exibição sem cortes com forte pressão social pela liberação ante a possibilidade de interdição. O filme de Roberto Farias marcou, portanto, o fim de um período censório que teria se iniciado ainda no período colonial. A censura tradicional, executada por órgãos estatais e sob desígnios específicos, dependendo do contexto histórico e político, havia se encerrado com a Constituição de 1988.

A pretexto de conclusão

O capítulo que encerramos aqui traz nomes importantes da arte e da cultura brasileiras do século XX, em diferentes linguagens e formas de expressão: artes visuais, performances, teatro, literatura, poesia, cinema, telenovela, música, procurando mostrar a diversidade da produção desse século de criação de uma arte autenticamente brasileira em forma e conteúdo. Certamente, outros autores de ensaio como este escolheriam outros artistas que são também reconhecidamente pioneiros e igualmente inovadores de uma estética e de uma sensibilidade nacionais, muitos dos quais foram mencionados ao longo do texto como Ariano Suassuna e Anita Malfatti, por exemplo. Essa amostragem, entretanto, não exhibe um processo seletivo de qualidade, mas autores que tendo expressado, na forma e conteúdo, uma visão ao mesmo tempo crítica e inovadora da realidade brasileira, transformaram o modelo estético com o qual se identificava o habitante do país formado de artistas e público em geral. Foram autores de obras que influenciaram as gerações seguintes e criadores de obras que, como o texto de Oswald de Andrade – *O rei da vela* – sobrevivem ao seu momento histórico e inspiram artistas posteriores.

Assim, ao lado da variedade dos artistas quanto ao gênero, à classe social, às influências recebidas, às relações que estabeleceram uns com os outros artistas, como por exemplo: Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral; Oswald de Andrade e Celso Martinez Correa; Hélio Oiticica e Caetano Veloso, exibem uma sinergia em termos de postura estética, política e ideológica. Um Brasil novo surge de seu processo criativo, nem melhor, nem pior do que o do século passado, mas mais autêntico e direcionado por nova sensibilidade e novos objetivos. Um Brasil visto de forma crítica e questionadora, progressista e libertária que apresentam uma mesma ótica pautada em um pensamento político emancipador e crítico quanto ao passado do país, expressão inquestionável de uma cultura Pós-Colonial.

Além disso, essas obras e esses artistas têm em comum terem sido alvo de

interdição e censura, seja pelos órgãos governamentais, seja pelo público conservador, de terem sido adiadas em suas estreias, de terem feito seus autores serem vítimas de violência e repressão, o que faz desses atos e interditos um recurso dos mais violentos, na medida em que se impuseram contra uma nascente cultura nacional que, após 400 anos de colonialismo, se formava no país.

Assim, para pesquisadores que estudaram por vinte anos os processos censórios do Arquivo Miroel Silveira – 6.137 processos de censura prévia ao teatro, de 1930 a 1970 em São Paulo – esses artistas e essas obras são exemplares de uma luta cotidiana por identidade e expressão nacional contra todos os poderes conservadores da sociedade, sejam eles órgãos censórios ou organizações religiosas que se munem contra o novo, o crítico e o transgressor, ferindo o que defendemos no início deste texto, o princípio da arte como força contestadora, crítica e transgressora. O processo da peça *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri foi proibida após abaixo-assinado de mais de 3.000 assinaturas que pediam sua interdição. São as mesmas vozes que pediam a intervenção militar em 1964, na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, e que hoje clamam por regimes autoritários. É preciso que a arte continue cumprindo seu papel em prol da identidade, da crítica e da emancipação política dos povos.

CAPÍTULO 4

O PROPÓSITO DA CENSURA DE SABOTAR A ARTE

A análise dos dois capítulos anteriores, ou seja, das vanguardas europeias e dos artistas brasileiros que, de alguma forma absorveram o espírito dessas vanguardas e buscaram, com sua produção, uma arte crítica, anticolonial, autônoma e comprometida com a busca pela identidade nacional, revela, em termos comparativos, um grande desalinhamento em termos históricos. Renato Ortiz, na primeira parte do livro *A Moderna Tradição Brasileira*, procura mostrar, a partir das análises de diferentes autores, entre eles Florestan Fernandes, Antonio Candido, Gilberto Freyre, Roberto Schwarz e Fernando Henrique Cardoso, a dificuldade do país se desfazer de uma estrutura agrária colonial e entrar em sintonia com o capitalismo industrial global. Se por um lado, o período em que as vanguardas artísticas europeias se apresentam marca a passagem do *Ancièn Regime* para a sociedade burguesa – e nisso duas características se evidenciam que são a autonomização das esferas artísticas e o surgimento da produção voltada à mercantilização da cultura; por outro lado, no Brasil, esse processo se arrastou por toda a primeira metade do século XX para, somente após o final da Segunda Guerra Mundial, iniciar um conflito entre tradição e Modernidade que faria o processo histórico da cultura se arrastar por longo transcurso.

Embora o movimento modernista tivesse dado início aos debates em 1922, ele adquire um contorno distinto da matriz europeia na sua segunda fase. Se até 1929 a

ênfase era o rompimento com o passadismo a partir da absorção das vanguardas europeias, depois disso ele abriga um projeto cultural mais amplo. “Ao Brasil real, contemporâneo, os modernistas contrapõem uma aspiração, uma ‘fantasia’ que aponta para a modernização da sociedade como um todo”.⁹⁶ Dessa forma, afora os direcionamentos políticos que o movimento adquire, seja comunista (Oswald de Andrade) ou fascista (Plínio Salgado), a ideia de Modernidade se ajusta à de nacionalismo. Na definição de Ortiz, o “Modernismo é uma ideia fora de lugar que se expressa como projeto”.⁹⁷

A geração de pensadores que se apresenta a partir dos 1940, ao analisarem a dificuldade cultural de se desfazer da tradição e de fomentar a contradição com o moderno, qualificam a realidade brasileira como subdesenvolvida, defasada, atrasada, tradicionalista, colonialista, dependente, provinciana. O marco do final da Segunda Guerra Mundial se evidencia por ser o período em que se desenvolvem a indústria e a urbanização. Os anacronismos persistem, pois, a estrutura social se atém às sistematizações do passado, entre elas o latifúndio a escravidão, a economia agroexportadora, a monarquia, enquanto tenta ostentar Modernidades.

Grande parte dos artistas vanguardistas e de suas contribuições para o desenvolvimento de uma expressão crítica apresentados no capítulo anterior não apontam a maneira com que se abrigam em movimentos coordenados, a exemplo do que ocorreu na Europa. Mesmo o Modernismo, como vimos, se dissipa em antagonismos políticos e sucumbe à realidade histórica da guerra, sendo retomada fragmentadamente na segunda metade do século XX como releitura e não continuidade. Ortiz irá apontar que na produção simbólica e cultural brasileira predomina o “acaso”, ou seja, iniciativas de curto prazo, adaptações, precariedade. Mário de Andrade, por exemplo, passou de formulador da identidade nacional em

⁹⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Op. Cit., p. 35.

⁹⁷ Idem.

Macunaíma, a rapsódia, a coletânea de referenciais de culturas locais amarradas na narrativa nacional, de modo a desfazer o caráter de seu herói; a agente político cultural, ao assumir o Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo. Segundo Bomeny, ele “foi catapultado à esfera pública e viu-se arrebatado pelas promessas que ali acenavam. Entregou-se na exata proporção em que foi consumido. Mas não entrou de mãos vazias. O modernista de 1922 trouxe para a política o que acumulara em outras aventuras, em inúmeras conexões particulares”.⁹⁸ Assim, Mário se improvisa como agente de elaboração de políticas culturais no país, pois em 1936, a pedido do Ministro da Educação de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, irá escrever o Anteprojeto de Preservação do Patrimônio Artístico Nacional. Certamente que o improvisado não é sinônimo de precariedade. Um músico, para improvisar, precisa ter domínio de suas habilidades musicais. Algo que teria feito na rede da fazenda de seu tio ao escrever seu livro-síntese também se tornou a ênfase de sua atuação na política: implantar uma cultura nacional capaz de vencer os regionalismos, os localismos, os preconceitos étnicos e sociais. Em paralelo, ascende vertiginosamente a chamada indústria cultural, responsável pela produção simbólica para consumo de massa a partir da imprensa, do teatro popular, do rádio, do cinema, da música gravada. Apesar da rapidez com que estabelece novos padrões de produção simbólica, ela só se consolidará nas décadas de 1960 e 1970 com o advento da televisão e o desenvolvimento do mercado externo.

O conflito entre tradição e Modernidade, concomitante ao uso da comunicação e a necessidade de manipulação do público, que sai do conflito da Segunda Guerra Mundial mais efetivo do que jamais fora, tornam a censura à produção artística um ponto estratégico na política cultural do país. Como visto na introdução deste livro, a censura fez parte da formação do país, pois antes de existirem as instituições culturais formadoras já havia a mesa censória portuguesa que proibia a entrada de livros durante

⁹⁸ BOMENY, Helena. *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p. 21.

o período colonial. É a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas, em 1937, e da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1940, que o mecanismo censório se profissionaliza e se institui como aparato público dotado de estrutura hierárquica e de parâmetros de atuação estabelecidos pelo rito censório. Anteriormente a censura era exercida pelas delegacias de polícia, atribuição instituída pelo regulamento de 1934, em geral de forma arbitrária, pela força.

Das cinco divisões existentes no DIP, três realizavam censura prévia: a Divisão de Radiodifusão era responsável pelos programas radiofônicos e letras musicais, a Divisão de Cinema e Teatro pelas representações teatrais, shows de variedades, peças declamatórias, espetáculos com mímicas, execuções de balé, escolas de samba, cordões carnavalescos, marchas-rancho, atividades recreativas e eventos esportivos e a Divisão de Imprensa pelos veículos de informação e órgãos da imprensa.

Ao centralizar a censura de diversões públicas, exercida anteriormente por organismos regionais, o DIP não só avaliava o conteúdo político das manifestações públicas como também definia a pertinência do tema e corrigia a grafia das palavras. Agia pela necessidade de fiscalizar, sem deixar de permitir que intelectuais e artistas envolvessem as plateias num sentimento comum de pertencimento.

Assim, o “Estado Novo, em seu projeto de organização política e cultural, sempre contou com um grupo de intelectuais que buscaram fundamentar e desenvolver uma ideologia que se destinasse a difundir uma concepção de mundo para o conjunto da sociedade”.⁹⁹ Enquanto o ministério de Gustavo Capanema, que ajudou a idealizar o DIP, buscava implantar um projeto de educação moral e cívica para promover o sentido de nacionalismo, o mesmo DIP se encarregava de aparar as dissonâncias, entre elas os projetos artísticos que defendiam o pensamento crítico. Se o projeto modernista buscava abrigar os localismos dentro do princípio da identidade,

⁹⁹ ORTIZ. Renato. Op. Cit., p. 52.

o projeto de Vargas usurpou a ideia do nacional para tratá-la como papel exclusivo do Estado. Com isso, pode aplicar os mecanismos de manipulação, entre eles a censura. Foi também a maneira encontrada para abrigar a emergente indústria cultural, essencialmente privada, sob o comando estatal.

Com o fim da guerra e a restauração democrática, esse projeto passou, por força da nova realidade do mercado, ou seja, pelo processo de globalização e com a adesão das empresas de comunicação, a projeto estatal de nacionalismo. Tornou-se estratégico, o que, a princípio, é um contrassenso ante a nova relação entre local e global imposta pelo pós-guerra. Por sua vez, a ascensão dos grandes grupos de comunicação que englobam vários meios (rádio, televisão, cinema, produção fonográfica etc.) se dá um pouco mais tarde, a partir de novo período ditatorial, pós-golpe de 1964. Os militares passam a facilitar a formação dos conglomerados que lhe darão suporte político sem enfraquecer o rigor censório, mas, ao mesmo tempo, usando de recursos da lógica de mercado para enquadrar intelectuais e artistas.

O dramaturgo Dias Gomes, por exemplo, embora tenha sido perseguido pela censura teatral, acabou absorvido pela televisão. Assim como ele, outros autores foram vencidos pela precariedade da produção cultural não-industrial, socialmente envolvida e politicamente engajada e acabaram empregados nas grandes emissoras e editoras para produzir obras de forte apelo comercial e submetidas aos rigores da censura.

Os anos de chumbo, período de duas décadas de ditadura militar, são anos de forte censura com a qual a indústria cultural se sujeita a essa peneira que tenta separar o joio do trigo, submetendo e silenciando o pensamento revolucionário, numa versão tupiniquim do que é chamado de Guerra Fria Cultural pela jornalista e historiadora inglesa Frances Stonor Saunders. Essa autora resgata, por meio de farta documentação, a forma como a agência norte-americana de inteligência, a CIA, combate a propaganda ideológica socialista promovida pela *intelligentsia* de esquerda, nos Estados Unidos, Europa e América Latina.

O apoio irrestrito das empresas de comunicação só começa a arrefecer quando o cenário de arbitrariedades começa a ameaçar os grandes empreendimentos e a margem de lucro das empresas. A liberdade de expressão se torna pauta da indústria cultural somente quando vê o seu lucro ameaçado pela política de exceção dos militares.

Ortiz explica ainda o porquê de a censura ser interpretada pelos intelectuais como “burra”, incompetente, ignorante: suas análises raramente adentram as contradições estruturais das quais a produção simbólica emerge. Por isso a censura se equilibra no fio estendido entre o poder político e econômico, entre controlar e lucrar, entre manipular e entreter. O censor, por sua vez, esconde essa contradição na superficialidade de suas análises, que prescindem das estruturas mais profundas da sociedade.

Nesse sentido, o que mais se evidencia na tarefa cotidiana de recortar e remendar a produção artística a partir da tesoura censória são os temas morais e estéticos que adquirem ambiguidade em relação aos critérios políticos. Por exemplo, uma obra que não se ajusta politicamente por ter anseios estéticos de vanguarda, podiam ser consideradas pelo censor como “sem valor artístico” ou por apresentar viés moral que seria “prejudicial à sociedade”. Com isso o censor assume funções que vão muito além daquela de ser o agente de vigilância da produção artística, passando a julgá-la esteticamente sob o filtro de parâmetros subjetivos orientados por essas análises superficiais para tornar a obra censurável.

O período em que os artistas analisados desenvolvem suas respectivas obras se estende de 1900 a 1982, compreendendo historicamente a Primeira Guerra Mundial, a Revolução de 1930, a ditadura do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, o período democrático pós-guerra, o Golpe de Estado de 1964, a ditadura militar e a retomada da democracia. Nesse recorte temporal se desenvolvem também os meios de comunicação de massa e a chamada indústria cultural, que inclui a formação de um público consumidor de bens simbólicos, “uma plateia que deve responder aos apelos,

seja da ostentação burguesa, do nacionalismo classe média, ou do revolucionarismo das classes populares”.¹⁰⁰ Ou seja, inclui a arte erudita, personificada, por exemplo, pela criação do Teatro Brasileiro de Comédia, ao passo que se cria a primeira emissora de televisão, a TV Tupi, dedicada à classe média; e também o desenvolvimento de uma arte engajada que se apropria de elementos da cultura popular. É nesse dilema que se posta o censor como vigilante do fazer artístico: eliminar as disfunções que ameaçam os objetivos políticos sem sacrificar os econômicos, embora submetidos às razões do Estado.

Vimos na introdução que a produção artística passa pelo Regime das artes, como definiu Jacques Rancière, e é na complexidade das relações sociais que o jogo de forças estabelece o novo. A análise dos artistas representantes das diversas vanguardas brasileiras no decorrer do século XX revela seus diálogos impertinentes com os mecanismos censórios e a maneira como conseguiram usar o poder do sensível nos embates travados enquanto, em paralelo, o mercado de bens simbólicos se desenvolveu e se estabeleceu como novo marco regulador da produção artística.

O esforço modernista de estabelecer culturalmente a identidade brasileira hibridizando referências locais num mito “sem caráter”, anti-heroico, questionador e deglutidor dos mais autônomos traços culturais vai garantir a polissemia cultural necessária para conviver com os esforços políticos e econômicos reguladores da produção artística. Sua condição de precariedade será replicada nas mais diversas circunstâncias históricas, garantindo sua subsistência ante períodos os mais distensos. Esse mito sensível e questionador deu sua intensa contribuição à emergência do mercado de bens simbólicos ao alimentar a contradição. É ele que nos lega a herança criativa que subsiste e propaga.

¹⁰⁰ ORTIZ, Renato. Op. Cit., p. 103.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Chiquinha Gonzaga. O Estado de S. Paulo, 19/01/1940. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,chiquinha-gonzaga-por-mario-de-andrade,70003631195,0.htm>>. Acesso em: 24 mai 2021.

_____. Macunaíma. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. Revista da Antropofagia, p. 3. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>>. Acesso em 21 mai 2021.

TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MAIA, Rodrigo Reis. Os falsos futuristas: os futurismos russos, seus críticos e Marinetti. XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008, USP. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/036/RODRIGO_MAIA.pdf>. Acesso em: 10 mai 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da Arte Moderna. Tradução de Rodrigo Naves. Novos Estudos CEBRAP no. 18, setembro 87, pp. 49-56. Disponível em: <https://www.trf3.jus.br/documentos/emag/Cursos/454_-_Historia_da_Arte_-_Modulo_III/1o_Encontro/ARGAN_Giulio_Carlo_-_As_fontes_da_arte_m.pdf>. Acesso em: 1 mai 2021.

BALAKIAN, A. O simbolismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARTELMEBS, Roberta Chiesa. Resenhando As estruturas das revoluções científicas de Thomas Kuhn in Revista Ensaio, Belo Horizonte, v. 14, n. 03, pp. 351-358, set-dez 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/epec/v14n3/1983-2117-epec-14-03-00351.pdf>>. Acesso em: 22 mar 2021.

BATAILLE, Georges. O nascimento da arte. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BERMAN, Marshal. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOMENY, Helena. Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do Cárcere. In Estudos Avançados, 9 (23) 1995, pp. 309 a 322.

_____. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. Situação de Macunaíma in Céu, inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: PubliFolha, 2000.

CARVALHO, Flávio de. Atrás da máscara (nov 1935) in MATTAR, Denise (Org.). Flávio de Carvalho 100 Anos de um Revolucionário Romântico. São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 1999.

COTTINGTON, David. Cubismo. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

COUTINHO, Lis de Freitas. O rei da vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da USP em setembro de 2011.

DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. In.: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada. 8. ed. São Paulo: Ática. 2005.

DECKER, Ed. Charles Limb, MD: Mapping the Creative Minds of Musicians. International Arts+Mind Lab. Disponível em: <<https://www.artsandmindlab.org/charles-limb-md-mapping-the-creative-minds-of-musicians/>>. Acesso em: 23 fev 2021.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ECO, Umberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

ROUDINESCO, Elisabeth. História da Psicanálise na França: a batalha dos cem anos, volume 2: 1925-1985. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988., 1988.

FUENTES, Carlos. Valiente mundo nuevo: épica, utopía e mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GALARD, Jean. A beleza do gesto: uma estética das condutas. São Paulo: Edusp, 1997.

MACKINTOSH, Alastair. O simbolismo e o Art Nouveau. Barcelona: Labor, 1977.

GIBSON, Michael. Simbolismo. Paris: Taschen, 2006.

GOLINO, William. História d"O Bailado do Deus Morto": uma radical modernização do teatro no Brasil. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/10748/1/GOLINO%2c%20William.%20História%20d%27O%20Bailado%20do%20Deus%20Morto...%20Dissertação.pdf>>. Acesso em: 27 mai 2021.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

_____. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 28.

GORENDER, Jacob. Graciliano Ramos: lembranças tangenciais. História e Literatura. Estudos avançados. 9 (23), 1995.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Eles não usam black-tie. Peça e processo. DDP 4551 do Arquivo Miroel Silveira.

GULLAR, Ferreira. Toda poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

JESUS, Carolina Maria de. Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada. São Paulo: Edição Popular, 1961.

_____. Quarto de Despejo. São Paulo: Edição Popular, 1963.

- KHUN, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LAMAS, Caio e REIS JR., Antonio. História, Cinema e Censura: Silenciamentos e resistência em Pra frente Brasil, de Roberto Farias. Lumina – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 8, n. 2, dezembro 2014, pp. 2-24.
- LEAKEY, Richard e LEWIN, Roger. O povo do lago. Brasília/Sã Paulo: Editora Universidade de Brasília/Melhoramentos, 1988.
- MAGALDI, Sábado. Apresentação de um autor. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento Literário. 9/3/1957.
_____. Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCUSE, Hebert. A dimensão estética. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Biblioteca Digital Mundial. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/20024/>>. Acesso em: 10 mai 2021.
- MARTINS, Carlos Estevam (1962). Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLANDA, Heloíse B. de (1981). Impressões de Viagem – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960 -1970. Rio de Janeiro: Rocco.
- MINOIS, Georges. História do riso e do escárnio. São Paulo: UNESP, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo. 2ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: Catálogo NOB, 1967.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
_____. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PALLOTTINI, Renata. Apresentação, reincidência, conclusão. In COSTA, Cristina (Org.). Leituras e releituras. Sete peças vetadas pela censura lidas e analisadas na atualidade. São Paulo: Instituto Palavra Aberta, 2017.
- PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESSOA, Fernando. Obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

RAMOS, Graciliano. Memórias do cárcere. Capítulo de abertura. Apud BOSI, Alfredo. A escrita do testemunho em Memórias do cárcere. In Estudos Avançados, 9 (23) 1995, pp. 309 a 322.

RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Unesp, 2014.

SACKS, Oliver W. Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SARTRE, Jean Paul. A imaginação. 8ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

SCHMIDT, M. Estudos de Etnologia Brasileira. Trad. de Catarina Baratz Cannabrava. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

SCHWITTERS, Kurt. Anna Blume. Tradução de Fabiana Macchi. Disponível em: <<http://sibila.com.br/poemas/kurt-schwitters-o-dadaista-que-era-merz/2790>>. Acesso em: 10 mai 2021.

Relatório do Projeto Brasil: Nunca mais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1985.

SOUZA, Rozana Quintanilha Gomes de; CARMO, Gerson Tavares do; MANHÃES, Elane Kreile. Simbolismo e sinestesia revelados pela lente do cinema: um encontro de linguagens. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Cadernos do CNLF, Vol. XIX, Nº 03 – Ensino de Língua e Literatura.

VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. São Paulo: Brasiliense, 1991.